

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
Міністерство культури та інформаційної політики України
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
Міністерство культури та інформаційної політики України

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ПЛЮЩЕНКО МАКСИМ ЮРІЙОВИЧ


УДК 780.647.2.083.82:78.071.1(477.54)«19/20»

ДИСЕРТАЦІЯ

**ТЕМБРОВО-ФАКТУРНА СПЕЦИФІКА ТРАНСКРИПЦІЙ
ЗА УЧАСТЮ БАЯНА ЧИ АКОРДЕОНА КОМПОЗИТОРІВ ХАРКОВА
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело


_____ *М. Ю. Плющенко*

Науковий керівник
Борисенко Марія Юріївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент

Харків – 2021

АНОТАЦІЯ

Плющенко М. Ю. Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця ХХ – початку ХХІ століття. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – «Музичне мистецтво» (02 – Культура і мистецтво). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2021.

Дисертацію присвячено спеціальному вивченню транскрипційної творчості для різних народно-інструментальних складів за участю баяна / акордеона сучасних композиторів Харкова – Б. Міхеєва, О. Назаренка, А. Стрільця, що є першим системним науковим досвідом для сучасного українського музикознавства.

Визначено, що актуальність обраної теми зумовлена необхідністю усвідомлення історичної ролі харківської регіональної народно-інструментальної школи та профільної кафедри ХНУМ імені І. П. Котляревського для процесів формування та розвитку народно-інструментального мистецтва, зокрема, його баянно-акордеонного напрямку в Україні. У зв'язку з цим висвітлено творчі досягнення вищеназваних композиторів як сучасних представників цієї школи, які активно працюють у сфері вторинних жанрів – є авторами транскрипцій для різноманітних складів за участю баянів та акордеонів, що раніше в українському музикознавстві не розглядались. Це обумовило необхідність виявлення історичного та художнього значення проаналізованих транскрипційних зразків у контексті композиторського доробку, а також авторського стилю музикантів.

Задля цього до наукового обігу введено запропоновані у дослідженні нові поняття та інструменти аналізу сучасних народно-інструментальних

транскрипцій з метою з'ясування інноваційних стильових тенденцій розвитку української композиторської та концертно-виконавської творчості.

Цим розвідкам у даній дисертації передують історичні відомості про оркестр народних інструментів України в аспекті вивчення його генези, еволюції, творчості, художньо-національних атрибуцій, взаємодії органологічних та художньо-виразових якостей. Зазначено, що історична приналежність цього класу інструментів до народного побуту й традицій, усталені уявлення про аутентичний (фольклорний) тембробраз обумовлені їхнім зв'язком із народним походженням і культурою. Спрямовані прикладною сферою функціонування та жанровою основою народні інструменти історично придбали усталені образно-стильові, мовно-інтонаційні принципи, унаочнені у темброво-фактурних модусах та жанрових кодах із солюючою, акомпануючою, ритмоударною, мелодико-кантиленною функціями, типовими темброво-фактурними сполученнями у вигляді фіксованих фігур «бас-акорд», «мелодія-акомпанемент», «гармонічний фон», «ритмізований комплекс», «мелодичні унісони», «мелодичні втори» тощо. Ці фольклорні «залишки» та «надлишки» – традиційний звукоідеал – стають невід'ємною складовою музики для народних інструментів, зберігаються в сучасній історії їхнього професійного розвитку (що сягнув від фольклорної до академічної традицій музикування), у тому числі у сфері творчості за художніми моделями – транскрипціях, перекладеннях та інших.

При розгляді тенденцій розвитку сучасного баянно-акордеонного мистецтва в Україні з'ясовано, що стильове поглинання «фольклорного» звукообразу здійснювалося завдяки репрезентативній сольо-концертній функції, залученню народних інструментів до царини класичного репертуару, удосконаленню виконавської віртуозності, що стало підґрунтям для жанрово-стильового полілогу, освоєння нових композиторських та виконавських технік. Виявлено, що синтетична за природою вторинна творчість стала «компенсатором» різних стильових і жанрових напрямів, що історично не були охоплені народними інструментами. Процес адаптації

барокових, класико-романтичних творів в умовах професійного народно-інструментального музикування поширився на сферу баянно-акордеонного виконавства, що призвело до проникнення певних змістовно-стилетворчих, формотворчих принципів академічного європейського репертуару. Тож творчість за художніми моделями у вторинних жанрах стає «посередником» між фольклорними та академічними амплуа інструментів. У природному зв'язку народного мелосу та інструментального музикування великого значення набувають тембр і фактура як провідники «національно забарвленого» інтонування, національного стилю.

Спеціального розгляду в роботі набули теорія та методологія вторинних жанрів творчості, у тому числі перекладення і транскрипції, які репрезентують сферу художньої інтерпретації. Узагальнено їхнє художнє значення у композиторському та виконавському мистецтві, існуючі дефініції, визначення жанрових меж, різновидів і відповідних критеріїв класифікації. Підсумовано, що транскрипція є результатом двоавторської творчості; формою роботи за художніми моделями, яка синтезує композиторські та виконавські засади, вибирає процедуру перекладу-збагнення цілісних характеристик системи першоджерела, трансгресію вихідних змістовних рівнів, адаптованих у системі версії через фактурний і тембровий чинники. Звідси запропоновано дефініцію базового жанротворчого чинника транскрипцій – темброво-фактурного комплексу (ТФК), що є домінантним серед музичних засобів сучасної творчості (до якої належать представлені в дисертації транскрипційні зразки). Вивчення діалектики взаємодії тембру та фактури, ТФК з іншими засобами виразовості є актуальним для українського теоретичного музикознавства. Підсумовано наукову думку про основні напрями досліджень із сучасної теорії фактури, тембру, що сягають питань дефініції цих явищ, типових та індивідуалізованих форм втілення у музичній творчості. ТФК розглянуто з позицій дії в ньому *стильових, жанрових, драматургічних, композиційних прийомів і принципів*, що віддзеркалюють тенденції музичного мислення.

Дію ТФК послідовно апробовано в дослідженні в аналітичних розвідках при визначенні специфіки перекладення і транскрибування для інструментів народного оркестру за участю баяна / акордеона. Задля цього спочатку запропоновано композиторські штудії автора дисертації, в яких підсумовано відомості про *техніки* транскрибування / перекладення для народно-інструментальних складів. Охарактеризовано базові принципи у зразках транскрипцій-перекладень – моно- та політембрових (сольних, ансамблевих, оркестрових), до яких безпосередньо звертаються харківські композитори у власній творчій практиці. Наведено рекомендації дослідників і практиків, що узагальнюють досвід у сфері вторинної творчості.

Розкрито грані творчої діяльності харківських митців – Б. Міхеєва, О. Назаренка, А. Стрільця, систематизовано їхні транскрипційні твори за участю баяна / акордеона в аспекті дії ТФК з метою виявлення між ними загальних і відмінних рис, закономірної наступності та, водночас, зміни певних змістовних характеристик.

Контекстного розгляду набувають питання історії та історіографії вивчення харківської школи, її напрямів і підрозділів. Висвітлено взаємодію композиторської та виконавської складових *баянно-акордеонного підрозділу*, синтез професійного і традиційного музикування. Окрему дослідницьку увагу приділено вивченню ролі університетських виконавських колективів, що презентують харківську школу народних інструментів – це Студентський оркестр народних інструментів, а також Оркестр баянів та акордеонів. Їхні художні керівники та головні диригенти – відповідно, *Борис Міхеєв* та *Олександр Назаренко* – є досвідченими музикантами старшого покоління, професорами університетської кафедри народних інструментів України, авторами численних транскрипцій, створених, у тому числі спеціально для цих колективів. Інший представник молодого покоління школи – *Андрій Стрелець* – керує та диригує «Великим академічним Слобожанським ансамблем пісні і танцю», виступаючи, водночас, в якості аранжувальника значної частини музичного репертуару.

При аналізі монотембрових сольних, ансамблевих, оркестрових транскрипцій *О. Назаренка* узагальнено основні жанрово-стильові принципи цього напрямку творчості. Зазначено, що транскрипції вирізняються внутрішньою експресією, емотивністю, театралізованістю, містять широке коло сучасних засад музичної виразовості готово-виборного баяна, його темброво-звукового спектру, об'єму звучання, аплікатурної техніки правої та лівої рук, втілюючи ідеї інструментальної віртуозності, розширення гармонічних барв, акордики, фігураційного малюнку. Посиленою видається *мелодична, гармонічна складова ТФК, явна та прихована поліфонія.*

В ансамблевих та оркестрових транскрипціях посилено роль комплементарного діалогу та колористики як важливого чинника співдії тембру і фактури. Монотемброве звукове середовище композитор трактує політемброво (наближуючи до звучання народного чи симфонічного оркестру). Серед інших чинників ТФК розглянуто полідинамічний (просторово-стереофонічний – *тембро-фактуро-простір*), фактурно-функціональну ротацію тощо.

Аналіз транскрипцій *А. Стрільця* розкриває змістовні рівні творів-моделей, з якими працює композитор та виявляє важливі принципи інтерпретації першоджерел крізь призму дії ТФК. Серед них виявлено: концертизацію, індивідуалізацію партій, тематизацію фактури, функційну ротацію темброво-фактурних компонентів, темброве розцвічування повторюваних фактурних елементів, перевагу незмішаних тембрів, одночасне цитування вихідного тематичного шару та створення до нього альтернативного. Виокремлено вплив ритмо-ударної функції та видозміни гармонічного фактору на жанрово-стильові ознаки твору (зміна вихідної пісенності на танцювальність, фольклорної стилістики на естрадну та джазову, біг-бендові «нашарування» засобами фактуро-тембрів народного оркестру), посилення семантичних властивостей тембру, наскрізність характеру використання форм ТФК аж до ознак симфонізації. Завдяки тембровому складу оркестру *А. Стрільця* додає слобожанський музично-

стильовий «діалект» транскрипціям, специфічний виразовий фонізм, що набуває ознак театралізації. Нові диференціація та інтеграція вихідних темброво-фактурних елементів у творах А. Стрільця наближені до процесу складання авторського твору, демонструють майстерність оркестрування.

В аналізі оркестрових версій *Б. Міхеєва* доведено, що автор керується двома принципами – формування концертного та навчально-педагогічного репертуару для народних інструментів. Перший представляють дві групи творів: 1) зі стильовим потенціалом до тембрового переінтонування для народних інструментів через наявність в музичній мові першоджерела фольклорних елементів – слов'янська білоруська, російська, українська музична класика; 2) нечисленні опуси барокової та віденської класичної музики, зручні для перекладень і транскрипцій за регістровим показником, відсутністю темброво-індивідуалізованого тематизму, при якому інструменти можуть взаємозамінятися. Другий принцип реалізовано композитором у творах навчально-методичної спрямованості.

Виявлено, що серед інших принципів та критеріїв композиторської інтерпретації є наступні: художність, академізм (звернення до класичних еталонних зразків, впровадження відповідної культури інтонування; підбір репертуару, що відповідає потребам часу); ретельність у використанні виразових можливостей інструментів. З'ясовано, що стильовою ознакою транскрипцій *Б. Міхеєва* є нова просторово-часова конфігурація вихідного тематичного матеріалу, з посиленням ролі мелодичного фактору. Композиторської інтерпретації набувають чинники ТФК на рівнях *форми, жанру, стилю*. Додаткові жанрово-стильові та формотворчі виміри він набуває через мелізматику, контрастну динаміку і темп, що актуалізуються у версіях барокових творів. Однак композитор уникає автентичного звучання оригіналу у версії, значно збагачуючи його сучасними інструментальними засадами на користь необарокової естетики.

Характерною стає «драматургія розвитку», на противагу «драматургії статичності», коли інструмент «тримає» обмежену кількість функцій протягом

твору. Це проявляється у доскладанні фактурних елементів та, як наслідок, мультиплікації та детальній диференціації темброво-фактурних функцій, що призводить до розвинутої поліфонії пластів, типових для оркестру Б. Міхеєва тембрових мікстів, які при закріплених за інструментами оркестрових функціях забезпечують музичний рух всередині оркестрової тканини.

Оркестрові версії Б. Міхеєва висвітлюють показову для транскрипційного стилю харківського композитора діалектику двох складових – сольних і туттійних тембрових мікстів. Вони набувають індивідуального малюнку в партитурах, утворюють «антологію *tutti-soli*» народного оркестру, є одним із виявів принципу темброво-фактурного варіювання.

У Висновках викладено підсумки дослідження, узагальнено його основні теоретичні положення відповідно до поставлених мети та завдань. Зазначено, що представлена дисертаційна проблематика є актуальною для вітчизняного музикознавства, адже висвітлює сучасний етап розвитку найстарішої в Україні харківської народно-інструментальної школи, здобутки якої значно вплинули на професійне становлення та розвиток інших регіональних шкіл в Україні.

Окреслено перспективу вивчення обраної в дисертації теми в аспекті подальшого розвитку теорії жанру транскрипції, вивчення та систематизації універсальних прийомів і принципів композиторської інтерпретації в системі двоавторської вторинної творчості.

Ключові слова: харківська регіональна школа народних інструментів, баянно-акордеонне мистецтво, композиторська та виконавська творчість, вторинні жанри, транскрипція, темброво-фактурний комплекс, чинники взаємодії тембру та фактури.

ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЙНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ВИСВІТЛЕНО В ТАКИХ ПРАЦЯХ АВТОРА

Статті в наукових фахових виданнях України

1. Плющенко М. Ю. Вектори творчості Олександра Назаренка: від виконавства до композиторської інтерпретації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 47. С. 138–150.

2. Плющенко М. Ю. Перекладення та транскрипції Б. Міхеєва як унікальний досвід у виконавстві на народних інструментах. *Київське музикознавство* : зб. ст. Вип. 56. К., 2017. С. 274–283.

3. Плющенко М. Ю. «Джаз-слайд» М. Товпеко – А. Стрільця: аспекти інтерпретації першоджерела. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 53. С. 124–144.

4. Плющенко М. Ю. «Козаки» А. Бизова в транскрипції А. Стрільця: діалектика жанрово-стильової взаємодії. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2019. Вип. 5. С. 39–45

Праці у наукових зарубіжних виданнях

5. Pluschenko Maksym Yu. Genre of transcription in aspect of composer's style (On the example of Oleksandr Nazarenko's creativity). *International Journal of Scientific Research and Management*. Vol. 09. no. 1, Jan. 2021. P. 504–507, doi:10.18535/ijsrcm/v9i1.sh01.

6. Плющенко М. Ю. Транскрипции Александра Назаренко: индивидуально-стилевые спектры жанра. *Южно-Российский муз. альманах*. 2018. Вып. 30. С. 51–56.

Праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

7. Плющенко М. Ю. Синтез аматорської та професійної традицій в перекладеннях і транскрипціях для народних інструментів. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : тези Всеукр. наук.-практ. конф., 23–24 квітня 2020 року / ХДАК. Харків, 2020. С. 80–81.

8. Плющенко М. Специфіка композиторської інтерпретації фортепіанних творів на баяні. Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців : Матеріали XX Міжнародної науково-творчої конференції студентів та аспірантів, учасників П'ятого Всеукраїнського конкурсу з теорії музики імені Т. С. Кравцова / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Ю. П. Величко. Харків : Видавництво «Естет Принт», 2020. С. 15–16.

ABSTRACT

Pliushchenko M. Yu. Timbral-textural specifics of transcriptions featuring accordion or button accordion by Kharkiv composers of the end of XX – beginning of XXI century. – Qualification scientific work on the rights of the manuscript.

Thesis for a scientific degree of Candidate of Arts (Doctor of Philosophy) on specialty 17.00.03 – «Musical Arts» (Culture and art). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2021.

This thesis is dedicated to the research of transcriptional creativity for different folk instrumental ensembles featuring button or key accordion of modern Kharkiv composers: B. Mikhieiev, O. Nazarenko, A. Strilets, thus being first systematic research experience in the field of Ukrainian musicology.

It is stated that the relevance of the theme of given research is caused by necessity to comprehend historical significance of Kharkiv regional school of folk instruments and its respective department of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National

University of Arts for the process of foundation and development of folk-instrumental art of Ukraine, particularly, its accordion branch. For that, the thesis illuminates creative achievements of beforementioned composers as they are modern representatives of this school, who are active in the domain of secondary genres, being the authors of transcriptions for diverse ensembles featuring button or key accordion; this has not become an object of Ukrainian musicological research yet. This caused the need to reveal historical and artistic significance of analysed transcriptions in the context of composers' legacy as well as of musicians' individual style.

For that, the thesis suggests and introduces into scholar circulation several new terms and analytical tools for modern folk-instrumental transcriptions in order to examine innovative stylistic tendencies in the development of Ukrainian compositional and concert-performative creativity.

In the given thesis those studies are prefaced with historical facts on Ukrainian folk instrumental orchestra in aspects of its genesis, evolution, creativity, national artistic attributes, interaction of organological and artistically-expressive qualities. It is noted that it was folk origin of these instruments that caused historical belonging of them to folk life and traditions, established view on authentic (folklore) timbral image. Moulded by the sphere of domestic music and genre essence, folk instruments historically acquired stable imager-stylistic and linguistically-intonational principles, expressed in timbrally-textural models and genre codes with such functions as solo, accompaniment, rhythmical or melodic ones, typical figures of timbre-texture as "bass – chord", "melody – accompaniment", "harmonical background", "rhythmical complex", "melodic unisons", "melodical doubles" etc. These folklore "remnants" and "superstructures", traditional sound ideal, become indispensable part of music for folk instruments, being stored in modern history of their professional development (reaching from folklore to academical tradition of music), including creativity based on the models, such as transcriptions, renditions etc.

The study of tendencies of modern accordion art's development allowed to reveal that stylistic absorption of "folklore" sonic image could happen due to representative solo-concerto function, inclusion of folk instruments into domain of Classical repertoire, perfection of performers' virtuosity, with all these factors being a premise for a polylogue between genres and styles, embracing of new techniques of performance and composition. It was found out that synthetic in its nature secondary creativity "compensated" the fact that several historical periods and genres have not been represented in legacy for folk instruments. The process of adaptation of Baroque, Classical and Romantic works in the conditions of professional folklore musical activity expanded onto sphere of accordion performance, which resulted in enrichment of its artistically-expressive premises due to approbation of certain defining for form, content and style principles of academic European repertoire. Thus, creativity based on the artistic models becomes an "intermediary" between folklore and academic personae of genres. Regarding natural connection between folk melody and instrumental music, timbre and texture acquire growing significance being markers of "nationally coloured" intonation, national style.

The thesis contains special observations on theory and methodology of creativity in secondary genres, including renditions and transcriptions, which represent the sphere of artistic interpretations. Generalisations are made about their artistic significance in the art of a composer and performer, their existing definitions, ways of categorizing into genres, types and criteria of classification. It is summarized that transcription is a result of bi-author's creativity; a type of work with artistic models, which synthesises compositional and performative tools, incorporates the procedure of transformation-enrichment of the characteristics of the original source's system, transgression of initial levels of content, adapted through such factors as timbre and texture. Thus, a definition of timbral-textural complex (TTC) is suggested, it being a basic genre-creating device for transcriptions, a dominant tool among expressive means of modern creativity (to which examples of transcriptions, regarded in this thesis, pertain). Examination of

dialectics of timbre, texture, TTC with other means of expression is relevant for Ukrainian theoretical musicology. Scholar thoughts on main vectors of research on modern theory of texture, timbre, regarding problems of defining these phenomena, typical and individual form of their embodiment in music are summarized. TTC is examined from the standpoint of *stylistic, genre, dramaturgical, compositional devices and principles*, influencing it, which reflect tendencies of *musical thinking*.

In this thesis, the role of TTC is considered in analytical outlines defining specifics of renditions and transcriptions for folk instrumental orchestra featuring button or key accordion. This begins with analysis of composing studies by the author of the given thesis, which summarize information on techniques of transcription / rendition for folk-instrumental ensembles. Basic principles in the examples of transcriptions-renditions are characterized, both mono- and poly-timbral (solo ones, ensemble, orchestral), which are used by Kharkiv composers in their own creative work. Recommendations of researchers and practising musicians are given, generalizing their experience in the field of secondary creativity.

Different facets of creativity of such Kharkiv composers as B. Mikhieiev, O. Nazarenko, A. Strilets are regarded, their transcriptional works featuring button or key accordion in aspect of TTC are systemized, with the aim of reveal of their common and individual features, logical continuity, and, simultaneously, a change of certain characteristics of content.

The context is given for such issues as history and historiography of research of Kharkiv regional folk instrumental school, as well of its branches and departments. Interaction of compositional and performative constituents of *accordion department* and synthesis of professional and traditional music-making are illuminated. Special attention is drawn to examination of role of University collectives representing Kharkiv school of folk instruments, them being Student Orchestra of Folk Instruments and Orchestra of Button and Key Accordions. Their artistic directors, respectively, *Borys Mikhieiev* and *Olexandr Nazarenko*, are

experienced musicians of the older generation, professors of the department of folk instruments of the University, authors of valuable transcriptions, including the ones created for these orchestras. Another representative of this school, of its younger generation, *Andrii Strilets*, is a manager and conductor of “The Great Ensemble of Song and Dance of Slobozhanchyna”, simultaneously being an arranger of a significant part of its musical repertoire.

Through the analysis of monotimbral solo, ensemble, orchestral transcription by *O. Nazarenko* main genre and stylistic principles of this type of creativity are generalized. It is noted that his transcriptions are marked by internal expression, emotivity, theatricality, use wide variety of modern principles of musical expressiveness with regard to free-bass system accordion, its spectrum of timbres and sonorities, volume of sound, fingering technique of right and left hand, embodying the ideas of instrumental virtuosity, expansion of harmonical shades, chords, figurations. Such components of TTC are emphasized as *melodical, harmonical*, real and “hidden” *polyphony*.

In the transcriptions for an ensemble or an orchestra significant role belongs to complementary dialogue and chromaticity as an important factors of interaction between timbre and texture. Monotimbral sonic environment is interpreted in polytimbral way (which brings it closer to the sonority of folk instruments or symphony orchestra). The other factors of TTC, regarded in the given thesis, are polydynamical (spatially-stereophonic – *timbre-texture-space*), textural and functional rotation etc.

The analysis of *A. Strilets*'s transcriptions shows levels of content of the works-models, with which the author works; as well as it reveals important principles of original works' interpretations through the prism of TTC. Those principles include concert-likeness, individualization of the parts, thematization of the texture, functional rotation of elements of timbre and texture, timbral colouring of repeated textural elements, leading role of non-mixed timbres, simultaneous quoting of initial thematic layer and creation of its alternative. The influence of rhythmically-percussion function and changes of harmonical factor on genre and

stylistic attributes of the work is revealed (with such changes being the shift from song to dance genre or from folklore style to jazz one, big-band “layering” through the means of timbral and textural devices of folk instruments orchestra). Also, this leads to more prominent role of semantization of a timbre, to extensivity of usage of TTC forms, all the way up to the traits of symphonizing. Timbral diversity of the orchestra allows A. Strilets to add musically-stylistic “dialect” of Slobozhanchyna region to the transcription, as well as specific expressive sonority, causing the effect of theatricality. New differentiation and integration of initial elements of timbre and texture in the works of A. Strilets are close to the process of composing the original works, show mastership of instrumentation.

The analysis of orchestral arrangements of B. Mikhieiev proves that their author applies two main approaches to the works: the formation of concert or pedagogical repertoire for folk instruments. The former is represented by the two groups of works: 1) capable of stylistic reintonation for folk instruments due to incorporation of folklore elements in the original works (Slavic Belarussian, Ukrainian, Russian musical classics); 2) occasional opuses of Baroque and Viennese Classicistic music, easily transcribed by their register and lack of individualized timbres, which allows the instruments to be interchangeable. The latter principle is realised in the works of methodical and pedagogical purpose.

It is revealed that another principles and criteria of composers’ interpretation include: artistry, academism (appeal to Classical, exemplary works, incorporation of appropriate culture of intonation; choice of the repertoire with the regard to the demands of the current time); thorough usage of expressive capabilities of the instrument. It is found out that stylistic attribute of B. Mikhieiev’s transcriptions is a new temporally-spatial configuration of initial thematic material, with increased significance of the melodic factor. The constituents of TTC acquire their composers’ interpretation on such levels as the structure, genre and style. Additional dimensions of genre, style and structure are added to it through ornamentation, contrast dynamics and tempo, with all this being relevant in the versions of Baroque works. On the other hand, the composer avoids authentic

sonority of the original in his version, significantly enriching it with application of modern instrumental devices in the tradition of neo-Baroque aesthetics.

The “dramaturgy of statics” is replaced by “dramaturgy of development”, according to which the instrument is not restricted by having a defined function throughout the work. This is incarnated through accretion of textural elements resulting in multiplication and detailed differentiation of timbrally-textural functions, causing an intricate polyphony of layers, typical for B. Mikhieiev mixtures of timbres, which provide musical fluidity in the orchestral texture despite orchestral functions being defined for the instruments.

Orchestral versions by B. Mikhieiev emphasize typical feature of transcriptional style of Kharkiv composers, a dialectics of two components, timbral mixtures of tutti and solo. They are individualized in the scores, create the “anthology of *tutti-soli*” of the folk instruments orchestra, being a realization of the principle of timbrally-textural variation.

In the Conclusions the results of the research are summarized, its general theoretical statements are generalized regarding the aim and tasks. It is noted that the problems, examined in the given thesis, are relevant for Ukrainian musicology, as they illuminate the modern stage of development of Kharkiv folk-instrumental school (the oldest in Ukraine), whose achievements have largely influenced professional growth and development of another Ukrainian regional schools.

The perspectives of the theme of the thesis are drawn as possibility to further investigate the development of theory of the transcriptional genre, study and systematization of universal methods and principles of composers’ interpretation in the system of bi-author’s creativity.

Key words: Kharkiv regional school of folk instruments, accordion art, composer’s and performer’s creativity, secondary genres, transcription, timbral-textural complex, factors of interaction between timbre and texture.

**MAIN SCIENTIFIC RESULTS OF THE DIRECTORAL STUDY ARE
LOOKED IN THE FOLLOWING WORKS OF THE AUTHOR:**

Articles in scientific professional editions of Ukraine

1. Pliushchenko M. Yu. The oeuvre vectors of Alexander Nazarenko from artistic performance to the composer's interpretation. Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education : collection of research articles / Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv, 2017. Vol. 47. PP. 138–150.

2. Pliushchenko M. Yu. Arrangements and transcriptions of B. Mikheev as a unique experience in performing on folk instruments. Kyiv musicology : collection of research articles. Vol. 56, Kyiv, 2017, PP. 274–283.

3. Pliushchenko M. Yu. “Jazz Slide” by M. Tovpeko – A. Strilets: Aspects of the original source interpretation. Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education : collection of research articles / Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv, 2019. Vol. 53. PP. 124–144.

4. Pliushchenko M. Yu. “Cossacks” by A. Byzov in Transcription by A Strilets: Dialectics of Genre and Style Interaction. Traditions and novations of the higher architectonic and art education : collection of research articles. Kharkiv State Academy of Design and Arts. Kharkiv, 2019 Vol. 5. PP. 39–45.

Works in scientific foreign publications

5. Pluschenko M. Yu. Genre of transcription in aspect of composer's style (On the example of Oleksandr Nazarenko's creativity). International Journal of Scientific Research and Management. Vol. 09. no. 1, Jan. 2021. P. 504–507, doi:10.18535/ijprm/v9i1.sh01.

6. Pliushchenko M. Yu. Transcriptions by O. Nazarenko: individually-stylistic features of genre. Southern-Russian musical almanac. 2018. Vol. 30. PP. 51–56.

Works certifying the approbation of the dissertation materials

7. Pliushchenko M. Yu. Synthesis of amateur and professional traditions in renditions and transcriptions for folk instruments. Culture and informational society of XXI century : theses of all-Ukrainian scientifically-practical conference, 23–24 April 2020 / Kharkiv State Academy of Design and Arts. Kharkiv, 2020. PP. 80–81.

8. Pliushchenko M. Yu. Specifics of composer's interpretation of piano works on button accordion. Art and ways of its comprehension in the research of young scholars : Materials of XX International Scientifically-artistic conference of students and post-graduates, participants of the Fifth all-Ukrainian T. S. Kravtsov music theory competition / Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts; editor Yu. P. Velychko. Kharkiv : Publishing "Estet Print", 2020. PP. 15–16.

ЗМІСТ

ВСТУП	21
РОЗДІЛ 1 ОРКЕСТР НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ УКРАЇНИ: АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ГЕНЕЗИ, ЕВОЛЮЦІЇ, ТВОРЧОСТІ, ХУДОЖНЬО-НАЦІОНАЛЬНИХ АТРИБУЦІЙ	31
1.1. Інструменти українського народного оркестру: від фольклору до академічної традиції	31
1.2. Тенденції розвитку сучасного баянно-акордеонного мистецтва в Україні: композиторська та виконавська творчість, роль вторинних жанрів	54
Висновки до Розділу 1	73
РОЗДІЛ 2 ЖАНРИ ПЕРЕКЛАДЕННЯ І ТРАНСКРИПЦІЇ: АСПЕКТИ ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ	79
2.1. Вторинні жанри творчості: теорія, методологія, критерії класифікації	79
2.2. Тембр і фактура як визначальні фактори у творчості за художніми моделями	86
2.3. Специфіка перекладення і транскрибування для інструментів народного оркестру за участю баяна / акордеона: від теорії до композиторських штудій	97
Висновки до Розділу 2	108
РОЗДІЛ 3 ТРАНСКРИПЦІЇ ЗА УЧАСТЮ БАЯНА / АКОРДЕОНА У ТВОРЧОСТІ ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ	111
3.1. Харківська регіональна школа народних інструментів та її профільна університетська кафедра: від транскрипцій до оригінальної творчості	111
3.2. Монотемброві сольні, ансамблеві, оркестрові зразки. Транскрипції Олександра Назаренка: індивідуально-стильові спектри жанру	127
3.3. Політемброві ансамблеві та оркестрові твори	148

3.3.1. Транскрипції Андрія Стрільця: діалектика жанрово-стильової взаємодії	148
3.3.2. Оркестрові версії Бориса Міхеєва: критерії, принципи, прийоми композиторської інтерпретації	188
Висновки до Розділу 3	206
ВИСНОВКИ	218
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	222
ДОДАТКИ	259
Додаток А	259
Додаток Б	260
Додаток В	281
Додаток Д	289

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Останнє десятиліття в українському музикознавстві характеризується значним збільшенням кількості досліджень, присвячених українській національній музичній культурі, її «емблемним» репрезентативним явищам, серед яких провідне місце займає український народний оркестр, його генезис, еволюція, шляхи професіоналізації, формування жанрово-стильової системи від фольклорних джерел до композиторської творчості, від імпровізаційної культури до академічної інтерпретаційної традиції професійного музикування.

Одним із містків, що їх поєднав, стали процеси вдосконалення народних інструментів, формування їхнього репертуару – запозиченого та оригінального, виокремлення у самостійну сферу композиторської, виконавської творчості, а зрештою, дослідницької галузі. Це актуалізує питання розвитку професійних шкіл, що консолідують навколо себе творчі, наукові, викладацько-освітнянські традиції та досягнення. Серед таких об'єднань значний вплив на українську музичну культуру мала потужна харківська школа народних інструментів, зокрема, її баянно-акордеонна ланка, представлена кількома поколіннями талановитих музикантів, серед яких Л. Горенко, М. Чекмарьов, В. Подгорний, О. Назаренко, А. Гайденко, І. Снедков, О. Міщенко, А. Стрілець, Ю. Дяченко, Д. Жаріков та інші.

Творчість представників композиторського напрямку унаочнює значну вагу в ній вторинних жанрів, зокрема, транскрипції. Вони демонструють визначальну роль *темброво-фактурного комплексу* (далі ТФК) у взаємодії композиторської та виконавської компонент, створенні нового художнього статусу народних інструментів. Цей комплекс, *по-перше*, віддзеркалює образно-семантичні, драматургічні, стилі-, жанро-, формотворчі перетворення системи оригіналу у версії, *по-друге*, розкриває, механізми *композиторської інтерпретації* музичного твору-моделі, зміст якої складає діалектика міжстильового та міжавторського спілкування; *по-третє*,

унаочнює специфіку музичного мислення, спрямованого на створення нової художньої цілісності – двоавторської транскрипційної концепції.

Отже, *актуальність* обраної теми зумовлена наступними причинами:

- необхідністю усвідомлення історичної ролі харківської регіональної школи та профільної кафедри ХНУМ імені І. П. Котляревського для процесів формування та розвитку народно-інструментального мистецтва, зокрема, його баянно-акордеонного напрямку в Україні;
- важливістю висвітлення творчості сучасних представників цієї школи – *Б. Міхєєва, О. Назаренка, А. Стрільця*, які активно працюють у жанрі транскрипції;
- назрілою необхідністю системного вивчення їхніх численних транскрипційних зразків для різноманітних складів за участю баянів та акордеонів, що раніше в українському музикознавстві не розглядались;
- значимістю введення до наукового обігу понять та інструментів аналізу сучасних народно-інструментальних транскрипцій з метою з'ясування інноваційних стильових тенденцій розвитку української композиторської та концертно-виконавської творчості.

Зв'язок дослідження з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано на кафедрі теорії музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Теоретичне музикознавство та сучасна мистецька практика: аспекти взаємодії» перспективного тематичного плану кафедри теорії музики ХНУМ імені І. П. Котляревського на 2017–2022 роки (протокол № 1 від 30.08.2017 р.). Тему дисертації затверджено (протокол № 4 від 26.11.2015 р.) та уточнено (протокол № 9 від 27.06.2020 р.) на засіданнях Вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Мета дослідження – виявити художнє значення та специфіку темброво-фактурної взаємодії у транскрипціях за участю баяна / акордеона

сучасних композиторів харківської регіональної народно-інструментальної школи.

Завдання дослідження, що зумовлені його метою, є наступними:

– надати історичний огляд еволюції українських народних інструментів, зокрема баянів / акордеонів, їхніх художньо-національних атрибуцій, ролі вторинних жанрів на шляху академізації, наступного класичного періоду стабілізації концертного статусу та репертуару народних інструментів;

– розглянути вторинну двоавторську творчість – теорію, методологію, критерії класифікації, місце в ній транскрипцій в аспекті композиторської інтерпретації, а також виявів музичного мислення та стилю;

– визначити та аргументувати діалектику взаємодії тембру і фактури (у тому числі з іншими музичними засобами) як провідних жанрово-стильових, композиційно-драматургічних чинників творчості за художніми моделями, надати дефініцію поняття «темброво-фактурного комплексу» у системі вторинних жанрів;

– виявити специфіку, прийоми та принципи перекладення і транскрибування для інструментів народного оркестру за участю баяна / акордеона, надати практичні рекомендації у вигляді композиторських штудій автора дисертації з метою моделювання алгоритму та методики аналізу систем оригіналу та версії;

– розглянути історію становлення та історіографію вивчення харківської регіональної школи народних інструментів, у тому числі баяна / акордеона, висвітлити генерацію музикантів, композиторські, виконавські, освітні традиції, творчі колективи, їхній репертуар – від вторинних до оригінальних жанрів;

– охарактеризувати напрями та стильові засади транскрипційної творчості представників харківської школи – Б. Міхеєва, О. Назаренка, А. Стрільця;

– систематизувати ці зразки в аспекті дії ТФК, а також за тембровим складом – монотемброві сольні, ансамблеві, оркестрові; політемброві ансамблеві та оркестрові – з метою виявлення між ними загальних і відмінних рис, закономірної наступності та, водночас, зміни певних змістовних характеристик.

Об’єкт дослідження – жанр транскрипції за участю баяна / акордеона в аспекті виявів композиторської інтерпретації, **предмет дослідження** – виразові властивості темброво-фактурного комплексу як визначального жанротворчого чинника у транскрипціях для народно-інструментальних складів за участю баяна / акордеона; стильові виміри транскрипційної творчості харківських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Матеріалом дослідження є рукописи, видання *сольних, ансамблевих, оркестрових транскрипцій* за участю баяна / акордеона **О. Назаренка**: Сонати В. Бібіка, «Жайворонка» Г. Дініку, «Скоморохів при дворі» В. Золотарьова, «Ноктюрна» А. Індри, Скерцо «Щедрик» Д. Клебанова, «Петрушки» В. Косенка, «Маленького віденського маршу» Ф. Крейсlera, «Іспанської серенади» Х. Малатса, циклу «Сім руських картин» К. Молчанова, «Скерцо» І. Морозова, «Тремтячого листя» П. Норрбака, Варіації № 5 В. Подгорного, Прелюдії № 3, *d-moll* С. Рахманінова, «Польоту джмеля» М. Римського-Корсакова; **А. Стрільця**: «Козаків» А. Бизова, «Одкровення» С. Войтенка, «*Tango pour Claude*» Р. Гальяно, «Джаз слайду» М. Товпеко; **Б. Міхєєва**: «Менуету» Дж. Бельцоні, «Пассакалії» Г. Генделя, «Концерту для органа, струнного оркестру та литавр» *g-moll* Ф. Пуленка, «Трьох руських пісень» С. Рахманінова, української народної пісні «Діброво зелена» в обробці М. Скорика та інших.

Методологія дослідження дисертації включає як фундаментальну, загальнонаукову, так і теоретичну, у тому числі спеціально-музикознавчу складові. Фундаментальну та загальнонаукову базу визначають засади діалектичного методу, зокрема, принципів детермінізму та ізоморфізму, тотожності та відмінності, загального та особливого.

Методи дослідження. Для розкриття змісту пропонованої теми використано наступні методи:

– *історіографічний* – необхідний для оцінки сучасного рівня вивченості обраної теми, систематизації існуючих досліджень, залучення серед них як базових, так і нових для українського музикознавства наукових джерел;

– *історичний* – використаний для розгляду та систематизації історичних відомостей про еволюцію українських народних інструментів, зокрема, етапів розвитку баянно-акордеонного мистецтва, становлення харківської регіональної школи народних інструментів, генерації музикантів-викладачів, формування народно-інструментальних колективів, їхнього репертуару;

– *органологічний*, що сприяє розкриттю специфіки народних інструментів у контексті зіставлення їхніх виразових можливостей;

– *біографічний* – для визначення ролі вторинних жанрів у творчості композиторів, чий доробок вивчається;

– *інтерпретаційний* – застосований при вивченні зразків транскрипцій в контексті двоавторської композиторської творчості за художньою моделлю;

– *стильовий та жанровий* – спрямовані на вияв індивідуально-композиторських проєкцій транскрипції, визначення в ній провідних жанрово-стильових ознак і чинників ТФК;

– *компаративний, системно-структурний, функціональний* при розгляді відмінних особливостей, по-перше, оригіналів і версій, по-друге, двоавторських транскрипцій між собою та застосованих у них композиторських принципів;

– *аксіологічний* – для художньої оцінки обраних для аналізу творів в аспекті їхньої значущості як у спадку композиторів, так і для розвитку музичного мислення.

Теоретичну базу дослідження склали розробки в наступних галузях: *теорії інтонації, музичного стилю, жанру, форми* (Б. Асаф'єв [12, 13], Н. Бабій-Очеретовська [14, 223], В. Бобровський [21, 22, 23], Н. Горюхіна [52], В. Клін [132], Г. Конькова [142], Л. Мазель [176], О. Маркова [180], В. Медушевський [185], М. Михайлов [191], К. Ручьєвська [251, 252], С. Скребков [275], Т. Смирнова [278], О. Соколов [285, 286], А. Сохор [287], С. Тишко [313], І. Тукова [312], В. Цуккерман [324], Л. Шаповалова [336, 337, 338], С. Шип [341]); *музичного мислення та творчості* (І. Драч [80], І. Котляревський [153], А. Муха [204], Є. Назайкінський [206, 207, 208, 209], І. Пясковський [247], Л. Трубнікова [311]); *сучасної музичної україністики, регіоніки* (М. Бевз [18], М. Борисенко [26], Ж. Дедусенко [68], М. Калашник, П. Калашник [118], О. Кононова [140], М. Копиця [143], С. Кучеренко [160]); *інтерпретології* (Є. Гуренко [56], Н. Жукова [98], О. Котляревська [154], В. Москаленко [198, 199, 201], Ю. Мостова [202], Ю. Ніколаєвська [217], І. Полусмяк [236]); *теорії вторинних жанрів, у тому числі за участю народних інструментів* (М. Борисенко [24, 25, 27], М. Давидов [63, 67], І. Дмитрук [76, 77], О. Жарков [96], М. Імханицький [110], С. Карась [123], В. Клімова [130, 131], В. Князєв [133, 134], Ф. Ліпс [164, 165], О. Міщенко [194, 197], І. Палій [224, 225], Н. Пилатюк [229], Н. Прокіна [242], В. Руденко [249], Л. Скачко [272], Б. Страннолюбський [298], В. Чабан [330], *J. Lindroth* [362], *V. Luttrell* [363], *M. N. Hashim*, *Y.-H. Yeo* [374]), *теорії фактури* (М. Борисенко [25], В. Будніков [30], Г. Виноградов [38], Т. Виноградова [39], Н. Герасимова [46], О. Гнатишин [47], О. Гусарова [57], С. Давидов [66], О. Жерздеєв [97], Г. Ігнатченко [103, 104], В. Москаленко [200], Г. Савченко [256], М. Скребкова-Філатова [276, 277], О. Сокол [284], Ю. Тюлін [314], В. Холопова [318], І. Цурканенко [328], А. Черноіваненко [334]); *теорії тембра, оркестрових стилів, інструментознавства* (Є. Балашов [15], А. Гайденко [45], Л. Гуревич [55], К. Давиденкова [59], В. Дейнега [70], О. Жарков [91, 92, 93, 94, 95], Д. Клебанов [129], Р. Козак [137], Г. Косенко [148], Т. Кравцов [155], М. Манафова [177], С. Пономарьов [240],

І. Сиротін [266], К. Стрельченко [299], А. Тіхомірова [306], *P. Boulez* [349], *R. Erickson* [353], *B. Giordano* [354], *P. Holmes* [356], *M. Lavengood* [361], *S. McAdams* [366], *D. Smalley* [369]); *органології* (А. Гуменюк [54], М. Імханицький [107, 108], Ю. Канарський [120], М. Лисенко [167, 168], Ю. Лошков [172]); *творчості харківських композиторів-народників* (О. Кононова [140], Н. Костенко [150, 151], Л. Кузьменко [159], Ю. Лошков [171], Л. Мандзюк [178], О. Назаренко [213], Ю. Ніколаєвська [149]); *українського народно-інструментального ансамблевого та оркестрового мистецтва* (О. Гончаров [49, 50], П. Дрозда [81], В. Дутчак [82], П. Іванов [114, 115], О. Ільченко [116], С. Калмиков [119], В. Откидач [222], Л. Пасічняк [226, 227], Т. Сідлецька [269, 270, 271], І. Снедков [280, 281], Л. Снедкова [282, 283], О. Трофимчук [310], Л. Шемет [339, 340]); *баянно-акордеонного мистецтва та його розвитку* (Ю. Алжнєв та В. Осадча [3], Р. Безугла [19], М. Булда [31, 32], В. Васильєв [35, 36], В. Власов [41], Г. Голяка [48], І. Григор'єва [53], М. Давидов [60, 61, 65], С. Димченко [73, 74], В. Дорохін [79], А. Душний [83], Ю. Дякунчак [84], Ю. Дяченко [85, 86, 87], І. Єргієв [88, 89], А. Єрьоменко [90], В. Зеленюк [101], Є. Іванов [114, 115], В. Князєв [135], Д. Кужелев [158], Ф. Ліпс [162, 163], Т. Липчанська [166], В. Марченко [181, 182], В. Мурза [203], Н. Остапчук [221], Л. Понікарова [238, 239], С. Пташенко [243, 244, 245], А. Светов [257], А. Семешко [262], В. Сподаренко [288], А. Сташевський [290, 292, 296], А. Стрілець [301], А. Черноіваненко [333]).

Наукова новизна отриманих результатів. Дисертація є першим в українському музикознавстві досвідом спеціального системного вивчення транскрипційної творчості для різних складів за участю баяна / акордеона сучасних композиторів Харкова – Б. Міхеєва, О. Назаренка, А. Стрільця. У ній також **вперше** у вітчизняному музикознавстві:

– висвітлено історичне та художнє значення проаналізованих транскрипцій у контексті композиторського доробку, авторського стилю

музикантів, а також у межах розвитку сучасного українського народно-інструментального мистецтва;

- системного розгляду набули грані творчості двох із названих музикантів – О. Назаренка, А. Стрільця;
- до наукового обігу введені вітчизняні музичні твори, які раніше в українському музикознавстві не розглядалися;
- вони отримали розгляд в аспекті комплексної дії тембру та фактури як провідного чинника у двоавторській творчості за художньої моделлю;
- запропоновано дефініцію ТФК в системі вторинних музичних жанрів, надано системне обґрунтування та апробацію дії цього явища.
- включено до вивчення вторинних жанрів аналіз технік транскрибування, узагальнено рекомендації дослідників і практиків щодо написання транскрипцій-перекладень, запропоновано композиторські штудії автора дисертації.

Набули подальшого розвитку:

- питання історії та історіографії вивчення харківської регіональної школи, її напрямів, підрозділів, зокрема, класу баяна та акордеона ХНУМ імені І. П. Котляревського; композиторських, виконавських, викладацько-освітянських традицій; творчих колективів, їхнього репертуару;
- теорія, методологія, критерії класифікації жанру транскрипції, у тому числі для народних інструментів;
- вивчення та систематизація універсальних прийомів і принципів композиторської інтерпретації в системі двоавторської творчості.

Уточнено та доповнено:

- класифікацію та місцезнаходження баяна, акордеона, споріднених їм інструментів у загальній системі груп і підгруп музичних інструментів;

– відомості про сучасний етап розвитку харківської регіональної школи народно-інструментального мистецтва.

Практичне значення отриманих результатів дослідження полягає у можливості використання його теоретичних положень та висновків для подальших розвідок, а також у безпосередній творчій практиці – сфері баянно-акордеонного, народно-ансамблевого, народно-оркестрового мистецтв з метою виявлення сучасних тенденцій розвитку музичної творчості та художнього мислення. Матеріали дослідження можуть бути корисними у педагогічній практиці, зокрема, у навчальних курсах «Історія української музичної культури», «Культурологічні аспекти музичного мистецтва», «Етномузикологія», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Музична педагогіка», «Інструментування та аранжування», «Спеціальний інструмент», «Ансамбль», «Оркестровий клас», «Загальне диригування», «Читання та аналіз партитур», «Історія виконавського мистецтва», у класах композиції при написанні транскрипцій та перекладень.

Апробація результатів дослідження. Деякі матеріали дослідження апробовані в магістерській роботі автора та опубліковані в збірці «Магістерські читання – 2015».

Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її основні положення викладено у доповідях автора на всеукраїнських та міжнародних наукових та науково-практичних конференціях: «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, 2016, 2017), «Інтонаційний образ світу: національні спектри» (Харків, 2016), «Молоді музикознавці» (Київ, 2017), «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 2017, 2020), «Традиції та сучасність музично-педагогічної освіти» (Чернігів, 2017), «Глухів музичний: земля Березовського і Бортнянського» (Глухів, 2017), «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, 2020).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 6 одноосібних статей, з них 4 – у спеціалізованих фахових виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України, 2 статті у зарубіжних спеціалізованих періодичних виданнях, у тому числі «*International Journal of Scientific Research and Management*» (Індія), а також тези доповідей на науково-практичних конференціях (2).

Структура дисертації. Дисертація складається з Анотації, Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел та Додатків. Загальний обсяг дисертації становить 290 сторінок, з них основного тексту – 200 сторінок. У списку використаних джерел – 374 позиції, з них іноземною мовою 30.

РОЗДІЛ 1
ОРКЕСТР НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ УКРАЇНИ:
АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ГЕНЕЗИ, ЕВОЛЮЦІЇ, ТВОРЧОСТІ,
ХУДОЖНЬО-НАЦІОНАЛЬНИХ АТРИБУЦІЙ

1.1. Інструменти українського народного оркестру: від фольклору до академічної традиції

Як нами зазначалося у вступі даної роботи, останнє десятиліття в українському музикознавстві характеризується значним збільшенням кількості досліджень, присвячених українській національній музичній культурі, її «емблемним» репрезентативним явищам, серед яких провідне місце займає український народний оркестр, його генезис, еволюція, шляхи професіоналізації, становлення та розвитку жанрово-стильової системи від фольклорних джерел до композиторської творчості, від імпровізаційної культури до академічної інтерпретаційної традиції професійного музикування.

На шляху вдосконалення інструментів народного оркестру значну роль зіграв, власне, їхній репертуар. Він, багато в чому, став визначальним у формуванні певного образу інструментів. У процесі їх залучення в професійну традицію переважну кількість склали жанри фольклорного походження. Нагадаємо, що народні інструменти зобов'язані своєю назвою народній музичній культурі, в якій вони мали прикладні функції, а доступні їм жанри визначали художньо-виразові і технічні (технологічні) засоби гри (і навпаки), що визначало *діалектику взаємодії органологічних та художньо-виразових властивостей інструментальних тембрів.*

Важливо підкреслити, що даний клас музичних інструментів аж до сучасних етапів їх розвитку зберіг *тісний зв'язок із народною культурою та народним походженням (ніколи його не втрачав)*, що визначило перевагу в історії їхнього розвитку прикладних функцій, важливу роль у народному

житті, у соціальному побуті, та, насамперед, коло «родових» музичних жанрів, насамперед, прикладного значення. Ці процеси становили художньо-національну атрибуцію музичних інструментів та принципів народного музикування.

Ключовими жанрами соціально-побутового кола були, як відомо, пісня, пісенна імпровізація, пісня без слів, епічні жанри, танцювальні, плясові приспівки, інструментальні п'єси та награвання. Як прикладні – інструменти народного оркестру мали певний «словник» засобів, переважно, фіксованих та спрощених, утворюючи певні темброві ролі, амплуа та функції – розважальної музики, побутової, музики для певної події, музики «відчуттів», що супроводжували трудове та сімейне життя. Ці «інструментальні стереотипи», образно-темброві семантичні модуси, тісно пов'язані із жанрово-стильовим «відчуттям» інструментів, знайшли відображення у певному комплексі музично-виразових засад, сконцентрованих навколо солюючої, акомпануючої, ритмоударної, мелодико-кантиленної функцій та жанрових кодів.

Нагадаємо, що поняття «*темброве амплуа інструмента*» включає «широку амплітуду його характеристик, що залежить від внутрішніх і зовнішніх факторів – конструкції інструмента, його художнього буття, застосування в практиці суспільного музикування у зв'язку з певними родами і видами музики» (Г. Косенко [148, с. 39]). Поняття «*звукового образу інструмента*» (О. Жерздев [97]) повідомляє про комплекс звукових якостей інструмента – від органологічних до типологічних та індивідуально-специфічних, пов'язаних із будовою інструмента, його функціонуванням як носія видового стилю.

«*Фольклорний образ*» зберігається й досі у вигляді закріплених за інструментами тембрових амплуа, наприклад, прості короткі наспіви (обрядового походження) чи, навпаки, більш розгорнуті та навіть складні за формою музичні імпровізації (вокальні, інструментальні) із типовими для них інструментальними зворотами яскраво національного характеру.

Народне походження виявляється через типові фактурні формули та фігури, типи фактурного розвитку, що адаптуються в умовах професійного музикування. Такі фольклорні «залишки» та «надлишки» знаходимо не тільки в сучасній професійній музиці для народних інструментів, зорієнтованої на фольклорні першоджерела, а й також у сфері творчості за художньою моделлю, у вторинних жанрах, зокрема, транскрипціях, перекладеннях – унісоми, втори, колористичні нашарування, стрічкове голосоведення, гетерофонні прийоми та принципи тощо.

Ці темброво-фактурні кліше можуть або зберігатися композиторами (авторами оригінальних творів чи вторинних жанрів), а можуть бути поглинені іншими професійними здобутками композиторської творчості. У другому випадку виникає закономірне питання, як подолати ці кліше? Один із шляхів щодо цього – *формування репрезентаційної сольо-концертної функції інструментів, проте, не прикладної, другорядної, їх уподібнення академічним інструментам симфонічного оркестру. Ще один шлях, пов'язаний із першим – залучення народних інструментів до царини класичного оркестрового репертуару, зокрема, симфонічного.* Тут варто згадати, що саме вторинна творчість цілком пов'язана із розвитком інструменталізму, тож поширення у професійному репертуарі народних інструментів жанрів транскрипції, перекладення (та інші, що опрацьовують історично існуючі художні моделі) дозволило встановити їх своєрідне посередництво між фольклорними та академічними амплуа інструментів, що обов'язково втілюється на усіх рівнях змісту та форми музичного твору аж до його цілісного тембро-фактурного плану, що фіксує будь-які зміни у тематично-інтонаційному розвитку, стає фокусом жанрово-стильових, композиційних, мовленнєвих музичних процесів. Як зазначає у дисертації М. Борисенко, «у транскрипційних зразках знаходить один із своїх виявів ідея нової концертності у широкому розумінні діалектики цієї форми (за Б. Асаф'євим) із пріоритетом суто музичних передумов формоутворення – темброво-, фактурно-інтонаційних, структурно-тематичних тощо.

Актуалізуючись у періоди інтонаційних криз, транскрипційний жанр саме й стає своєрідним “містком” між традицією минулого та сучасними композиторськими пошуками у галузі музичної творчості, її форм та різновидів, системи виражально-конструктивних засобів» [24, с. 14].

У темброво-фактурному вимірі це визначало використання певних фіксованих формул типу «бас-акорд», «мелодія-акомпанемент», «гармонічний фон», «ритмізований комплекс», «мелодичні унісони», «мелодичні втори» і тому подібне. На сучасному етапі професіоналізації народних інструментів деякі з цих «кліше» образу інструментів залишились, що підкреслює їхнє народне походження.

Конкретизуємо деякі положення, зазначені нами вище.

«Фольклорний» образ інструментів народного оркестру зберігається навіть на етапі їх *академізації* у вигляді закріплених за ними тембрових амплуа, наприклад, прості короткі наспіви (обрядового походження) чи, навпаки, більш розгорнуті та навіть складні за формою музичні імпровізації (вокальні, інструментальні) із типовими для них інструментальними зворотами яскраво національного характеру. Це так званий «традиційний звукоідеал» [102, с. 898], «певна інтонаційно-темброва модель, що узагальнює специфічні елементи вокального та інструментального стилів» [там само]. На думку І. Земцовського, саме з цим пов'язано багато особливостей музичного інтонування, додамо, як в інструментальній, так і у вокальній музиці. Дослідник називає шість проміжних секцій в єдиному ланцюжку: форми музикування (індивідуальна чи колективна), жанр, етнічний звукоідеал, тип інтонування, стиль інтонування, музично-виразові засоби (мелодико-композиційні та ладо-ритмічні) [там само].

У слов'янській народній музичній культурі, так само як в інструментальному музикуванні, вагоме значення отримують різноманітні типи мелосу та мелодика як узагальнюючий національний образ. Відомо, що існують різні типи мелосу, від «мовленнєвого», речитативного, до наспівного, кантиленного та орнаментованого. Мелодія стає своєрідним

чинником взаємодії музичного інтонування та інтонацій національної мови, яка упізнається через характерні типи мелодики та закріплений за ними в усній та письмовій музичних традиціях образно-семантичний зміст, художні або прикладні функції, типи використання. *Мелодизм та мелодизація – характерна ознака художньо-національної атрибуції народно-інструментальної сфери, показова риса інтонування на народних інструментах.* Тож у музиці є певна «національна модель» культури мовлення, яскравим виразом якої стає, насамперед, мелодика як провідний засіб музичної виразовості, що мотивується його походженням, зокрема, в народній культурі. Аналогом тут стають питання культури мови та мовлення в літературознавстві.

Саме на зв'язок сучасного народно-інструментального музикування (додамо, в оригінальній чи вторинній творчості) з народним мелосом (інтонаціями народного мовлення) вказують деякі дослідники. В цьому природному зв'язку великого значення набувають тембр і фактура.

Як зазначає В. Поляренко, *велику кількість сучасного репертуару для інструментів народного оркестру становлять пісенні й танцювальні жанри.* Велике значення в них грає мелодичний фактор. Його посилена роль нерідко визначається наявністю одного провідного голосу чи його унісонного викладу у вигляді колористичних нашарувань, а також використанням темброво-фактурних засобів, які потовщують чи акцентують лінію генерального голосу. Серед таких засобів можуть бути гетерофонні чи підголоскові типи багатоголосся, подвоєння мелодичного голосу у будь-яких фактурних пластах (басовий голос чи голоси іншої теситури), розвинуті форми поліфонії, гармонічні голоси тощо. Ці закономірності, що історично формувалися в умовах народного музикування, широко спостерігаються в сучасній композиторській творчості (оригінальній і вторинній) для інструментів народного оркестру. *Через фактуро-тембр, які входять до кола внутрішніх мовних факторів характеристики інструментів, проявляються музичні мислення-стиль.* Можна навіть припустити, що цей мовний рівень,

що, одночасно, віддзеркалює, стиле-мисленевий рівень, може впливати на розбудову технічних і звуко-виражальних властивостей музичних інструментів: «До “внутрішніх” факторів відносяться: мовний, пов’язаний із репрезентацією <...> певних етапів розвитку мислення-стилю в його фактурно-тембрових показниках – монодичному, гетерофонному, поліфонічному, гомофонному» [237].

Тож, звертаючись у творчості в умовах академічного музикування до народного інструментарію, композитор через інструмент (інструменти) пізнає музичне стиле-мислення, стикається з певними стильовими традиціями звукового образу інструмента, які не можна оминати та не враховувати (кожен інструмент стає носієм певного усталеного образу звучання, видового стилю).

Більшість досліджень, присвячених *вивченню еволюції розвитку інструментів народного оркестру*, розвиває думку про еволюційний шлях від фольклорного виконавства та пов’язаних із ним атрибутів (імпровізаційна манера, народно-пісенна основа тощо) до професіоналізації інструментів, їхнього виходу на концертну академічну сцену, оснащення відповідним академічним репертуаром. Принаймні, кожен інструмент проходить етап/етапи професіоналізації, які, найчастіше, включають саме таку природу спрямованість від фольклору (репертуар, види та засоби музикування) до професійних зразків.

Як нами зазначалося вище, *посередником на цьому шляху виступають, зокрема, жанри перекладення, транскрипції* (на чому буде наголошено у наступних розділах дисертації). Головною їхньою метою, насамперед, виявляється розширення кола творів для виконання на народних інструментах, народним ансамблем чи оркестром, приєднання до класичного європейського репертуару. Тож, розширення, як відомо, відбувається у кількох напрямках.

Перший із них – засвоєння народними інструментами нових для них музичних стилів, наприклад, всього багатогранного вертикального зрізу

стилів професійної музичної традиції до ХХ століття «молодими» інструментами, академізованими, власне, у ХХ столітті.

Другий напрям пов'язаний із опануванням широкого кола жанрів різноманітної традиції, як фольклорної, так і академічної музики, а також музики третього шару (мазурка, вальс, полька, соната, сюїта, fuga, симфонія, регтайм і т. і.). Нове жанрово-стильове поле відкрило шляхи для засвоєння нових форм і композиційних принципів професійної музики. Зрештою, кожен із названих шляхів веде до застосування композиторами та виконавцями широкого реєстру музично-виразових засобів для втілення образного змісту. Відлунням цих тенденцій стає весь корпус музики створеної для інструментів народного оркестру – оригінальної та похідної (вторинні жанри). У сукупному результаті вони впливають не тільки на розвиток виконавських можливостей, а й на процеси закономірної еволюції народних інструментів, що не підтверджує у повній мірі таку існуючу думку: «Позитивний аспект перекладень і транскрипцій полягав у пізнанні технічних та виражальних засобів інструмента (розвитку аплікатури, різних засобів педалізації, штрихової техніки тощо). Перефразовуючи ФЛіста, можна сказати, що оригінальна музика для інструмента є його еволюцією, а перекладення та транскрипції розширюють його виконавські можливості» [134, с. 151].

На шляху до академізації інструментів відбувається вдосконалення їхньої органології, виконавської техніки, відповідних до них художньо-виразових засад музикування, що впливає на весь спектр жанрів оригінальної та вторинної творчості для народних інструментів (про це докладніше йдеться у розділі 1.2. даного дослідження) та призводить до еволюції змісту музичних композицій. Тому цілком доречним стає розгляд у межах даної дисертації генези народних інструментів, впливаючих звідси критеріїв їхньої класифікації, місцезнаходження, зокрема, баяна, акордеона і споріднених їм інструментів, в загальній системі розподілу музичних інструментів по групах і підгрупах, відповідно до обраного в роботі тематичного напрямку дослідження.

Тут доречним буде додати, що у пропонованій роботі використано поняття «академізація» народних інструментів. Його значення тісно пов'язане з процесами їхнього удосконалення, професіоналізації, отримання класичного статусу, типологічних форм функціонування, залучення до освітньо-професійних програм, навчальної практики. Академізм, як відомо, це вища форма вияву художньо-змістовних якостей наукових чи мистецьких явищ, що мають канонічні форми та виступають «мірою», зразком для наслідування. За визначенням Д. Варламова, «<...> поняттям академічне музичне мистецтво позначається вироблений у процесі багатовікової художньо-творчої діяльності універсальний напрям мистецтва, заснований на унікальній людській здатності за допомогою специфічних художньо-виразових інтонаційних засад запам'ятовувати і відтворювати раціональні (у значенні усвідомлені, осмислені) і емоційні (чуттєві) антропосоціальні відносини» [34, с. 81]. Процеси *академізації* в контексті розвитку сучасного мистецтва народних інструментів фактично добігли свого кінця, трансформуючись у наступний етап, який можна позначити як *класичний*, що характеризується процесами *стабілізації*.

Повертаючись до аспектів академізації зазначимо, що перше методологічне питання про *вивчення генези народних інструментів пов'язане саме з їх національним походженням* – які саме інструменти можна вважати українськими. На думку дослідників (І. Мацієвський [184], В. Откидач [222], Ю. Стайнар [289]), коріння виникнення інструмента не мають основоположного значення при визначенні його «національності». Одним же із важливих моментів стає затребуваність і часте використання у музикуванні. Так, В. Откидач зазначає, що «...інструменти переважно стають національними не тому, що вони створені тим чи іншим народом, а тому, що вони вибрані ним» [116, с. 6]. Також важливим фактором є спроможність інструмента максимально точно передати «музичну ментальність» народу: «національні інструменти найбільше відповідають музичним особливостям музичної мови, стилю і характеру виконання, відображають специфіку

інтонування, ладотональності, тембрового звучання тощо» [там само, с. 5]. Тож будь-який інструмент, певною мірою, стає виразником національної музичної мови, навіть стилю з урахуванням різноманітних векторів прояву цього явища, зокрема, інструментального (баянного, бандурного, гітарного).

Щодо важливого критерію, який визначає «народність» інструмента, – «функціонування» його в рамках окремої національної культури – говорить і Ю. Стайнар: «...якщо інструмент використовується у повсякденному житті у зв'язку з різноманітними проявами народної культури, ми вважаємо його народним інструментом, навіть у тому випадку, якщо він був куплений, привезений, виготовлений на фабриці, запозичений у сусідньої етнічної групи тощо. Визначальною ознакою для нас є використання інструмента в музичній культурі країни» [197, с. 132]. Аналогічну думку щодо ідентифікації українського інструментарію висловлює А. Гуменюк, відзначаючи, що «на Україні побутує багато інструментів інших народів: гітара, мандоліна, балалайка, гармонія, баян, волинка, дрімба, ліра, класичний зразок скрипки, виготовлений італійськими майстрами, цимбали, флейта Пана (кувиці, або свиріль), окарина та ін. Але одні з них використовуються народом в музичному житті епізодично (гітара, мандоліна, балалайка), а інші стали українськими (цимбали, волинка, скрипка, ліра, свиріль, дрімба, згодом і баян). Цимбали, ліра і волинка зазнали на Україні значних змін у структурі, формі, розмірах тощо. В них значно поліпшені акустичні властивості, розширено діапазон, технічні та художньо-виражальні можливості. В зв'язку з цим є підстави вважати їх українськими народними інструментами» [54].

Спираючись на думку Т. Сідлецької, до українських інструментів ми будемо відносити ті, «які широко побутують серед нашого етносу. Ці інструменти з давнини вплелись в культуру і життя українського народу, хоча й мають певні аналоги в музичному інструментарії інших народів світу» [269, с. 32].

Незважаючи на непідробний інтерес дослідників до сфері органології інструментів, їх генези та подальшого розвитку, А. Гуменюк зазначає, що «друковані джерела про музичні інструменти на Україні з'являються лише в ХІХ ст.» [54]. Починаючи з цього часу виникають праці, які, тим чи іншим чином, висвітлюють питання зародження та «модернізації» народних інструментів, виникнення, функціонування моно- та політембрових ансамблів за їх участю, становлення українського оркестру народних інструментів та ін. Т. Сідлецька з цього приводу зазначає: «Упродовж багатьох століть в Україні побутовув розмаїтий народний музичний інструментарій, який формувався у контексті історичного розвитку суспільства й еволюції музичної культури. <...> Розвиток виражальних можливостей народного музичного інструментарію стає у подальшому однією з передумов створення українського оркестру народних інструментів» [270, с. 22].

Одним з перших ґрунтовних досліджень з питань *українського інструментарію*, є стаття видатного українського композитора, фольклориста та, якщо можна так сказати, одного з першопрохідців в етноорганології, – М. В. Лисенка – «Характеристика музикальних особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем» (1874 р.). В подальшому вона була перевидана в 1955 році [168]. У ній автор, окрім висвітлення виконавського мистецтва кобзаря О. Вересая, детально зупиняється на описі одного з українських інструментів – бандури. Також великою цінністю являється праця цього ж автора «Народні музичні інструменти на Україні» [167], в якій розглядається органологія, конструкція, побутовання таких інструментів як кобза, бандура, торбан, ліра, гуслі та цимбали. А. Гуменюк зазначає, що «Власне, це була перша праця на Україні, яка давала читачеві більш-менш повну уяву про зародження і розвиток музичних інструментів нашого народу» [54]. Дані праці стали ніби вихідником, трампліном для подальших дослідницьких пошуків. Хотілося б зазначити, що в ній автор робить акцент у бік вивчення конструкції інструментів, що являється величезним вкладом не лише в російське, а й

українське народне інструментознавство. На наш погляд, важливим є момент зарахування автором гітари до складу народних інструментів. Їй присвячена шоста частина даної книги, що складається з двох розділів – «Гітара в Західній Європі» та «Гітара в Росії».

Безцінний вклад у вивчення та популяризацію українських інструментів, зокрема, бандури, зробив Гнат Хоткевич. Це ім'я є знаковим для музичного життя Харкова. Видатний музикант, бандурист не лише теорією, але й практикою сприяв підйому музичної свідомості Харківщини. Ним був створений «Учебник игры на бандуре» [321], а також у 1930 році праця, що отримала назву «Музичні інструменти українського народу» [320]. Стараннями музиканта бандура була введена на професійну сцену. Вихідним поштовхом для цього процесу став XII Археологічний з'їзд 1902 року. Саме з цим часом пов'язана поява в Харкові перших професійних класів бандури, організація капел і ансамблів бандуристів, під керуванням Г. Хоткевича. З приводу модернізації бандури С. Снігірьовим та Г.Палівцем, котрі додали спеціальні постійні і рухомі важелі для підвищення приструнків на півтона, Г. Хоткевич написав, що це має «...виводити з гри лише один палець, а з тим ще можна помирися» [321, с. 6]. На жаль, після смерті Г. Хоткевича харківська бандура (і харківський метод гри на ній) поступово була витіснена хроматичними чернігівськими бандурами. Сталося це, здебільшого, внаслідок відсутності необхідного інструментарію.

Подальший розвиток музичної народної творчості у всіх її вимірах (виконавсько-практичному, науково-теоретичному) сприяв появі численних *дослідницьких праць*, різноманіття яких на даний час вже навіть досить складно відстежити. Назвемо, у першу чергу, ті роботи (окремні статті, навчальні посібники, дисертаційні дослідження, монографії), на які автор цієї розробки буде спиратися в ході подальшого системного розгляду широкого кола питань тембро-фактури у вторинних жанрах.

Ці праці в сучасному українському музикознавстві з'явилися відносно недавно, в них порушуються окремі чи цілісні *аспекти вивчення українського*

інструментарію (баян, акордеон, цимбали, балалайка, бандура, гітара тощо): Р. Безугла [19], М. Булда [32], А. Гончаров [49, 50], А. Гуменюк [54], М. Давидов [65], М. Імханицький [107], Є. Іванов [114], С. Костогриз [152], Д. Кужелев [158], Т. Липчанська [166], Ю. Лошков [172], В. Откидач [222], С. Пташенко [244], В. Сємьонов [259], Т. Сідлецька [269, 270, 271], А. Сташевський [292], В. Ткаченко [308], М. Хай [316] та ін.

Серед основних моментів розгляду в роботах стають *питання класифікації (та відповідних критеріїв) інструментарію*. Л. Черкаський, зокрема, у своїй праці, крім власної, надає детальний огляд наступних класифікацій [332]: 1) Давня Китайська, що включає групування інструментів за матеріалом – кам'яні, металеві, мідні, дерев'яні, земляні (глиняні), гарбузові та шовкові; 2) Боеція (VI ст.) за способом звуковидобування – щипкові, ударні, духові інструменти; 3) М. Преторіуса (кінець XVI – початок XVII ст.), який вирізняє групи духових та ударних (включаючи струнні); 4) М. Римського-Корсакова, який диференціює інструменти на співучі, ударні та дзвінкі; 5) Ф. Геварта і Г. Берліоза (XIX ст.) – струнні, духові та ударні; 6) В. Маїйона (XX ст.) за джерелом звуку – самозвучні, перетинчасті, струнні та духові; 7) Г. Хоткевича – струнні, духові, ударні (ідіофони та мембранні).

І, нарешті, Л. Черкаський, спираючись на систему Є. Горнбостля–К. Закса, в якій інструменти згруповані за джерелом звуку (ідіофони, мембранофони, хордофони, аерофон і ефірофони), вперше у вітчизняному інструментознавстві розподіляє українські народні інструменти відповідно на самозвучні, перетинчасті, струнні та духові (відсутні, як видно, ефірофони). Він (як і деякі інші дослідники) також виділяє підгрупи в залежності від звуковидобування. Наприклад, ідіофони автор поділяє на ударні, щипкові й фрикційні (в яких звук виникає в наслідок тертя), аерофони – на лабіальні, глотофони і амбушурні і т. д.

Зважимо на те, що в даній класифікації такий інструмент як баян (і, вочевидь, акордеон) відноситься до групи аерофонів (духових) і підгрупи

глотофонів (язичкових). Вважаємо за необхідне більш детально розглянути цей факт.

В ході розгляду праць, присвячених класифікації інструментів (Є. Назайкінський [207], Т. Сідлецька [269, 270, 271], М. Хай [316], Л. Черкаський [332], Г. Келдиш [343]), можемо зробити висновок, що загальноприйнято інструменти поділяти на групи за джерелом звуку (вібратором) і на підгрупи – за способом звуковидобування (артикулятором). Сам Л. Черкаський, як ми переконалися, не йде в розріз із цією класифікацією, за винятком одного моменту, що стосується таких інструментів, як баян, акордеон та їм подібних. Щоб це пояснити, необхідно розібратися з органологією цих інструментів, а саме, з'ясувати, що в них виконує функцію вібратора, а що є артикулятором. Відомо, що звуковим тілом баяна (так само як акордеона та всіх подібних інструментів) є пластинка, закріплена на металевій планці, яка називається «язичком». Вона приводиться в рух (вібрацію) струменем повітря (який, зауважимо, при цьому сам не звучить, як у аерофонів або духових). Таким чином, вібратором баяна є язичок («суцільноколиваюче тіло» [207]), артикулятором – повітря. Звідси, до речі, і назва виду цього інструмента – «язичково-пневматичний». До такої думки схиляються більшість дослідників. Так, наприклад, К. Стрельченко пише, що «Сучасні акордеон (традиційно його асоціюють з інструментом, що має фортепіанну клавіатуру для гри правою рукою) і баян, який інколи називають кнопковим акордеоном, належать до групи язичкових клавішно-пневматичних інструментів» [299, с. 92].

Виходячи з вищесказаного, можна зробити висновок, що баян відноситься до групи ідіофонів, якщо не виділяти додаткову групу, як це зроблено в Енциклопедичному музичному словнику Г. Келдиша (де баян відноситься до групи язичкових та підгрупи пневматично-клавішних) [343, с. 170].

З'ясування критеріїв класифікації інструментів народного оркестру, що виявляє процеси історичного формування сучасного його складу, цілком

пов'язано з тенденцією академізації цих інструментів. До названої тенденції предналося також баянно-акордеонне мистецтво, що закономірно увібрало загальні напрями професіоналізації українського музичного інструментарію.

Нагадаємо, що наприкінці ХІХ століття вагоме місце в українському народному музикуванні та побуті заняла гармоніка, що супроводжувала будь-які події в житті народу – народні свята, обряди, дозвілля; «Гармоніка входила до складу народних інструментальних ансамблів, зокрема троїстих музик, де на цьому інструменті виконували гармонічний супровід» [181, с. 9]. Удосконалення гармоніки сприяло формуванню нового класу народних інструментів – баяна та акордеона.

В. Чабан, зокрема, пропонує три взаємопов'язані ступені в історичному часі кристалізації структури баянного інструменталізму, спираючись на його еволюцію в радянський період. Це: 1) період неписьменних традицій (фольклоризації), що був провідним на початку 30-х рр. ХІХ ст.; 2) період аматорських письмових традицій, що почався на початку 70-х рр. ХІХ ст.; 3) період професійних письмових традицій, що визначився в кінці 20-х рр. ХХ ст. і розвинений в наступні десятиліття в умовах академізму» [331]. Тож, новітня історія світової баянної творчості сягає біля 100 років.

Деякі праці, присвячені вивченню етапів розвитку народних інструментів, повідомляють про входження в українську виконавську традицію деяких «чужорідних» інструментів, серед них, зокрема, акордеон (який в сучасній вітчизняній культурі широко використовується у творчій практиці, створивши гілку баянно-акордеонового мистецтва). Як зазначає В. Марченко, «входження акордеона у вітчизняну музичну культуру було досить складним, що пов'язано із загально-політичними процесами в країні у 20–30-х рр. ХХ ст. Акордеон сприймався як привнесений (чужорідний) інструмент на відміну від “народного” баяна» [181, с. 9]; «У 1920-х – на початку 1930-х рр., коли активно розвиваються різні види мистецтва, українські митці починають орієнтуватися на культурні надбання країн Західної Європи. <...> Тому поява акордеона у сфері української естрадної

музики наприкінці 1920-х – на початку 1930-х рр. була закономірною» [181, с. 9]; «Велике значення мало запровадження в Україні масового фабричного виробництва акордеонів і ввезення великої кількості трофейного інструментарію в останні роки Другої світової війни» [181, с. 14].

В. Марченко також зважає на те, що до акордеонного мистецтва зверталися музиканти суміжних спеціалізацій – піаністи, баяністи, диригенти, композитори, привносячи до нього накопичений досвід іншого інструментального стилю. Стосовно кола жанрів, опанованих композиторами для акордеона, певні труднощі виникають у зв'язку з особливостями будови лівої клавіатури (це зауваження, звичайно, нестосується порівняння з баяном, адже будова його лівої клавіатури ідентична з акордеонною): «З'являється оригінальний естрадний репертуар для акордеона, який створювали самі виконавці-акордеоністи, тому що професійні композитори не виявляли зацікавленості цим інструментом. Поруч із цим, до репертуару акордеоністів входили перекладення і транскрипції класичної музики, виконання яких було досить складним і суперечливим через систему готових акордів акордеона» [181, с. 11]; «В останній чверті ХХ – на початку ХХІ ст. в Україні активізується композиторська творчість для акордеона. З'являються нові оригінальні твори, що змінюють уявлення щодо природи акордеона, відбувається формування нового звукового образу інструмента. Сформувалися академічний і естрадно-джазовий напрями оригінальної акордеонної музики» [там само, с. 11]; «Відзначено, що нині залишається актуальною проблема створення оригінальної акордеонної музики, передусім, академічного напрямку, тому що у більшості композиторів і слухачів акордеон продовжує асоціюватися, переважно, з естрадною музикою. Окрім цього, існує також фахова залежність акордеона від баяна» [181, с. 12].

Розробка класифікаційних критеріїв та визначення якісних темброво-акустичних, технічних, художньо-виразових характеристик інструментів спрямовані на вивчення історичних передумов виникнення певних

оркестрових складів, ансамблів, оптимальних за художнім потенціалом тембрових сполучень інструментів. Це найважливіше питання стає ключовим у сфері композиторської творчості для інструментів народного оркестру, творчих експериментів, укладання, розширення та систематизації концертного та прикладного репертуару, серед якого вагоме місце займають і вторинні жанри, що знаходяться в руслі цих творчих пошуків, не припиняються навіть на сучасному етапі розвитку професійного народно-інструментального виконавства.

Незважаючи на таке детальне вивчення конструкцій та виразових можливостей інструментів, їх класифікації та упорядкування, процес підбору найбільш оптимального складу для сучасного українського оркестру народних інструментів зайняв досить тривалий час і мав кілька етапів. Коротко зазначимо наступні важливі історичні відомості щодо цього. Зокрема, спочатку з'являються невеликі народно-інструментальні ансамблі, з яких пізніше виникли троїсті музики; потім у XVI–XIX ст. в Україні стали формуватися музичні цехи, учасники яких «...обслуговували родинно-побутові свята, народні гуляння, вечорниці та інші заходи» [271, с. 56]. З XVI століття троїсті музики супроводжували другу дію «Вертепу», що свідчить про першу сходинку професіоналізації подібних ансамблів. Але постійного складу троїстих музик не було. На його склад і репертуар впливали кріпацькі ансамблі та симфонічні оркестри при дворах знаті: «Створення троїстої музики – велике досягнення в музичному житті простого люду, основа розвитку інструментальної народної музики» [54, с. 33].

В цілому, процес кристалізації оркестрових складів за участю народних інструментів дещо уподібнений формуванню симфонічного оркестру, ці історичні паралелі є закономірними, вони природно виникають і в репертуарній царині, при вирішенні художньо-інтерпретаційних завдань виконавства, укладанні концертних, навчальних програм тощо.

Як вважає М. Давидов, досліджуючи формування українського професійного струнно-щипкового музикування, «відштовхуючись від ідеї

В. Андрєєва, К. Комаренко створив український варіант струнно-щипкового оркестру з класичною урівноваженістю інструментальних груп та епізодичним використанням духових і ударних інструментів, як у симфонічному оркестрі, що й дозволило використовувати більш широке поле для виконання різноманітного репертуару. Саме такий склад струнно-щипкового оркестру народних інструментів затвердився спочатку в самодіяльному мистецтві, а згодом в усіх ланках навчання в ДМШ, у спеціальних середніх та вищих навчальних закладах» [64, с. 29].

Л. Пасічняк зважає на стрій деяких народних інструментів, який був діатонічним, зокрема, у бандури, цимбал, сопілки, що «вимагало уніфікації цих інструментів» [226, с. 10]. З цього приводу, автор робить висновок про музикування на народних інструментах минулих століть у вигляді неоднорідних ансамблів [там само]. Додамо, що, вочевидь, обмеження строю деяких інструментів вимагало своєрідної компенсації шляхом комбінування різних за строем інструментів та їх подальшого удосконалення.

Як відомо, в українській народно-інструментальній традиції ансамблевого музикування аж до першої половини ХХ століття домінували бандура, цимбали, кобза, сопілка, також були поширеними домра, балалайка, баян, акордеон, гітара. За висловом Л. Пасічняк, цей процес вів до збагачення народного ансамблю «новими тембровими поєднаннями», «звужував сферу використання суто українських інструментів і певною мірою нівелював національні ознаки репертуару» [226, с. 10]. Додамо, що при нівелюванні національних ознак *репертуару*, власне, національний компонент ніколи не зникав, адже народні інструменти завжди мають стале національно-забарвлене звучання. Ця діалектика взаємодії різних рівнів музичного стилю із домінантною національною складовою стає показовою у вторинних жанрах як окремої сфери творчості для народних інструментів.

Автор також говорить про засновників професійних шкіл та подальший розвиток академічного напрямку виконавства на народних інструментах.

Надзвичайно об'ємним та різновекторним стає *питання народно-ансамблевого музикування*, яке цілком пов'язано з вищезазначеною проблематикою, закономірно її продовжує.

Вивчення векторів розвитку ансамблевої музики для народних інструментів знов таки стосується генези народного інструментарію, класифікації видів цих ансамблів, репертуарного напрямку творчості, особливостей ансамблевого виконавства тощо.

Серед основних досліджень народного ансамблевого музикування є праці Л. Пасічняк [226], О. Ільченка [116] Т. Сідлецької [269, 270, 271], П. Дрозда [81], Ю. Лошкова [172]. Окремі праці Л. Шемет, зокрема, є системним розглядом народно-оркестрового мистецтва Харківщини [340], в узагальнюючій монографії І. Мацієвського «Народна інструментальна музика як феномен культури» [183] вивчено історію, генезу, еволюцію, сучасний стан, специфіку функціонування і передачі народно-виконавської традиції тощо.

Важливо також згадати навчально-методичні посібники та статті О. Міщенко з приводу ансамблю баянів [193, 194, 196, 197], дисертаційне дослідження Л. Снедкової «Історико-виконавський досвід ансамблевого музикування за участю баяна та акордеона в Слобожанщині» [283] та навчальні посібники І. Снедкова [279, 281].

Цей перелік можна ще продовжувати, якщо враховувати інші праці, присвячені окремим народним інструментам. Серед них назвемо дослідження широкого кола авторів: Н. Башмакова [17] (мандоліна), С. Костогриз [152] (балалайка), М. Лисенко [167, 168, 174], Б. Міхєєв [192] (домра), Л. Мандзюк [178], В. Ткаченко [308] (гітара), праці Р. Безуглої [19], М. Булди [32], М. Давидова [60], І. Єргієва [89], М. Імханицького [107], Є. Іванова [114], В. Марченка [181], А. Семешко [262], В. Сподаренка [288], А. Сташевського [291] (щодо баянного та акордеонного мистецтва) тощо.

Зробивши огляд даних джерел зазначимо основні моменти.

Професіоналізація ансамблевого музикування України відбувалася декількома етапами від найпростіших ударно-духових ансамблів народних інструментів, «мистецтва скоморохів», «троїстих музик», навчальних інструментальних колективів, до аматорських та професійних.

Спрямованість музикантів на гру в ансамблі мала два аспекти:

- 1) *просвітницький* (пов'язаний з активною діяльністю);
- 2) *творчий* (пов'язаний з пошуками нових композиторських та виконавських засобів виразовості).

Від самого початку до ансамблів були залучені традиційно українські інструменти – бандура, кобза, цимбали, сопілка. У першій половині ХХ століття поширюються також домри, балалайки, гітари, баяни та акордеони.

Засновником *професійної* школи народно-інструментального мистецтва став Г. Хоткевич (відкриття у 1926 р. при Харківському драматичному інституті кафедри народних інструментів та класу бандури). Подальший академічний напрям виконавства та відкриття кафедр народних інструментів був підтриманий М. Гелісом (Київ, 1938), В. Базилевичем (Одеса, 1949), Л. Горенком (Харків, 1951), М. Оберюхтіним (Львів, 1961), Є. Борисенком (Донецьк, 1965).

Перший професійний оркестр народних інструментів в Україні був організований у 1920 р. В. Комаренком.

Стосовно класифікації основних форм гуртового інструментального виконавства. Л. Пасічняк пропонує виокремити такі основні типи [227]:

- 1) за інструментарієм (однорідні та мішані):
 - поєднання тембрально-споріднених народних інструментів (бандура–гітара) – Тріо бандуристів «Мальви» (Одеса), «Українка» (Київ), Дует «Бандурна розмова» (Львів), квартет Різоля. Серед Харківських: колектив «Цим-Бан-До», «Стожари» (ХДАК), ансамбль гітаристів «Ах, гітара», «Фламенко», ансамбль баяністів «Беллоуз бенд»;

- поєднання тембрально-споріднених народних та класичних інструментів за джерелом звуку (баян–флейта);

- поєднання тембрально-протилежних народних інструментів (баян–бандура) – «Квінтет мелодія», «Лабіринт», «Весела банда», «3+2», «Веселий деліжанс»;

- сполучення народних та класичних інструментів (акордеон–віолончель) – харківський classic-jazz-folk-колектив «Spiel de trois» (скрипка, віолончель, баян), а також ВАСАПТ;

2) за характером побутування:

- *автентичні* (в народному середовищі з використанням традиційної музики), наприклад, *харківський колектив «Ярмарок»* (продовжували традицію троїстих музик);

- самодіяльні колективи (аматорські);

- професійно-академічні;

3) за репертуаром:

- *академічні народно-інструментальні ансамблі* (камерно-інструментальні ансамблі, камерні вокально-інструментальні ансамблі);

- *джазові та естрадні ансамблі* з використанням народних інструментів.

Одним з найважливіших завдань ансамблів є популяризація народних інструментів не лише у професійних колах, а й у середовищі «масового» слухача. Не останню роль у цьому відіграє репертуарна політика колективів, що представлена як *фольклорною* (обробки, фантазії, парафрази, варіації, концертні п'єси на народні теми), так і *камерно-академічною творчістю* (перекладення української та світової класики, естрадних, джазових та авангардних композиторських творів, а також оригінальні композиції). Репертуар розширювався поступово: у 20-ті роки – це, переважно, обробки, у 30-ті – перекладення, 60-ті – оригінальні зразки, 80-ті – новаторські засоби виразовості.

Л. Снедкова у дисертації [283] стверджує, що *харківське ансамблеве музикування* має свій специфічний «*слобожанський стиль виконавства*», якому притаманні артикуляційне, темброве та образне різноманіття, концептуальність побудови концертної програми, її полістилістичність, наявність перформансу та лірико-філософської рефлексії, а також відповідність темброво-артикуляційних сполук музичній ментальності різних народів.

Великого значення в еволюції народних інструментів набуло формування баяна, який в процесі еволюції та вдосконалення конструкції став усвідомлюватися композиторами як певний «замінник» оркестру, а тому – провідник «*нової образності*», це досягалось через багатотембровість інструмента. Так, В. Васильєв пише, що «пошук нових звучностей, барв, тембрів стає однією з характерних тенденцій композиторської думки. Тенденція композиторів до розширення тембрової палітри, спектра образності і виразності з одного боку, і наявність яскравих, видатних виконавців, а також відчутних конструктивних змін самого інструменту, з іншого, зумовила включення баяна в орбіту сучасної композиторської практики» [35, с. 37].

Перші баяни з виборною лівою клавіатурою, як зазначає В. Князєв, з'являються у виконавській практиці ще у 1910 році [135, с. 11]. І лише через півстоліття цей клас інструментів набуває академічної популярності, «...швидка еволюція баянного мистецтва значною мірою спричинена вражаючим розвитком конструкції інструмента, що призвело до суттєвих позитивних змін у виконавській техніці, методиці, а також до переосмислення самої соціальної значущості інструмента» [135, с. 11]; «...постійна модифікація конструкції інструмента призводить до винайдення та введення у практику (тут – 60–80 рр. ХХ ст. – *М. П.*) найдосконалішої моделі – п'ятирядного, багатотембрового, готово-виборного баяна. З опануванням його музично-технічних характеристик, відбувається значне

переосмислення та вдосконалення виконавського потенціалу баяністів, що суттєво наближається до академічних показників» [135, с. 19].

Аналізуючи репертуар для баяна, що був поширений, наприклад, протягом 50-х років, дослідники, переважно, називають «стереотипні обробки народних мелодій та популярні перекладення класичних мініатюр» [73, с. 268]; «...від започаткування професійної освіти (20–30-ті рр. ХХ ст.) та приблизно до 60-х домінуючу частину в репертуарі баяністів складала п'єси, створені для інших інструментів у перекладі для баяна з “готовою” системою лівої клавіатури. Багато перших визначних педагогів та виконавців на баяні за фахом були інструменталістами інших спеціальностей (М. Геліс, П. Гвоздєв – піаністи, І. Паницький – скрипаль, А. Гефельфінгер – органіст), і це прямо чи опосередковано сприяло активному засвоєнню методичних і технічних надбань суміжних виконавських культур, становленню власної методики та стимулювало розвиток виконавської техніки баяністів» [135, с. 12].

До вищесказаного додамо, що серед відомих баяністів у період академізації інструмента були також виконавці на духових інструментах (В. Горенко, Л. Мальчевський – кларнетисти). До речі, саме баян у сучасному оркестрі народних інструментів через наявність тембрових регістрів та готово-виборної клавіатури виконує роль певного аналога симфонічних інструментів, насамперед, духових та струнних, виявляє особливу «прихильність» до фортепіанного, органного репертуару та відповідної їм колористики. Про це свідчить не тільки оригінальна баянна (акордеонна) творчість, а й вторинна, художніми моделями якої стають «іншотемброві» першоджерела: «Шлях осягнення власних музично-технічних характеристик, що відбувався в “академічних” інструментах протягом декількох століть, баян здійснив приблизно за півстоліття, широко практикуючи виконавські перекладення з репертуару інших інструментів, транскрипції, розвиваючи оригінальну композиторську творчість та переосмислюючи методичні надбання суміжних виконавських спеціальностей» [135, с. 12–13]; «Уведення

в 60–70-ті рр. у практику готово-виборного багатотембрового баяна збільшило темброво-акустичні та технічні можливості відтворення як оригінальних творів, так і перекладень, відкрилися нові можливості для повноцінної інтерпретації органної та клавірної музики епохи бароко. Позитивний аспект перекладень і транскрипцій полягав у пізнанні та вдосконаленні технічних і виражальних засобів інструмента (розвитку аплікатури, різних засобів педалізації, штрихової техніки тощо), засвоєнні “класичного репертуару”. Перехід від народно-побутового інтонування до класичної культури звука, раціональний добір та використання оригінальних засобів інструментальної виразності, прогресування художньо-інтерпретаторської майстерності виконавців стали важливими передумовами наближення виконавського мистецтва баяністів до академічної традиції» [135, с. 12]; «З появою готово-виборного багатотембрового інструмента все зриміше почала позначатися тенденція до виконання фортепіанної, клавесинної, органної музики в оригіналі» [114, с.11]; «значно зменшується інтерес до фортепіанної музики романтиків (Ф. Шопена, О. Скрябіна, К. Дебюсі та ін.) тому, що притаманні їй колористичні ефекти педалізації не можуть в повній мірі бути відтвореними засобами баяна» [114, с. 13].

Зазначимо, що академічна культура виконання на баяні призвела до засвоєння баяністами класичних законів музичної композиції, класичних і не тільки (барокових, романтичних, сучасних) форм і жанрів, їхніх фактурних принципів і прийомів організації, розвинутої системи фактурних функцій голосів, що вже не зводилися лише до «клішованого» набору засад акомпануючої формульно-спрощеної фактури народної пісенно-танцювальної музики: «Наслідком розвитку концертного репертуару для баяна в академічній літературі стало своєрідне поєднання традицій народно-інструментального мистецтва та професійної камерно-інструментальної музики» [135, с. 13]; «Значною мірою стимулювала розвиток академічного напряму баянного виконавства на Україні діяльність Першого українського камерного ансамблю баяністів <...> під керівництвом А. Я. Штогаренка,

який пропагував, поряд з обробками народних мелодій, твори Л. Бетховена, Ф. Шопена, П. Чайковського та інших» [114, с. 6]; «Відчуваючи репертуарний “голод”, обмеженість концертного та педагогічного репертуару для баяна, М. І. Різоль робить вдалі перекладення, обробки, пише оригінальні твори, для яких характерне глибоке проникнення в національну палітру української народної музики» [114, с. 9]. «В кінці 60-х на початку 70-х років з’являються віртуозні п’єси та оригінальні твори І. А. Яшкевича, поява яких ознаменувала собою народження нового жанру в репертуарі баяністів – *концертних транскрипцій для баяна*» [114, с. 10]; «Фактурно-технічні прийоми музичної вирзності переважно підкреслюють неповторність специфічно-баянного звучання» [135, с. 14]; «...нові засоби виразності сучасного баяна внесли суттєві корективи стосовно підбору для перекладення п’єс композиторів-класиків. Вибрані сонати Й. Гайдна, В. Моцарта, Д. Скарлатті стали відтворюватися з урахуванням всіх елементів музичної фактури оригіналу» [114, с. 13].

Названі окремі тенденції формування та розвитку інструментів народного оркестру продовжуються і на сучасному етапі. Розглянемо деякі з них на прикладі баянно-акордеонного мистецтва, відповідно до обраної теми дослідження.

1.2. Тенденції розвитку сучасного баянно-акордеонного мистецтва в Україні: композиторська та виконавська творчість, роль вторинних жанрів

Останнє десятиліття характеризується зростанням уваги дослідників до сучасної творчості для народних інструментів, серед яких значне місце займають баян та акордеон. Це пов’язано, насамперед, із широким розповсюдженням оновлених та удосконалених конструкцій цих інструментів. Дані процеси продовжуються і зараз, про що свідчить подальша їх модернізація. Окрім проблематики, пов’язаної з органологією,

виник цілий корпус праць, присвячених питанням фахової освіти музикантів-народників, композиторської та виконавської творчості баяністів та акордеоністів, їх концертному репертуару, значної ролі в цьому репертуарі академічної музики, а також вторинних жанрів – перекладень і транскрипцій, які поєднують композиторську та виконавську складові, значною мірою формують навчальний і концертний репертуар за участю баяна, акордеона.

Серед найважливіших аспектів у дослідженнях за даною тематикою постають не тільки художній зміст творів, музично-виразові, технічні, акустичні можливості названих інструментів, а й потенціал фактурного інтонування, закладений у багатотембровій конструкції інструментів, що призводить до незрівнянної темброво-звукової палітри. Тож аспекти фактури і тембра є одними з ключових в ході вивчення баянно-акордеонної композиторської та виконавської практик.

Один із відомих сучасних дослідників, баяністів – В. Васільєв – справедливо зазначив: «Пошук нових звучностей, фарб, тембрів стає однією з характерних тенденцій композиторської думки. Тенденція композиторів до розширення тембрової палітри, спектра образності і виразності, з одного боку, і наявність яскравих, видатних виконавців, а також відчутних конструктивних змін самого інструмента, з іншого, зумовила включення баяна в орбіту сучасної композиторської практики» [35, с. 37].

Різноманітні аспекти вивчення баянно-акордеонної сфери в контексті розгляду мистецтва народних інструментів окреслюють різнобарвне дослідницьке поле, сприяють подальшим еволюції та розвитку баянно-акордеонного музикування, його професіоналізації, академізації та формування сталих традицій поряд із процесами їх закономірного оновлення.

Розглянемо деякі сучасні дослідження, що стали найбільш важливими в ході розкриття проблемного дискурсу представленої дисертації.

Одним із ключових дослідницьких напрямів у сучасному вітчизняному та зарубіжному баянознавстві стають питання не тільки історії та теорії композиторської творчості та виконавства на народних інструментах, а й

органології, тембрової специфіки звучання баяна/акордеона, що розглядаються у нерозривному зв'язку із новаторськими композиторськими пошуками та виконавською інтерпретацією творів, баянно-акордеонним інтонуванням, артикуляцією, штрихами тощо.

Серед фундаментальних розробок за цими напрямками існує низка праць – Р. Безуглої [19], М. Булди [32], О. Васільєва [36], М. Давидова [60, 63, 67], Ю. Дяченка [86], І. Єргієва [89], М. Імханицького [109, 110], С. Калмикова [119], С. Карася [123], В. Князєва [135], Д. Кужелева [158], Ф. Ліпса [163], В. Марченка [181], О. Міщенко [193, 196], Г. Олексів [219], С. Пташенка [245], В. Семьонова [85], Л. Снедкової [283], А. Сташевського [292, 292, 293], Б. Страннолюбського [298], К. Стрельченка [299], В. Чабана [330, 331], А. Черноіваненка [334]. Серед зарубіжних авторів – *V. Buchmann* [350], *H. Doktorski* [352], *C. Jacomucci* [359], *Kwan Yin Yee* [360], *J. Macerollo* [364], *Maire Ni Chaoimh* [365], *P. Monichon* [367], *J. Wieczorek* [373].

На думку М. Імханицького – автора базових досліджень з історії (еволюції) і теорії композиторської творчості та виконавства на народних інструментах протягом вісімдесятирічного періоду в динаміці від формування музичної літератури до виходу інструментів, зокрема, баяна/акордеона на справжній академічний рівень у другій половині ХХ століття: «Протягом другої половини ХХ століття виконавство на баяні та акордеоні все більш стає явищем загальносвітової музичної культури. Ці інструменти в наші дні звучать на найавторитетніших і значущих концертних сценах світу. У багатьох країнах Європи, Америки, Азії проходять престижні міжнародні конкурси баяністів та акордеоністів» [108, с. 7]. Звідси автор резюмує, що у наші дні виконавство на баяні та акордеоні стало важливою частиною музичної культури [107, с. 7]. Свідченням цього є той суттєвий факт, що серед баяністів минулого і теперішнього часу є видатні музиканти зі світовим ім'ям, які є досвідченими майстрами та віртуозами, виконавцями багатьох творів, саме вони зіграли величезну роль у популяризації даного

інструмента, розширенні його репертуару, збагачення новими виразовими можливостями та прийомами гри.

Доречним вважаємо назвати найвідоміші імена видатних акордеоністів і баяністів за останні 70 років, ознаменованих розквітом світового баянно-акордеонного концертного виконавства. Серед цих імен – вітчизняні музиканти: *І. Єргієв, К. Жуков, В. Зубицький, Б. Мирончук, О. Міщенко, В. Мурза, О. Назаренко, Я. Олексів, В. Подгорний, М. Різоль, І. Снедков, А. Стрілець, Ю. Федоров, П. Фенюк, Є. Черказова*; радянські, російські та білоруські: *В. Воронко, В. Грідін, Ю. Дранга, Ф. Ліпс, О. Склярів, Ю. Шишкін*. Зарубіжні виконавці: *О. Лехнер (Австрія), П. Адранга (Італія), С. Венглевський, Г. Ключевек, К. Песатуро (США), М. Каланемі (Фінляндія), Р. Гальяно (Франція), Л. Холлмер (Швеція)* та інші.

Заслуга цих музикантів полягає у тому, що багато композиторів спеціально для них складають (та присвячують їм) оригінальні опуси. Натомість, деякі із зазначених виконавців є також авторами баянної музики, оригінальних творів і вторинних жанрів – баянних перекладень, транскрипцій. Популярність цього жанру для баяна – надзвичайно велика. Вони складають окрему групу творів, стаючи галуззю спеціального вивчення у сучасних дослідженнях, у тому числі даної дисертаційної розробки. Серед відомих автору музикантів, яким належать перекладення і транскрипції – як українські (*В. Васов, В. Зубицький, М. Різоль, І. Яшкевич*), зокрема, харків'яни (*О. Міщенко, О. Назаренко, В. Подгорний, І. Снедков, А. Стрілець*), так і деякі зарубіжні (*Р. Гальяно, В. Ковтун, Ф. Ліпс*).

Як зазначає В. Васільєв, «Сама історія баяна і виконавства на ньому становить трохи більше століття. Однак вона характерна такою інтенсивністю і такими сучасними досягненнями, що не може не бути підставою для наукового вивчення. <...> Але ще більший інтерес для вивчення є еволюціонування баянного репертуару. Важливою віхою для репертуару і всього баянного виконавства стала поява готово-виборної багатотембрової конструкції інструмента, властивого тільки йому

специфічного звукового забарвлення. <...> З переосмисленням багатьох композиційних прийомів, з появою нових способів організації матеріалу виникли передумови нової нормативності інструментального письма, нової семантики образів музики для баяна» [35. С. 36].

У зв'язку з цим В. Васільєв вважає за необхідне додати, що оновлення та збагачення професійного баянно-акордеонного репертуару протягом тривалого шляху його розвитку відбувалося та відбувається сьогодні завдяки не тільки оригінальній творчості для баяна/акордеона, а й – вторинній, що спирається на існуючі художні моделі, у тому числі – класичні, авангардні, естрадно-популярні тощо. Отже, вторинні (похідні) жанри займають особливе місце в репертуарі виконавців. Спрямовані так само як оригінальні твори на вдосконалення темброво-виразових, технічних можливостей інструмента, вони ставлять низку творчих завдань, пов'язаних із художньою інтерпретацією музики, її майстерним виконанням, не позбавленим віртуозності, оновленням прийомів гри тощо. Адже будь-яка транскрипція, що ускладнює першоджерело, насамперед, його темброво-семантичні характеристики, фактуру, інші засоби виразності, завжди орієнтована на виконавців, які мають донести до слухача оновлений зміст відомих музичних творів, втілити нове, сучасне розуміння їх художньої цінності, яскраво презентувати транскрипційну концепцію в акті публічного концертного виконання, яке, відповідно до неї, має бути на високому рівні.

Сучасна література (монографії та окремі публікації), присвячена банно-акордеонному мистецтву, суттєво розширилася у напрямку продовження науково-методичних розвідок, пов'язаних із баянно-акордеонною творчістю, виконавством, педагогікою. Серед відомих нам авторів назвемо таких, як О. Басурманов [16], Р. Безугла [19], М. Давидов [60, 61, 63, 65, 67], М. Імханицький [107, 109, 110], С. Карась [123, 122], Ф. Ліпс [163, 162, 165], А. Мірек [189], О. Таюкін [304], О. Дмитрієв, В. Завірюха, В. Ігонін [105] та інших.

Великий корпус сучасних наукових праць за даною проблематикою акцентує увагу на *шляхах розвитку оригінальних творів для баяна/акордеона та, відповідно, їх жанрів, а також виявів у них національного компоненту творчості*. Як нами зазначалося у розділі 1.1. даного дослідження, цей напрям, переважно, включений до історичних тенденцій *академізації та професіоналізації* цих інструментів.

Питання оригінальної нотної літератури для баяна та основних жанрів баянної музики в Україні, починаючи з 70-х років ХХ століття, порушує у публікаціях А. Гончаров [49], С. Димченко [74], Ю. Дякунчак, О. Душний [84], А. Єрьоменко [90], Князєв В. [133], Кужелев Д. [158], О. Немцова [216], Понікарова Л. [239], С. Пташенко [245], А. Сташевський [290, 291, 294, 295]; про динаміку *національного* у розвитку баянного мистецтва говорить Р. Безугла [19], М. Булда [32], С. Димченко [73], Ю. Дяченко [87], І. Єргієв [89], Є. Іванов [114], В. Князєв [135], В. Марченко [181], А. Семешко [262], І. Снедков [281], Л. Снедкова [283], В. Сподаренко [288], А. Сташевський [292], А. Стрілець [301], В. Суворов [302], А. Черноіваненко [333]. У даній дисертаційній розробці нами також порушена проблематика, пов'язана із роллю транскрипцій, перекладень як поширених і популярних, а тому – не менш значущих жанрів сучасної творчості для баяна. Також автор дисертації піднімає проблематику *національного у вторинній творчості* за участю баяна/акордеона, що розглядається в аспекті темброво-фактурної функціональності. *Саме переосмислення музичної класики у вторинних жанрах за участю народних інструментів і відбувається, передусім, за рахунок активізації національного (народного) компоненту у тембровому звукоколериті, відповідно, композиційних і виконавських засадах, іноді досить несподіваних для класичних першоджерел. Це спричиняє жанрово-стильовий синтез або нашарування із домінантною національною жанрово-стильовою координатою.*

Баянна творчість у власному розвитку пройшла шлях від фольклору до академічних жанрів, від малих до великих концертних форм, таких, як соната, сюїта, власне, концерт. Це підтверджують опуси відомих авторів академічного напрямку – Ю. Чайкіна, В. Золотарьова, А. Кусякова, В. Подгорного, В. Рунчака, В. Семьонова, А. Стрільця та багатьох інших.

За висловом А. Сташевського, тенденція до академізації баянного мистецтва і, відповідно, виконавства виражена в розширенні жанрової палітри, яка вже в другій половині ХХ століття демонструє посилення інтересу композиторів до концептуальних жанрів. При цьому, не втрачає свого колишнього значення і пласт народно-пісенної, а також народно-танцювальної культури, який становить значну частину баянного репертуару аж до нашого часу.

Цю важливу проблематику акцентує у дисертаційному дослідженні С. Пташенко [245]. Автор вивчає процеси еволюції академічного баянного мистецтва у ключових для нього жанрах танцю і пісні. Окрім розгляду оригінальних опусів, в роботі також вивчаються концертні обробки для баяна, в тому числі, обробки народних пісень і танців.

З цього приводу доречно нагадати думку іншого дослідника – Ф. Ліпса, який зазначив наступне: «Любителі-баяністи, граючи народні мелодії, завжди обробляли їх; причому, обробки мали характер варіацій на певну тему. Цей жанр зародився в народі і утвердився потім у творчості професійних композиторів. Із часу появи перших високохудожніх варіацій на теми російських народних пісень, створених І. Я. Паніцьким, репертуар баяністів збагатився цікавими обробками В. М. Мотова, Г. Г. Шендерьова, В. Я. Подгорного і цілого ряду інших композиторів» [162, с. 11].

У зв'язку із поширенням академічної лінії баянно-акордеонного музикування Ф. Ліпс приділяє увагу *вторинним жанрам творчості та фактурним можливостям інструментів у цих композиціях* – використанню готових акордів, максимальному різноманіттю фактурного викладу партії лівої руки. Водночас, він вважає, що нова конструкція лівої клавіатури

(готові акорди) як «геніальна знахідка свого часу» ставала і відчутною перепоною на шляху розвитку баянного мистецтва, особливо це було помітно у перекладеннях для баяна класичних музичних зразків, хоча «баяністи успішно грали навіть такі масштабні полотна, як Чакону Й. С. Баха – Ф. Бузоні (в перекладенні П. А. Гвоздева), Угорську рапсодію № 6 Ф. Ліста (в перекладенні А. Е. Онегіна), обмеженість традиційного баяна позначалася все більше: зміни тексту оригіналу диктувалися не художнім задумом траскриптора, а конструктивними особливостями інструмента» [162, С. 7]. Ці зміни, на жаль, спотворювали оригінал за умов технічної і, як наслідок, темброво-фактурної недосконалості цих інструментів до появи в них виборної клавіатури.

При цьому, Ф. Ліпс резюмує: «Баян став сміливо претендувати на помітне місце в сфері серйозного академічного музикування [там само]. А відтак, доцільно згадати й слова А Мірека, який пише, що «викладання гри на акордеоні і баяні має бути академічним, навчальна література – серйозною і повноцінною, оскільки саме ці інструменти, будучи найпоширенішими в народі, повинні бути провідниками високої культури в маси» [189, с. 193].

Тож, протилежна якість баянно-акордеонного виконавства, що характеризується розвиненістю тембро-фактурних засад якраз і відрізняла сферу вторинних жанрів, в яких ці засоби ставали найголовнішими не тільки задля переробки чужих опусів, а й задля розвитку власних виконавських – художньо-виразових «потужностей» інструментів, що й наближувало перекладення і транскрипції до значення оригінального баянно-акордеонного репертуару, в цьому сенсі – врівноважувало їх. *Вторинні жанри стали своєрідним «провідником» для формування професійного, у тому числі класичного репертуару народних інструментів, їх академізації, закріплення концертного статусу, розвитку нових виразових можливостей.*

Про академізацію інструментів свідчать наступні фактори: удосконалення конструкції, потужна освітня та репертуарна база, виконавська майстерність, що формує виконавську школу, та, звичайно,

наявність наукових досліджень у цих галузях. Причому, цей репертуар має постійно оновлюватися, поповнюючись як оригінальними творами, так і найкращими зразками музичної класики, що, серед інших жанрів, уможлиблює також і вторинна творчість.

Проблемам академізації та пов'язаним з нею аспектам формування навчально-методичної, наукової бази у баянно-акордеонній галузі приділяють увагу багато сучасних дослідників – І. Грігор'єва (процес академізації «проявлявся на декількох рівнях: удосконалення конструкції гармоніки (поява хроматичних клавіатур), навчання теорії музики та нотній грамоті, оновлення репертуару баяністів (вивчення класичної музики)» [53, с. 134]); А. Душний («Науково-методологічна база формування виконавської майстерності баяніста-акордеоніста започаткована у 1950-х, адже саме у 1953 році І. Д. Алексєєв захищає першу в тодішньому СРСР кандидатську дисертацію “Викладання гри на баяні”, в якій вперше висвітлюються вагомі питання походження і розвитку баяна, основних принципів навчання, організації роботи педагога в класі гри на баяні, а також подано аплікатуру подвійних нот із використанням великого пальця, започатковану М. Різолем» [83, с. 75]); М. Давидов [60, 61, 62], Л. Пасічняк [226, 227] та інші.

Так, М. Давидову належить підручник у п'яти томах «Історія виконавства на народних інструментах» [60], де науковець говорить про історію створення та входження баяна в аматорську та академічну музичну практику, порушує питання генезиса та процесів формування баянної літератури, виконавської педагогіки. Ще одна його монографія «Основи формування виконавської майстерності баяніста» [61] є спробою узагальнення його власного досвіду викладання гри на баяні з урахуванням досягнень виконавського мистецтва та музичної педагогіки у суміжних галузях. У праці надані рекомендації відносно засвоєння елементів техніки та практичні поради, що стосуються виховання особистості музиканта. При цьому, технічна досконалість виконавця розглядається вченим в органічній

єдності з розвитком художнього мислення. Автор вирішує коло питань, пов'язаних із формуванням майстерності баяніста.

Окрім праць, пов'язаних із *сольним музикуванням на баяні/акордеоні*, важливого значення набувають дослідження, присвячені *ансамблевій творчості для цих інструментів*.

Дуже важливим, зокрема, є спостереження Л. Пасічняк про еволюцію академічного народно-інструментального виконавства завдяки появі камерних ансамблів, в яких беруть участь народні інструменти у поєднанні з класичними, зокрема, баяна зі скрипкою, з органом, акордеона з віолончеллю, бандури з флейтою [226, с. 10]. Зауважимо, що серед харківських колективів також є такі, що пропонують синтетичний склад народних та класичних інструментів, яскравим прикладом являється *classic-jazz-folk*-колектив «*Spiel de trois*» (баян, скрипка, віолончель) та Великий Слобожанський ансамбль пісні та танцю, в якому гармонічно поєдналися інструменти симфонічного та народного оркестрів. Нагадаємо, що для поєднаних ансамблевих та народно-симфонічних складів створено багато зразків аранжувань, які долучаються, у такий спосіб, до процесів академічного народно-інструментального виконавства.

В цілому, актуальними для сучасного народно-інструментального музикування стають процеси синтезу народного та симфонічного академічного напрямів, і з боку репертуару – його збагачення класичними європейськими зразками через вторинну жанрову сферу перекладень, транскрипцій, аранжувань, і з боку створення синтетичних «народно-класичних» оркестрових і ансамблевих складів (колективів), і, найголовніше, з боку запозичення і трансформації (проте, не копіювання) прийомів гри класичних інструментів, що увійшли та міцно закріпилися у реєстрі виконавських штрихів академічного народного інструментарію під тією самою назвою, але мають власне наповнення в залежності від технічних можливостей інструментів кожної видової групи. Прикладом є *staccato*, *legato*, *non legato* тощо.

Академіація, на думку О. Немцової, у різних країнах відбувалася в різні періоди, залежно від особливостей асиміляції в тому чи іншому соціокультурному середовищі. Дослідниця вказує наступні етапи академізації баянно-акордеонного мистецтва ([216, с. 2–4]):

- країни Скандинавії та Фінляндія – 20-ті роки ХХ століття;
- СРСР – 20-40-ві рр. ХХ ст.
- Італія – друга половина ХХ ст.
- Польща та Чехословаччина – кінець 50-х рр. ХХ ст.

Сьогодні баянно-акордеонне мистецтво в Україні та за кордоном активно розвивається, щонайменше, у трьох основних напрямках – фольклорному, академічному, до яких долучився і шар естрадно-джазової, а також популярної музики. Останню слід розуміти, як «сферу виконавської і композиторської музичної творчості, що за особливостями музичної мови бере свій початок в галузі масової, розважальної музики, і, в той же час, за умовами свого побутування належить до академічного середовища музичної діяльності» [216, с. 1]. Ті ж самі процеси спостерігаємо і в сфері вторинної творчості (за участю баянів та акордеонів), адже вони є невідривними від тенденцій розвитку самих інструментів, їх репертуару.

Щодо процесів академізації акордеонного мистецтва в Україні В. Марченко [181, с. 15] відзначає, що перший з трьох етапів академізації відбувся у 1950-ті–1970-ті роки; другий етап – 1980-ті–1990-ті роки, третій етап, що пов'язаний з остаточним утвердженням акордеона як академічного інструмента – починаючи з 2000-х років.

Отже, освоєння класичного репертуару для баяна/акордеона сприяло удосконаленню відповідних для нього технік композиторського письма та виконання. Інший шлях виходу з класичного середовища в галузь джазової, естрадної музики, їх поєднання із фольклорними традиціями вів до засвоєння ще одного шару композиторських і, відповідно, виконавських технік. І перший, і другий шляхи вели до академізації інструментів, яку деякі

дослідники пов'язують із появою оригінальних творів, будь то класичні чи естрадно-джазові композиції. Проте, ті ж самі процеси супроводжують галузь вторинної творчості, не позбавленої загальних процесів академізації через поповнення оригінального репертуару, як через інтерпретацію класичних творів, так і естрадно-джазових.

Власне, самі напрями розвитку репертуару можуть бути представлені у різноманітній послідовності – від класичного мистецтва до джазового, естрадного чи навпаки.

Вплив джазу на академічну баянну традицію серед українських науковців досліджують М. Булда [31, 32] і В. Власов [41], А. Гончаров [49], Дяченко [85, 86, 87], серед зарубіжних – *D. Baker* [346], *D. Heckman* [355], *J.-N. von Weid* [372].

У своєму навчальному посібнику «Школа джазу на баяні та акордеоні» [41] В. Власов торкається історичного аспекту становлення джазу і естрадно-джазового виконавства. Автор також розглядає виражальні засоби джазу, трактування їх на баяні та акордеоні (особливості джазового виконавства, характерні специфічні прийоми і т. п.). Один з розділів його праці висвітлює питання виконавської інтерпретації джазових стилів.

В авторефераті М. Булди, присвяченому естрадно-джазовій музиці в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ –початку ХХІ століття [32] простежується динаміка розвитку естрадно-джазового репертуару для баяна та акордеона в українській музичній культурі, автор визначає особливості модернізації музичної мови баянно-акордеонних творів сучасних українських композиторів. Також дослідниця аналізує специфіку відтворення естрадно-джазових прийомів гри і їх використання в практиці баянно-акордеонного виконавства, розкриває найбільш цікаве для нас питання – взаємовплив композиторського стилетворення і виконавського стилю в умовах інтерпретації.

У дослідженні розглядається еволюція стильових напрямів естрадно-джазової музики в контексті акордеонно-баянного мистецтва України [32]. В

останньому, на думку автора, відбулися три етапи розвитку: професійне становлення (1920-ті – 1940-ві рр.), філармонійна спеціалізація (1950-ті – 1980-ті рр.), академізація (1970-ті – до теперішнього часу).

Перший з них пов'язаний із виходом інструментів на концертну естраду, другий – із затвердженням самостійного статусу акордеона та баяна як професійних інструментів у сольному й ансамблево-оркестровому виконавстві філармонійних естрадно-джазових колективів [32, с. 10–11]. В цей період, за висловом автора, баянно-акордеонне мистецтво вітчизняних музикантів набуває самобутніх рис, удосконалюється рівень професійної майстерності, формуються професійні філармонічні колективи за участю акордеона та баяна, з'являються «оригінальна нотна література, в якій закладалися основи стильових напрямів естрадно-джазової музики в акордеонно-баянному виконавстві» [там само, с. 12]. Нарешті, третій етап – академізація – це поява оригінальних естрадно-джазових творів. Серед характерних тенденцій цього періоду – «становлення методичних засад професійної майстерності; опора на оригінальну музику; індивідуалізація художньо-виконавських традицій; формування джазово-академічного напрямку акордеонно-баянного мистецтва» [там само, с. 12].

«Результатами цих якісних показників стали визначні досягнення української акордеонно-баянної школи у композиторській творчості і виконавстві, домінуванні оригінального репертуару над перекладеннями, використанні елементів естрадно-джазового стилю в обробках народних мелодій та суттєвому збільшенні його жанрових розгалужень, утвердженні джазово-академічного напрямку музики, удосконаленні форм і змісту проведення міжнародних конкурсів та фестивалів, визнанні акордеона та баяна як концертних інструментів» [32, с. 16].

Як бачимо, дослідниця пов'язує процеси професійного «еталонного» музикування на акордеоні та баяні з наявністю та перевагою оригінальних творів для інструментів, нотного матеріалу, з їх виходом на концертну естраду тощо. Погоджуючись з цими висновками стосовно сольних народних

інструментів, додамо, що відносно оркестру народних інструментів ситуація виглядає дещо інакше, адже етапи академічного становлення народних інструментів не оминають особливого кола жанрів композиторської інтерпретації. В репертуарі народного оркестру транскрипції та перекладення класичних творів і досі займають значне місце. Навіть склад народного оркестру може бути адаптованим до складу симфонічного оркестру.

Наприклад, харківський колектив народних інструментів під керівництвом Б. Міхеєва виконує багато симфонічної музики різних європейських композиторів. Це свідчить не лише про процеси академізації народних інструментів, а й про вже наявний високий професійний виконавський рівень оркестрового колективу, адже щоб, виконати, наприклад, Незакінчену симфонію Ф. Шуберта (в транскрипції М. Ф. Лисенка) народним оркестром, музикантам необхідно володіти широким спектром виконавських можливостей для досягнення відповідного звучання.

Тож використання естрадно-джазових прийомів гри у різних стильових напрямках сучасної музики, на думку М. Булди, є «одним із основних проявів системної організації і вдосконалення виконавського мистецтва акордеоністів-баяністів, яке включає в себе комплекс важливих компонентів цілісного процесу музичного відтворення: естетичних, теоретичних, психофізіологічних, інструментально-технологічних» [32, с. 17].

Вивченню нових форм виконавської практики на народних інструментах, зокрема, в галузі баянно-акордеонного мистецтва, присвячена дисертація Ю. Дяченка [86]. Цей напрям представлений як сучасний, хронологія якого бере початок з останньої третини ХХ століття. Автором визначається місце творів естрадно-джазового напрямку у виконавському процесі, відповідна стилістика, запропоновано виконавський аналіз музичних зразків.

Спираючись на останні, дослідник зважає не тільки на баян та акордеон, а й на інші інструменти цієї групи, наприклад, бандонеон. Він

зазначає, що значну роль у його академізації відіграв А. П'яццолла: «академічна спрямованість музики А. П'яццолли простежується, перш за все, виходом бандонеону (як народного інструменту) на професійну естраду, по-друге, в жанровому аспекті (створення концертів, музики до спектаклів, сонати, сюїти танго, балету-танго), по-третє, у використанні традиційних принципів формотворення (проста або складна тричастинна, варіаційна форма, фугато, цикл)» [86, с. 9].

Ю. Дяченко також виявляє етапи розвитку естрадно-джазового напрямку:

«– етап зародження (20-40-ві рр. ХХ ст.), що характеризується першими досвідами проникнення естрадної, джазової стилістики в композиції непрофесійних музикантів та появою перших творів, в котрих відбувся синтез естрадно-джазовості;

– етап становлення (40-80-ті рр. ХХ ст.), що демонструє процес професіоналізації та академізації естрадно-джазового напрямку, а також розгалуження (на деякий час) рис естрадності та джазовості у творчості окремих митців (композиторів та виконавців), появу перших композиторських опусів

– етап інтеграції (з 80-х рр. ХХ ст. й до сьогодні), пов'язаний з дією процесів глобалізації, синтезу, зокрема на тлі баянно-акордеонного виконавства. На цьому етапі, за теорією “культурної спіралі”, естрадність повертається в новій якості, проникає в безліч виконавських течій, стає основою виконавської діяльності. Все це призводить до формування нового естрадного стилю» [86, с. 11].

Серед інших тез автора знаходимо також наступні:

«Для країн СРСР типовими жанрами втілення естрадно-джазової стилістики стають варіації, обробки, транскрипції популярних естрадних пісень та танців» [86, с. 12]; «Окрему увагу приділено творчості українських композиторів. Так, композиторська творчість В. Подгорного є своєрідним початком зародження українського естрадно-джазового напрямку в баянно-

акордеонному мистецтві. Широке використання музично-виражальних засобів баяна, поліфонізація фактури вирізняють твори В. Подгорного, який втілює перший досвід обробок відомих радянських пісень в естрадно-джазовій манері» [там само, с. 12]; «...естрадно-джазова музика, поступово виокремлюючись як цілісне явище світової музичної культури, презентує постійну модернізацію баянно-акордеонного мистецтва, вихід на якісно нові художньо-виражальний та технічні рівні (у композиторському та виконавському вимірах) і на початку ХХІ століття є одним із найпріоритетніших напрямів розвитку світового баянно-акордеонного мистецтва» [86, с. 13]. Автор, передусім, спирається на досягнення харківської естрадно-джазової школи та її відомих презентантів – В. Подгорного, А. Гайденка, О. Назаренка.

Отже, одним з чинників названого вище процесу модернізації, на наш погляд, стає освоєння народними інструментами нових та новітніх композиційних (композиторських) та виконавських технік, що неможливо поза трансформацією тембрового звукообразу інструментів, про що буде йти розмова у даному дослідженні: «за допомогою використання популярного музичного матеріалу, значно збагаченого ритмічними, фактурними, гармонічними, технічними засобами музичної виразності, автор, тим самим, розвиває сучасне баянно-інструментальне мистецтво, створюючи твори, доступні широкому загалу слухачів» [85, с. 378–379].

В інших публікаціях Ю. Дяченка знаходимо висновки про те, що кінець ХХ – початок ХХІ століть є «ренесансом» народних інструментів в Україні, при цьому, автор спирається на тенденції розвитку баянно-акордеонного мистецтва [85, с. 368]. Цей ренесанс автор, насамперед, пов'язує із збільшенням науково-дослідницького інтересу до вивчення процесів формування та розвитку українського баянного мистецтва. Науковцем називаються дисертаційні дослідження М. Давидова, В. Князева, Д. Кужелева, А. Сташевського, А. Черноіваненк. Процес накопичення оригінальної репертуарної скарбниці, на думку автора, сприяв розвитку

баянного виконавства та академізації інструмента на концертній естраді [77, с. 369].

Проте, додамо, що оригінальний репертуар для професійних народних інструментів за причин їх стрімкого історичного розвитку, що сягає близько 70–100 років протягом ХХ століття, не «встиг» охопити усі стильові та жанрові напрями, зокрема, такі їх вияви, як барокова, класична, романтична західноєвропейська музика тощо. «Компенсуючим» фактором стала вторинна творчість, синтетична за природою, яка увібрали різноманітні стилежанри. Це збіглося з поширенням у ХХ столітті мистецьких нео-тенденцій – небароко, неокласицизму, неоромантизму та інших. Через «вторинну» адаптацію барокових, класико-романтичних творів в умовах професійного народного музикування цей процес, у такий спосіб, поширився і на сферу баянно-акордеонного виконавства, що призвело до збагачення його художньо-виразових засад із проникненням певних змістовно-стилетворчих і формотворчих принципів музично-академічно європейського репертуару.

Водночас, історична епоха ХХ століття характеризувалася сплеском «третього» напрямку в мистецтві. Тож його проникнення до баянно-акордеонного репертуару було цілком зрозумілим. Це пояснює особливе значення джазової та естрадно-популярної музики для народних інструментів.

Однією з головних ознак вітчизняного баянного мистецтва дослідники вважають «синтез академічного з естрадним та джазовим мистецтвом» [85, с. 373]. Зокрема, стосовно творчості харківських композиторів-баяністів деякими науковцями зазначається, що для їх творчості характерно «поєднання професійного баянного мистецтва з естрадним типом музикування» [85, с. 374]. І, таким чином, «різноманітність гармонічних барв, повнота музичної фактури, віртуозність музичного матеріалу виводить баян на якісно новий рівень професійного музичного мистецтва» [85, с. 374]. Натомість, професійний джаз не виключає академічного напрямку, а естрадне баянне музикування – професіоналізму.

В цілому, процеси професіоналізації, безумовно, пов'язані з академізацією. Академізація, що спирається на академізм як повномасштабне мистецьке та освітнє явище, в якому найважливіше місце займає класична європейська творча спадщина, передбачає володіння музикантом-виконавцем реєстром класичних музично-виразових засад, культурою класичного інтонування (культура ритму, динаміки, фразування), вираженого у певних типах виконавської інтерпретації. Цю жанрово-стильову та художньо-інтонаційно «лакуну» для народних інструментів утворюють, значною мірою, похідні (вторинні) жанри, художньо-стильовими моделями яких виступають, серед інших творів, зразки класичної музики.

Інший напрям впливу джазу на баянне музикування досліджує А. Гончаров [49], аналізуючи джазові баянні твори українського композитора В. Зубицького. Дослідницьку увагу зосереджено на проблемі художньо-стильового аналізу його творчих досягнень в галузі неофольклоризму. «Згідно із жанровим визначенням перекладення (виклад музичного твору для іншого, порівняно з оригіналом складу виконавців), серед основних можливостей цього різновиду мистецької практики є використання різних способів *фактурного викладу*, особливо в процесі перекладення симфонічних партитур, що сприяє кращому пристосуванню оригіналу до особливостей того чи іншого виконавського колективу, зміни звукової специфіки твору, його тембрового забарвлення, переосмислення динаміки й артикуляції. Однак, при цьому, мелодійна та ладо-гармонійна основи оригіналу мають залишатися непорушними. Тому, щоб перекласти симфонічну музику потрібно, передусім, брати до уваги фактурну специфіку оригіналу та певний кількісно-інструментальний склад оркестру або ансамблю баянів та акордеонів, його динамічних особливостей, специфіки звуковидобування на баянах і акордеонах, наявності певних регістрів, особливостей міховедення на баянах та акордеонах тощо. Складові фактури – мелодію, контрапункт, гармонію – необхідно розподіляти між різними групами оркестру чи ансамблю, зважаючи на темброво-фонічні особливості залучених музичних

інструментів і не порушуючи загального оркестрового балансу звучання. Слід уникати накопичення фактури в одній оркестровій групі й уважно стежити за тим, щоб виразно інтонувалися не тільки мелодія, а й інші елементи фактури, використовуючи для цього диференційовану динаміку, темброві особливості оркестру або ансамблю баянів та акордеонів, артикуляцію, агогіку, особливості звуковидобування на різних музичних інструментах, регістрові можливості народних інструментів тощо. Творче вирішення художніх завдань під час інструментування або перекладенні музичних творів для означених колективів сприяє набуттю багатоплановості, динамічної різноманітності та необхідного балансу оркестрового звучання» [51, С. 274–275].

Додамо, що у перекладеннях і транскрипціях із перемінною тембровою складовою набуває значення не диференційована дія провідних факторів музичної виразовості – фактури і тембру, а інтегрована комплексна спів дія, що утворює багатофункційний ТФК, потужний для утворення нової художньої цілісності. Ці та інші питання, пов'язані із специфікою жанрів перекладення і транскрипції буде конкретизовано в наступних розділах дисертації.

В них також дослідницьку увагу буде зосереджено на питаннях щодо народно-оркестрового музикування та ролі в ньому баяна/акордеона, насамперед, як багатофункціонального оркестрового тембру, що вбирає сольну, ансамблеву функції та інші.

На сучасному етапі розвитку, зокрема, оркестру народних інструментів в Україні (а цей сучасний етап сягає, принаймні, вже кілька десятиліть), процеси професіоналізації та академізації давно дішли наступного закономірного етапу стабілізації «класичного» набору композиційних засад, а також виконавських засобів – культури інструментального інтонування, культури ритму, динаміки, фразування. Про це свідчить досвід харківської школи народних інструментів, що стала об'єктом розгляду у Розділі 3. даної праці.

Висновки до Розділу 1

В українському музикознавстві останнього десятиліття значну увагу науковці приділяють дослідженню української національної музичної культури у всьому різноманітті її виявів – від етнічних фольклорних локацій, з'ясування їх територіального, історичного походження, до регіональних явищ, які центрують поширені у різних регіонах України тенденції розвитку музичної творчості, аж до *над*-національних та *інтер*-національних, ціннісно-естетичних, узагальнено-стильових, жанрово-визначальних, ментально-мовних аспектів вивчення мистецьких традицій, їхнього художнього значення та сукупного внеску до світової скарбниці музичної культури.

Серед них велику дослідницьку увагу сучасні українські науковці приділяють «емблемним» репрезентативним національним явищам, зокрема, народним інструментам і народним оркестрам України, їхньому походженню, зовнішнім і внутрішнім чинникам історичної еволюції, що призвели до закономірної професіоналізації, формування розвинутої жанрово-стильової системи, інтеграції в ній фольклорних та академічних традицій, народно-імпровізаційної та професійно-інтерпретаційної культури музикування тощо. Одним із містків, що їх поєднав, стали процеси вдосконалення інструментів народного оркестру, формування їхнього репертуару – запозиченого та оригінального, виокремлення у самостійну сферу композиторської, виконавської творчості, а зрештою, дослідницької галузі.

Діалектику взаємодії органологічних (темброво-акустичних, технічних, технологічних) та художньо-виразових властивостей народних інструментів визначили кілька зовнішніх та внутрішніх факторів їхнього зародження, становлення та еволюції, зокрема, тісний зв'язок із народною культурою та народним походженням, що ніколи не втрачався, навіть у новітній історії розвитку. Це обумовило тривалу історичну приналежність цього класу інструментів до народного життя, побуту, традицій, сформувало «корінні»,

«родові» музичні жанри, переважно, прикладного значення, що стали характерними та навіть визначальними для народних інструментів.

Домінантними жанрами соціально-побутового кола історично стали *пісня, пісенна імпровізація, пісня без слів, епічні жанри, танцювальні, плясові приспівки, інструментальні п'єси та награвання*, часто вокальна та інструментальна складова поєднувалися в одному жанрі, утворюючи їхні синтетичні та синкретичні різновиди. Як прикладні – інструменти народного оркестру мали певний «словник» засобів, переважно, фіксованих та спрощених, утворюючи певні темброві ролі, ампула та функції – *розважальної музики, побутової, музики для певної події, музики «відчуттів», що супроводжували трудове та сімейне життя*. Ці «інструментальні стереотипи», темброво-образні модуси, тісно пов'язані із жанрово-стильовими «образами» інструментів, знайшли відображення у певному комплексі інструментальних музично-виразових засад, у *солюючій, акомпануючій, ритмоударній, мелодико-кантиленній функціях і жанрових кодах*. Відповідно до них історично формувалися типові темброво-фактурні сполучення у вигляді фіксованих формул типу «бас-акорд», «мелодія-акомпанемент», «гармонічний фон», «ритмізований комплекс», «мелодичні унісопи», «мелодичні втори» тощо.

У сучасній історії розвитку народних інструментів, що пройшли тривалий шлях еволюції від фольклорної до академічної традицій музикування, деякі з цих «кліше» образу інструментів залишилися й досі, що унаочнює їхнє народне походження. Отже, *темброво-фактурний чинник, який історично формувався у нерозривному зв'язку його складових (і саме тому ніяк не може виключатися при розгляді, у тому числі усних форм музикування), постає одним із каналів утримання, фіксації усталених жанрово-стильових, структурно-формотворчих, мовно-інтонаційних принципів музичної творчості-виконання на народних інструментах*.

Ці фольклорні «залишки» та «надлишки» – «традиційний звукоідеал», «певна інтонаційно-темброва модель, що узагальнює специфічні елементи

вокального та інструментального стилів» [102, с. 898], (що впливає на використання темброво-фактурних кліше, типових фігур і формул), а насправді, є невід'ємною складовою музики для народних інструментів, зберігаються і в сучасній історії їх професійного розвитку, незалежно від орієнтації (або навпаки) на фольклорні першоджерела, а також у сфері творчості за художніми моделями, зокрема, у транскрипціях, перекладеннях (унісони, втори, колористичні нашарування, стрічкове голосоведення, гетерофонні, бурдонні, антифонні прийоми та принципи тощо). В оригінальній та вторинній творчості може відбуватися їх часткове стильове поглинання (адаптація) в умовах професійного музикування. Одним із шляхів щодо цього є формування репрезентативної сольо-концертної функції народних інструментів (проте, не прикладної, другорядної), їх уподібнення академічним інструментам симфонічного оркестру. Консолідація цих процесів відбувається завдяки залученню народних інструментів до царини класичного оркестрового репертуару, зокрема, симфонічного. Тут варто згадати, що саме вторинна творчість цілком пов'язана із розвитком інструменталізму, тож поширення у професійному репертуарі народних інструментів жанрів транскрипції, перекладення (та інші, що опрацьовують історично існуючі художні моделі) дозволило встановити їх своєрідне посередництво між фольклорними та академічними ампуа інструментів. Ця синтетична музично-інструментальна практика унаочнюється на всіх рівнях змісту та форми таких творів аж до їхнього цілісного тембро-фактурного плану (як відлуння комплексу виразових засад), що фіксує будь-які зміни у тематично-інтонаційному розвитку, стає фокусом жанрово-стильових, композиційних, мовленнєвих музичних процесів. У транскрипціях також широко втілюється «ідея нової концертності у широкому розумінні діалектики цієї форми (за Б. Асаф'євим) із пріоритетом суто музичних передумов формоутворення – темброво-, фактурно-інтонаційних, структурно-тематичних тощо. Актуалізуючись у періоди інтонаційних криз, транскрипційний жанр саме й стає своєрідним "містком"

між традицією минулого та сучасними композиторськими пошуками у галузі музичної творчості, її форм та різновидів, системи виразально-конструктивних засобів» [24 с. 14].

Водночас, інструменталізм і нова концертність у практиці музикування на народних інструментах (в оригінальній та вторинній творчості) традиційно спираються на слов'янську національну атрибуцію, народну музичну культуру із притаманними їй мелодизмом, мелосною (навіть не завжди фольклорною) основою, втіленням різноманітних його типів – «мовленнєво-речитативного, наспівно-кантиленного, орнаментованого. Мелодія, як «національна модель» культури мовлення, стає чинником взаємодії музичного інтонування та інтонацій національної мови. В цьому природному зв'язку народного мелосу та інструментального музикування великого значення набувають тембр і фактура як провідники «національно забарвленого» інтонування, вияв національного стилю.

У композиторських творах вони часто потовщують, акцентують лінію мелодичного голосу засадами архаїчних форм народного багатоголосся, підголоскової чи розвинутої (контрапунктичної) поліфонії, супроводжуючих гармонічних голосів, тембру, регістру, фразування, артикуляції тощо.

Через фактуро-тембр, які входять до кола внутрішніх мовних факторів характеристики інструментів, проявляються «музичні мислення-стиль» (О. Жерздев, [97]), фактура вбирає видовий стиль «свого» інструмента. Звідси можна припустити, що мовний рівень, який постійно кристалізувався разом із розбудовою музичних інструментів, певним чином, впливав на остаточний їх вигляд, на закріплення їх певних технічних та художньо-виразових характеристик.

Ці тривалі процеси кристалізації в ході еволюції музичних інструментів пройшли і народні оркестри України (та, відповідно, ансамблі, окремі видові представники народного інструментарію). Шлях його становлення сягає від фольклорного виконавства та пов'язаних із ним атрибутів (імпровізаційна манера, народно-пісенна основа тощо) до професіоналізації інструментів,

їхнього виходу на концертну академічну сцену, оснащення відповідним академічним репертуаром (видами та способами музикування). Більшість сучасних досліджень, присвячених цій проблематиці, традиційно розглядають низку найважливіших питань щодо класифікації інструментів народного оркестру, визначення критеріїв запропонованих класифікацій, остаточна мета яких полягає не тільки у встановленні темброво-акустичних, технічних, художньо-виразових характеристик інструментів, а й у вивченні історичних передумов виникнення певних оркестрових складів, ансамблів, оптимальних за художнім потенціалом тембрових сполучень інструментів. Це найважливіше питання стає ключовим у сфері композиторської творчості для інструментів народного оркестру, творчих експериментів, укладання, розширення та систематизації концертного та прикладного репертуару, серед якого вагоме місце займають і вторинні жанри, що знаходяться в руслі цих творчих пошуків, не припиняються навіть на сучасному етапі розвитку професійного народно-інструментального виконавства.

Додамо, що при нівелюванні національних ознак *репертуару*, власне, національний компонент ніколи не зникав у звучанні народних інструментів, які завжди мають стале національно-забарвлене звучання. Ця діалектика взаємодії різних рівнів музичного стилю (від епохального до індивідуально-композиторського) із домінантною національною складовою стає показовою як для оригінальних творів, так і у вторинних жанрах як окремої сфери творчості для народних інструментів.

При розгляді в контексті еволюції народних інструментів векторів формування українського баянно-акордеонного мистецтва від етапів академізації до сучасності (це приблизно 100 років) у першому розділі дисертації підсумовані наступні відомості: вдосконалення баяна призвело до його нового усвідомлення композиторами та виконавцями як «замінника оркестру», а тому «провідника нової образності», сприяло впливу на його виразові і технічні можливості «надбань суміжних виконавських культур», адже перші видатні освітяни-методисти, виконавці на баяні мали іншу

музичну спеціалізацію піаніста, органіста, скрипаля (В. Князев), духовика тощо. До речі, саме баян у сучасному оркестрі народних інструментів через наявні регістри та готово-виборну клавіатуру виконує роль політембрового (та поліфактурного) аналога симфонічних інструментів, насамперед, духових, струнних, виявляє особливу «прихильність» до органного, клавірного, фортепіанного репертуару та відповідної ним колористики. Про це свідчить не тільки оригінальна баянна (акордеонна) творчість, а й вторинна, художніми моделями якої стають «іншотемброві» першоджерела, відтворенні на баяні «з урахуванням усіх елементів музичної фактури оригіналу» (Є. Іванов).

Зазначимо, що академічна культура виконання на баяні призвела до засвоєння баяністами класичних законів музичної композиції, класичних і не тільки (барокових, романтичних, сучасних) форм і жанрів, їхніх фактурних принципів і прийомів організації, розвинутої системи фактурних функцій голосів, фактурних типів, що вже не зводилися лише до «клішованого» набору засад акомпануючої формульно-спрощеної фактури народної пісенно-танцювальної музики. Це закономірно вплинуло на трактування тембрових характеристик інструментів. Аспекти тембро-фактури поєднують композиторську та виконавську координати творчості. Отже, при вивченні сучасного баянно-акордеонного мистецтва важливого значення набувають питання *темброво-фактурного інтонування*, його *потенціалу*, закладеного у багатотембровій конструкції цих інструментів, їхній темброво-звуковій палітрі.

РОЗДІЛ 2

ЖАНРИ ПЕРЕКЛАДЕННЯ І ТРАНСКРИПЦІЇ: АСПЕКТИ ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

2.1. Вторинні жанри творчості: теорія, методологія, критерії класифікації

Історично композиторська практика завжди була пов'язана із процесами жанротворчості. Вони продовжуються і нині, що робить постійно актуальними для досліджень, у тому числі сучасних, питання розвитку жанрової системи, а також її функціонування в контексті музично-стильових тенденцій. Вторинні жанри знаходяться в руслі цих тенденцій, адже вбирають жанрові модуси творів-моделей, а звідси виступають в ролі жанрогенеруючих музичних явищ. Їх специфіка якраз полягає у наявності «чужої» композиції, на основі якої може створюватися нова синтетична за змістом художня та стильова цілісність, *новий музичний твір*. Художнє моделювання, що при цьому виникає, спричиняє спеціальні методи вивчення цієї сфери творчості, що спираються на компаративний розгляд двох систем – вихідної (система оригіналу) та похідної (система версії). Сама ж комунікативна ситуація між ними актуалізує проблематику художньої інтерпретації (у деяких дослідженнях – художнього перекладу).

Аспекти вивчення художньої інтерпретації (художнього перекладу) у різноманітних її проекціях – композиторській, виконавській, музикознавчій, слухацькій – порушують сучасні українські та зарубіжні дослідження, включаючи ті, що присвячені народно-інструментальному мистецтву. Серед їхніх авторів наведемо наступних: М. Борисенко [25], В. Васильєв [36], Є. Гуренко [56], В. Дейнега [69, 70], О. Жарков [96], Н. Жукова [98], С. Карась [123], О. Катрич [126], Н. Корихалова [147], О. Котляревська [154], О. Меркулов [187], О. Міщенко [193, 197], В. Москаленко [198, 199, 201], Ю. Мостова [202], Ю. Ніколаєвська [217], М. Плющенко [231, 234],

І. Полусмяк [236], Т. Сирятська [267], М. Чернявська [335] та інші [345]. Науковці особливо акцентують творчий компонент, який, на їхню думку, складає зміст явища художньої інтерпретації в музиці як «живого інтонування» музичної класики. Останню традиційно прийнято вважати і процесом, і його специфічним результатом у вигляді цілісної концепції (відповідно до завдань та різновиду інтерпретації).

До її сфери науковці відносять також вторинні жанри, називаючи серед них перекладення і транскрипції (звідси стає зрозумілим, чому частина праць належить тим самим науковцям). Джерельну базу щодо цього питання становлять численні дослідження – М. Борисенко [25], М. Голомба [58], О. Гончарова [50], М. Давидова [63], В. Дейнеги [69, 70], І. Дмитрук [76, 77], О. Жаркова [96], В. Клімової [130, 131], В. Князева [133, 134], Г. Когана [136], Ф. Ліпса [164, 165], О. Маркової [180], В. Медушевського [186], О. Міщенко [197], В. Москаленка [198, 199, 201], Г. Олексіва [219], І. Палій [224], Н. Пилатюка [229], М. Плющенко [230, 231, 232, 234], Н. Прокіної [242], Н. Рижкової [253], Л. Седракян [258], Т. Сирятської [267], Л. Скачко [272], Б. Страннолюбського [298], К. Стрельченка [299], А. Суркова та В. Плетньова [303], Т. Яницького [344]. Діапазон теоретичних розвідок названих авторів сягає широкого кола питань: історії, теорії, методології вивчення вторинних жанрів, практичних порад щодо процедури перекладення для тих чи інших, переважно, інструментальних складів (від сольного інструмента, ансамблів до оркестру), звуко-тембрової специфіки інструментів у сучасних аранжуваннях і перекладеннях.

Під час вивчення автором дисертації наукових джерел, а також за результатами власних розвідок, з'ясовано, що транскрипція та перекладення є синтетичними жанрами, в яких взаємодіють композиторський і виконавський компоненти музичного мислення; актуального розвитку в дослідженнях набувають питання щодо їхнього художнього значення у композиторському та виконавському мистецтвах, дефініції, визначення жанрових меж, різновидів і відповідних критеріїв класифікації. Підсумовано,

зокрема, що транскрипція – це двоавторський твір, що має усі ознаки оригінальної композиторської творчості (що фіксується в її назві), являється формою роботи за художньою моделлю, синтезує стильові засади систем оригіналу та версії (містить ознаки міжстильового спілкування), композиторські та виконавські засади, усвідомлюється в контексті інтерпретації-творчості, вбирає процедуру перекладу-збагнення цілісних характеристик системи першоджерела, трансгресію вихідних змістовних рівнів, адаптованих у системі версії через фактурний і тембровий чинники, містить процеси темо-, формотворення, дію жанрово-стильових факторів. У сфері творчості для народних інструментів актуальність транскрипцій пов'язана з таким важливим чинником, як формування репертуару, значну частину якого складають саме транскрипції, перекладення, інструментування. Як зазначалося вище, їхня специфіка віддзеркалює загальні риси вторинних напрямів творчості за моделлю у вигляді її виконавської або композиторської версії, яка фіксує певні змістовні рівні оригіналу і привносить в них новий художній сенс. З'ясовано також, що між перекладенням і транскрипцією є закономірні зв'язок, наступність, з одного боку, та відмінність – з іншого. Керуючись жанровим критерієм наявності або відсутності нової художньої цілісності, нового авторського твору, перекладення має на меті, переважно, виконавські завдання (М. Борисенко відносить його до «просторово-часових транспозицій» [25, с. 144–145]), транскрипції пов'язані зі змінами системи оригіналу на композиційному (семантичному, структурному) рівні. Остання вбирає процедуру перекладення, навіть за відсутністю змін тембрового складу, оскільки якісно змінює первісну (оригінальну) конфігурацію звукоелементів і, як наслідок, звуковий образ першоджерела: «Це важливо підкреслити, адже даного напрямку саме і бракує існуючим розвідкам з проблем транскрипційного жанру» (М. Борисенко [там само, с. 146]).

Конкретизуємо деякі вищеперелічені положення.

Н. Корихалова, Є. Гуренко підкреслюють визначальну роль художньої інтерпретації для транскрипції як музичного явища та жанру, остання, на думку науковців, виступає упредметненим інтерпретаторським задумом [56, 147]. За концепцією В. Москаленка поняття інтерпретації може, по-перше, виступати в загально-науковому значенні у порівнянні з герменевтикою як «історично первісним різновидом “інтерпретації”». Автор, при цьому, уточнює, що герменевтика ґрунтується на вербальних явищах і відноситься до сфери тлумачення текстів, у той час як явище інтерпретації є більш широким [198]. Музичну інтерпретацію дослідник диференціює наступним чином: 1) «музичне інтерпретування» (діяльність) 2) «інтерпретаційна версія музичного твору» (результат) та 3) «музична інтерпретація» (узагальнююче значення) [198]. Серед різновидів інтерпретації дослідник називає інтерпретацію редакторську (адаптований до нових виконавських вимог оновлений варіант нотного тексту), виконавську (нове «прочитання» твору, запропоноване виконавцем), композиторську (музична переробка першоджерела, нова художня версія твору), музикознавчу (описує музику іншими засобами, це може здійснювати будь-який освічений музикант).

Дослідники М. Борисенко, М. Давидов, Г. Коган, Є. Назайкінський, В. Руденко та інші розглядають вторинну творчість (а також транскрипцію), в аспекті виявів у ній ознак художньої інтерпретації: «інтерпретаційний аспект транскрипцій» є «окремою сферою композиторської діяльності, що поєднує елементи різних видів творчості – художньо-інтерпретаційної, аналітичної, оригінальної композиторської» [25, с. 24], транскрипція є «художньо повноцінним різновидом композиторської творчості, а не лише полістилістичним музичним явищем» [там само], маркує М. Борисенко в авторській розробці теорії і типології даного жанру.

Сферу художнього перекладу вбачають у вторинній творчості О. Жарков [96], І. Дмитрук [76, 77], Т. Яницький [344] і деякі інші науковці. О. Жарков екстраполює літературний переклад на музичні явища – для перекладача великого значення набувають процеси інтерпретації оригіналу;

композитор нової версії привносить до неї свій власний стиль та стилістику; нова концепція пов'язана із переінтонуванням оригіналу на різних змістовних рівнях – від мелодії, ритму, гармонії, тембру, фактури до драматургії, жанру, ідеї [96, сс. 5-8, 10]. За І. Дмитрук, «переклад в мистецтві – це перенесення особливих прикмет художніх творів різних епох, стилів в іншу мистецьку площину засобами найрізноманітніших мистецьких технік, зберігаючи при цьому художній задум оригіналу», «процес наслідування чи транспонування художнього оригіналу з однієї системи в іншу» [77], переклад «трансформується в новий самостійний жанр, що втілює нове сприйняття і розуміння первинної художньої концепції» [77]. Т. Яницький називає «переклад» і «перекладення» принципово різними поняттями: «переклад має більш широкий діапазон використання у різних наукових галузях. Це процес переходу твору з однієї семіотичної системи в іншу. <...> Перекладення має більш локальне значення та характеризує кінцевий художній результат. Перекладення в музиці є жанром, у якому композитор або виконавець (перекладач) користується наявним матеріалом – текстом уже існуючого музичного твору <...>. Перекладення може характеризувати і процес роботи, якщо йдеться про конкретні інструментальні прийоми зміни фактури, штрихів, динаміки або тематичних структур» [344, с. 6]; «Адекватність у музичних редакціях та аранжуваннях – це одна з головних вимог, а в транскрипціях, вільних обробках на перший план виходять інші чинники, такі як оригінальність, упізнаваність» [344, с. 6].

Про авторський діалог із «чужим словом», розуміння творчості як інтерпретації у прикладних жанрах – перекладеннях, транскрипціях, варіаціях, фантазіях говорить Н. Пилатюк [229, с. 9]; про «спектр перекладень», що охоплюють «різні стилі і жанри: від бароко до сучасних авангардних композиторів <...>; від мініатюри до великих полотен оперної, симфонічної музики» міркує Л. Пасічняк [226, с. 15–16]. Цей перелік наукових думок можна продовжити.

Проектуючи цю масштабну проблематику (яку, до речі, неможливо вичерпати у межах одного дослідження) на сферу народно-інструментального мистецтва, зазначимо, що в його контексті найбільш поширеними жанрами вторинної творчості стають: *перекладення*, що містить, передусім, механізми виконавської інтерпретації, адаптації звукового першообразу твору-моделі в нових для нього тембрових умовах, а також *транскрипція*, що становить різновид композиторської інтерпретації та, маючи на меті внесення системних, насамперед, композиційно-семантичних, а також композиційно-структурних драматургічних змін до твору-моделі, наближується до оригінальної композиторської творчості. Вторинна творчість для народних інструментів, як справедливо зазначає М. Давидов, є значною частиною їхнього репертуару [63, с. 3].

Слід зазначити, що вторинні жанри в сучасній музичній культурі отримують різноманітні науково-теоретичні та практико-художні проєкції, іноді досить несподівані. Про це свідчать деякі зарубіжні дослідження, які було залучено під час вивчення пропонованої проблематики, серед авторів – *D. Baker* [346], *G. Blair* [348], *J. Lindroth* [362], *B. Luttrell* [363], *D. Stephen* [370] та інші.

У дисертації *J. Lindroth* «Вплив аранжування музики для великого ансамблю на вчителя. Феноменологічне дослідження» [362] увагу сконцентровано на шляхах розвитку «творчої ідентичності» вчителя музики в навчальному процесі. Мету даної розвідки автор вбачає у збагненні впливу аранжувальної практики на творчий потенціал студентів, їх мотивацію до гри на своєму інструменті, вибір репертуару. Цікавою думкою науковця є те, що вивченню підлягає не складання авторських композицій викладачем чи його студентами, а саме аранжування певного музичного репертуару для ансамблів, до складу яких входять учасники навчального процесу.

У дисертації «Культурна семантика струнного аранжування записів популярної музики: модель для аналізу та практики», автором якої є *B. Luttrell*, йдеться про сучасні аранжування, виключно, популярної естрадної

музики. У праці розкриваються різноманітні методологічні, теоретичні та емпіричні аспекти дослідження теми, які автор формулює так: культурна семантика, інтертекстуальність, метафункції, корпусний аналіз, міжпросторовий слуховий аналіз, мультимодальна семіотика, соціальна семіотика та інші. Практику аранжування тут співставлено з явищем музичної композиції, що є необхідною професійною складовою в сучасній музичній індустрії для підготовки спеціалістів, які навчаються самостійно. В якості методологічних засад дисертант обирає «корпусний аналіз» (тут мається на увазі – комплексний), що дозволяє зосередитися не лише на одному певному вимірі стилю (мелодія, гармонія, ритм, орнамент), а на його комплексних ознаках задля виявлення певних «шаблонів» або типологічних принципів аранжувань. Дві інші праці *D. Baker*, *G. Blair* містять практичні рекомендації до написання аранжувань, наводять інструктивні та художні зразки у цій сфері.

Підсумовуючи результати наданих у підрозділі численних наукових розвідок, вважаємо за необхідне процитувати наступну наукову думку, що належить М. Борисенко: «транскрипція, що завжди являється новою стильовою трактовкою оригіналу, цілісною художньою концепцією із внутрішньою єдністю образної та конструктивної сторін твору, змісту та форми, стає самостійним, авторським мистецьким актом <...>, унаочнюючи мету створення. Маючи естетичні, художні функції – один з головних критеріїв музичного жанру, вона відповідно репрезентує його систему. Функціонування транскрипції як жанру підтверджується також наявними в ній побічними жанровими ознаками – обумовленими засобами реалізації соціально-комунікаційними факторами (умови виконання, потреба в репертуарі тощо)» [25, с. 30].

Серед критеріїв жанру транскрипції, якими керуються вчені при визначенні його типів (а це є темою окремого вивчення), узагальнено: *опору на твір-модель* (О. Жарков, Є. Назайкінський, К. Руч'євська, Т. Яницький); *співавторство, співтворчість* (Н. Корихалова, Є. Гуренко); *ступінь*

оригінальності версії, характер участі автора / авторів у його створенні (В. Руденко, Л. Седралян, С. Шип); *критерій майстерності та стильової єдності, що дорівнює її композиторській творчості* (М. Борисенко); *співставлення з явищем музичної композиції* (М. Давидов, І. Дмитрук, G. Blair, D. Baker, V. Luttrell); *призначення творів, типи аудиторії, виконавських завдань* (Л. Пасічняк); *мотивацію гри на своєму інструменті, ігрове трактування чужого тексту* (Н. Пилатюк, J. Lindroth). Нарешті, переважна більшість науковців звертають увагу на визначальну роль у транскрипціях і перекладеннях змістовних чинників фактури і тембру.

Зазначимо, що визначення критеріїв жанру транскрипції має передувати розгляду його типів і різновидів. Автором дисертації ретельно вивчена ця проблематика, а також джерелознавча база. Натомість, висвітлення даного аспекту може скласти тему окремої розвідки, що не входило до кола наукових завдань пропонованого дослідження.

2.2. Тембр і фактура як визначальні фактори у творчості за художніми моделями

Наш дослідницький інтерес у дисертації до питань тембру та фактури викликаний відразу кількома причинами. По-перше, ці виразові засоби займають провідне місце в сучасних музичних явищах, і, саме, сучасні зразки української музики розглядаються в даній роботі. По-друге, тембровий і фактурний фактори є головними чинниками жанротворчості за готовими творами-моделями (особливо в інструментальній музичній практиці), до яких, зокрема, відносяться транскрипції та перекладення, що зазначалося у даній роботі раніше. По-третє, як впливає з двох попередніх позицій, теоретичні питання тембру, фактури, діалектики їх взаємодії між собою та з іншими музично-змістовними засадами є актуальними для сучасного українського музикознавства. Слід додати й те, що поглиблений розгляд внутрішніх закономірностей музичного буття, музичного процесу не може

оминати тих факторів, які ці процеси «матеріалізують» у звуковому просторі та часі. Тембр і фактура якраз стають «доторканням» до музичного буття.

У сучасному теоретичному музикознавстві більшість праць щодо цієї проблематики пов'язана з дослідженням тембру та фактури як окремих та самостійних факторів організації звукової тканини музичного твору. Тим не менш, у вивченні цих явищ спостерігається тенденція до пошуку закономірних взаємозв'язків між ними.

Сучасні розвідки про тембр у музиці (що може стати темою окремого дослідження) сягають наступних питань: історичних передумов формування категорії тембру як об'єкта дослідження, тембрового звуковидобування, звуковедення, усвідомлення тембру як інтонаційного явища, значення у тематичному розвитку, в контексті взаємозв'язків тембру, композиції, музичної мови, динаміки у творі, в аспекті виявів семантичних амплуа, колористичних властивостей, функціональних засад, художньо-виразової ролі, значення у практиці оркестрування, впливу на емотивність музичної комунікації, специфіки тембрового мислення композиторів минулого та сучасності. Про ці напрями свідчать праці українських та зарубіжних науковців – В. Апатського [6], Є. Балашова [15], В. Буднікова [30], О. Давиденкової [59], О. Жаркова [91, 92, 93, 94], Ю. Іщенко [113]; Ф. Караєва [121], С. Коробецької [145], Г. Косенко [148], М. Манафовой [177], Є. Назайкінського [208], С. Пономарьова [240], А. Сташевського [292, 293, 296], А. Тихомирової [306], І. Толкач [309], В. Цитовича [329], *A. Benade* [347], *P. Boulez* [349], *M. Chudy* [351], *R. Erickson* [353], *B. Giordano* [354], *P. Holmes* [356], *C. T. Hoopen* [357], *M. Lavengood* [361], *S. McAdams* [366], *D. Smalley* [369], *Z. Wallmark* [371].

У дефініціях тембру науковці враховують його фоніко-акустичні властивості, подвійну природу як елемента музичної мови та параметра мовних елементів. Виходячи з цього, наведемо одне із комплексних визначень поняття «тембр», що належить О. Жаркову: «Об'єктивний спектр звучання, що проявляється як елемент музичної мови, який направлений на

інструментальне (вокальне) втілення звуку в музичному мовленні та прямує на злиття фонічних, колористичних, фактурних, тематичних, композиційних і смислових компонентів в їхній художньо-акустичній цілістності» [92, с. 98].

Аспекти тембру набули активного вивчення у сфері творчості для народних інструментів. Самі назви праць свідчать про основну проблематику, яка є важливою для даного дослідження: «Баян в сучасному ансамблі: образні та темброві пошуки вітчизняних композиторів» О. Васильєва [36], «Перекладення як процес переосмислення засобів оркестрової виразності» В. Дейнеги [69], «Регістрування в ансамблі багатотембрових баянів» О. Міщенко [196], «Готово-виборний багатотембровий баян як універсальний інструмент в контексті сучасної виконавської практики» С. Пташенка [243], «Темброві, інтонаційно-ладові та гармонічні аспекти сучасної музики для баяна (на прикладі творчості українських композиторів)» А. Сташевського [293], «Сучасні аранжування та перекладення п'єс для баяна й акордеона в аспекті звуко-тембрової специфіки інструментів» К. Стрельченка [299], «Темброва еволюція в українській народно-оркестровій музиці» О. Трофимчука [310] та інші. На думку дослідників, «тембр відбиває не тільки “колір” звуку, а й його “матеріальність” (об’ємність, структуру, вагомність). <...> Значення тембру не вичерпується однією колористичною функцією. В музичному мистецтві він має велике зображальне, інтонаційно-виразне і формоутворююче значення» (В. Апатський [6, с. 246]); «в музиці ХХ століття <...> роль тембру збільшується настільки, що у деяких творах він виступає на перший план, становлячись найбільш значимим, визначальним засобом виразності (І. Толкач [309, с. 1]); в один ряд із інтонаційно-ладовими, гармонічними аспектам ставить «тембріку» А. Сташевський, вважаючи її найважливішим компонентом системи виразових засобів у сучасній баянній музиці, а темброво-регістрову систему – наближенням баянного «висловлювання» до політембрових форм музичного інструменталізму – органного, ансамблевого, оркестрового [293, с. 44]; «Критерієм логіки переосмислення має бути синтез

закономірностей, що складається зі специфіки оркестрового музикування, основ інструментальної виконавської техніки, особливостей темброутворення» [69, с. 12]. Ці та інші науковці визначають тісний зв'язок тембру та фактури в процесі перекладення / транскрибування.

Сучасна теорія *фактури* має досить розгалужені вектори досліджень, в яких порушено питання її дефініції, різновидів, типових та індивідуалізованих форм втілення в музичній творчості. Для повноти усвідомлення ступеня розробленості саме цієї галузі, що історично передувала розвідкам із питань тембру, назовемо базові праці радянського та пострадянського, зокрема, українського музикознавства: «Фактура як прояв відносин рельєфу та фону (на матеріалі фортепіанної музики австро-німецького романтизму)» О. Александрової [2], «Музична фактура як аспект дослідження стилю» Г. Виноградова [39], «До питання про формотворчу роль фактури: на прикладі аналізу фортепіанних сонат Гайдна» Н. Влазньової [40], «Про деякі закономірності впливу тематизму на фактуру» Н. Герасимової [46], «Про динамічні процеси в музичній фактурі (на матеріалі творів українських радянських композиторів)» Г. Ігнатченка [103, 104], «Хорова фактура» П. Левандо [161], «Драматургічна роль фактури в музиці», «Фактура в музиці. Художні можливості. Структура. Функції» М. Скребкової-Філатової [276, 277], «Типологія простої, складної та синтетичної фактури у творах І. Стравінського» О. Сокола [284], «Смислова організація елементів музичної фактури як предмет дослідження» Н. Степанської [297], «Вчення про музичну фактуру та мелодичну фігурацію. Музична фактура» Ю. Тюліна [314], «Фактура» В. Холопової [318], Збірник наукових статей «Фактура в системі музично-виразових засобів» [315]. Серед інших праць, в яких висвітлено окремі аспекти теорії фактури, назовемо такі: «Склад та фактура», «Фактура» Т. Бершадської [20], «Фактура: методичний нарис» О. Гусарової [57].

Серед сучасних досліджень щодо цієї проблематики, яку розглянуто в контексті інших теоретичних питань, за останні два десятиліття з'явилися

наступні: «Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю» М. Борисенко [25], «Тембральність фортепіанної фактури у виконавському тексті: на прикладі творів Н. К. Метнера» В. Буднікова [30], «Динамічні особливості фактурного мислення піаніста у пошуку інтонаційної виразності звукового образу» О. Бурської [33]; «Музична фактура як аспект дослідження стилю» Т. Виноградової [38], «Фактура як предмет уваги української музикології: концептуальний аспект» О. Гнатишин [47], «Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва)» С. Давидова [66], «Фактура як засіб реалізації програмного змісту у фортепіанній музиці (на прикладі циклів К. Дебюссі та М. Равеля)» І. Денисенко [71], «Фактура в музиці ХХ століття» Т. Краснікової [156], «Про художню функцію фактури в музиці» В. Москаленка [200], «Музична фактура та виконавець» В. Приходько [241], «Музична фактурологія (зустрічні рухи в терміносистемі)» О. Тітової [305], «Принципи фактурно-поліфонічної організації в сучасній українській фортепіанній музиці» І. Цурканенко [328], «Фактура у визначенні виражальних властивостей баянної музики» А. Черноіваненк [334], «Художньо-стильові функції фактури в концертних п'єсах для фортепіано з оркестром Ф. Шопена» С. Школяренка [342],

Дослідники висувають низку термінів і понять з теорії фактури. Серед них: фактура – «інтонацій "резервуар" музики, носій тематичної функції, основа формотворення, а такі сильні виразово-конструктивні фактори, як гармонія, поліфонія, виступають лише в якості її елементів» (за В. Холоповою [318, с. 4]); «фактура в музиці – це художньо доцільна тривимірна музично-просторова конфігурація звукової тканини, що диференціює й об'єднує по вертикалі, горизонталі та глибині всю сукупність компонентів» (за Є. Назайкінським [206, с.72]); фактура – «"тіло" музики» (за Г. Ігнатченком [103, с. 8]); «фактура – засіб формотворення та, водночас, один з його структурних результатів» (Г. Ігнатченко [там само, с. 6]); «фактурний розвиток <...> сукупність змін у викладі музичного матеріалу,

що приводять до різних форм будови звукової тканини та відбуваються в музичному творі в цілому або в його частині» (Г. Ігнатченко [там само, с. 6]); «об'єм фактури по вертикалі <...> звуковий простір від найнижчого до найвищого звуку, що визначається у кожний даний момент часу за допомогою умовного вертикального “зрізу” тканини»; «об'єм фактури по горизонталі» «визначається початком та закінченням відрізка часу, у межах якого розгортається даний тип фактури»; «маса фактури» – «кількість її компонентів у межах об'єму» (Г. Ігнатченко [там само, с. 8]); «фактурно-поліфонічний комплекс – згорнутий у гомоморфну модель тип взаємодії вертикалі та горизонталі – репрезентантів художніх простору та часу» (за І. Цурканенко [328, с. 2]); фактура – «тканинний, індивідуально-конкретний вираз комплексу універсальних закономірностей» (І. Цурканенко [там само, с. 5]); «фактурна інтонація опосередковує (інтерпретує) систему першоджерела як додатковий неспецифічний засіб, здатний значно впливати на специфічні рівні його музичного змісту – мелодику, гармонію, ритм – завдяки дії в них єдиної сфери інтонаційного» (за М. Борисенко [25, с. 28]); фактурна інтонація – «сукупна якість музично-художнього світу твору, його найважливіший жанрово-стильовий компонент, що характеризується певним просторово-часовим співвідношенням звукоелементів у процесі музичного становлення та розвитку» (М. Борисенко [24, с. 6]); «фактурна програма музичного твору як образно-змістовна якість композиторської та виконавської складових у побудові умовного художньо-перцептивного звукового простору твору» (за І. Денисенко [71]); фактура є «потужним засобом організації музичного мовлення в його комплексному (по суті – морфологічному) втіленні, процесуальний характер реалізації якого впливає також і на синтаксичне формування інтонаційного розвитку» (за С. Давидовим [66, с. 1]).

Актуальним напрямом цих сучасних досліджень стає усвідомлення фактури як універсального музично-виразового засобу. Про комплексну дію фактури по відношенню до усіх інших засобів музичної виразовості, її

тематичні, формо-, жанро-, стилетворчі функції говорить більшість вищеназваних науковців. Зокрема, на думку Г. Ігнатченка, щодо еволюції музично-виразових засобів «фактура уявляється більш мобільним елементом музики, ніж, наприклад, ладо-гармонія. Ця мобільність, вочевидь, пов'язана з наявністю у фактурі більш прямих, аніж в тій самій ладо-гармонії, зв'язків із жанровими джерелами, особливо з первісними <...> жанрами музики. Нові види фактури історично неодноразово виступали як свого роду канали, по яких йшло перетворення інших виразових засобів» [104, с. 5]. Як бачимо, одним з аспектів розгляду фактури стає дія в ній жанрового чинника. Розуміння фактури у процесуально-динамічному аспекті, що фокусується в понятті «фактурний розвиток» (Г. Ігнатченко [103, с. 1]), унаочнює в ній формотворчі закономірності, взаємодію із формою. Фактурні форми, наявні у будь-якому творі, відповідають «специфіці його стилю» (С. Скребков [275, с. 3]). Отже, формо-, жанро-, стилеаспекти фактури впливають на усі інші музичні елементи, з якими вона взаємодіє.

У контексті зазначених закономірностей, що властиві фактурі, окремої розробки заслуговує питання про її кореляцію з тембром, незважаючи на те, що це окремі сторони музичного змісту. Діалектику цієї взаємодії найкраще передає використане у дисертації поняття *ТФК*. Саме воно найбільш повно та системно віддзеркалює усі музичні процеси, що відбуваються не тільки в оригінальній, а й у вторинній творчості. Для сучасного українського музикознавства цей напрям теоретичних розвідок й досі залишається маловивченим, отже набуває *актуальності* та певної *наукової новизни* у пропонованому дослідженні.

Фундаментальні та системні дослідження діалектики їх взаємодії належать В. Цуккерману – праці «Тембр і фактура», «Тембр і фактура в оркеструванні Римського-Корсакова» [325, 326, 327]. Зокрема, у статті «Тембр і фактура в оркестровці Римського-Корсакова» В. Цуккерман акцентує важливість оркестровки у творчості композитора як найголовнішого виразового музичного засобу. Вона має розглядатися, на

думку дослідника, по-перше, в аспектах створення *єдиної оркестрової звучності із поєднання різних тембрів*, по-друге, у *тембровому розвитку* (назвемо це «тембровим часом» або динамічними якостями тембрів, що проявляються як в їхній зміні, так і їхньому новому сполученні), по-третє, у тематичному розгортанні, відлунням якого, у будь-якому разі, стають фактурні процеси; по-четверте, у зв'язку тембру з іншими сторонами музичної мови. Серед цих сторін суттєвим В. Цуккерман вважає співвідношення тембру і фактури, в їх взаємодії, на його думку, виникають певні структурні явища, виразові та зображальні. Продовжуючи цю думку, зазначимо, що тембр – невід'ємна сторона звуку, так само, як усі інші його основні характеристики – висота, тривалість, сила. Звук, як відомо, постійно змінює ці характеристики, адже не буває динаміки розвитку музичного образу без зміни висоти, тривалості та сили. Тому й тембр, як елемент музичного мовлення, є перемінним, що містить звукові якості висоти, тривалості та сили. Ті самі параметри характеризують фактуру, через яку матеріалізується звучання у певному тембровому втіленні. Зокрема, у жанрах перекладення, транскрипції інтерпретатор, який закономірно приділяє найбільшу увагу новій тембровій концепції існуючого твору, опрацьовує певні параметри ТФК, його функційну та фонічну складові – звуковисотність, тривалість, силу, артикуляцію, колорит тощо. Ці та деякі інші чинники є спільними для тембру та фактури. В. Цуккерман для позначення закономірних зв'язків між ними вводить поняття «темброво-фактурної функціональності», називаючи це явище короткою аббревіатурою ТФФ. Він також вважає, що тембри наочно відтіняють характер усіх елементів викладу, їх значення та питому вагу [327, с. 343]. На думку вченого, темброва сторона в музиці має низку завдань. Перше з них – злиття або відтінення – є природним: обарвлення елементів, мелодичного, ритмічного малюнків, злиття в органічну єдність з ними, у тому числі з фонізмом та функцією гармонії з даним типом викладу. Друге завдання – диференціація кожного елемента фактури, через що виявляються його

вирізняльна від інших роль. Це надає можливості змішення його з іншими елементами, розчинення або зрівняння з фарбами інших елементів. Третє завдання – підкреслення фарби експресією, акцентування характеру даної фактурної функції. Четверте завдання – створення одночасно внутрішньо-диференційованого та «образно-єдиного, разом звучачого цілого» [327]. Отже, вчений вбачає функціональну роль тембрів по відношенню до фактури у широкому розумінні, а також – до її окремих елементів, тембр, на його думку, відтіняє, диференціює, підкреслює функції та елементи фактури, показує їх значення по відношенню до цілого, надає їм певної експресії [327, с. 342].

Фактура і тембр, як відомо, є неспецифічними (за В. Медушевським [186, с. 39]) засобами в музиці (нагадаємо, поряд із темпом, динамікою, артикуляцією, що знаходяться в системі виконавських координат музичного змісту та форми). Отже, саме цей момент їх також поєднує, принаймні, тембр, динаміка, темп тощо, за словами Г. Ігнатченка [104, с. 8], стають атрибутами фактури. Зокрема, її глибинна координата деякими науковцями застосовується по відношенню до тембрів та аркестрування (Б. Абрашев [1]). «<...> проблема розвитку музичного матеріалу такими засобами, як фактура, тембр та їх комплекс, особливо актуальна в сучасній техніці композиції» [104, с. 23]. Існує думка, що саме регістрово-темброва ознака диференціює фактуру («фонічно різнорідна фактура» за Г. Ігнатченком [там само, с. 60]). Отже, тембр визначає фонічні властивості фактури, а за В. Цуккерманом, – також функціональні.

Ці закономірності спостережені у пропонованій дисертації на прикладі вторинної творчості, зокрема, у жанрі транскрипції. Як вважає М. Борисенко, саме тут активно співдіють тембр і фактура, утворюючи цілісний інтонаційний комплекс [25, с. 27]. Він дозволяє розглядати та аналізувати транскрипції не за окремими рівнями музичної форми та змісту, а в інтегрованій співдії «зادля цілісного уявлення про його (тут транскрипційного жанру. – М. П.) глибинні закономірності як синтетичного

інтерпретаційного явища» [там само]. «Фактура, що співвідноситься і з формою, і з її елементами, стає фокусом усіх процесів, що відбуваються в музичному розвитку, їх системним відлунням, а тому й одним з головних аспектів вивчення транскрипцій» [там само], в транскрипціях тембр та фактура співдіють, утворюючи «цілісний інтонаційний комплекс, так само як взаємодіють усі інші інтонаційні фактори перетворень оригіналу – мелодико-інтонаційні, ладогармонічні, структурно-тематичні, метроритмічні» [там само]. Г. Савченко вводить поняття «*темброво-фактурної структури твору*» як системи «горизонтально-вертикальних функціональних відносин елементів музичної композиції, що структурують звукоматерію твору в часі та просторі, відповідно до законів музичної мови, надаючи їй одночасно унікального, й типового звучання» [256, с. 3]. В. Будніков вводить поняття «тембральності фортепіанної фактури у виконавському тексті», яку розуміє як колористичні властивості фактури фортепіанної фактури в умовах монотембрового інструмента, специфіка тембральності регулюється виконавськими засобами виразовості [30, с. 3].

Серед основних критеріїв музичного аналізу транскрипційних зразків на перший план якраз і виступають виразовість тембру і фактури. Це, зокрема, вміння інтерпретатора створювати звукову – оркестрову, ансамблеву, навіть у сольній партії – єдність тембрів (інструментів), якщо на меті композитора не виступає протилежна якість; вміння організувати тембровий і фактурний «час» – розвиток як динамічний фактор форми (структурний, формотворчий компонент тембру і фактури); темброва та фактурна драматургія, що також впливають на розвиток форми-процесу;

Для більш точного визначення та опису цілісних драматургічних властивостей вторинних жанрів, що завжди залучають оновлення тембрового компоненту (новий склад, або нова конфігурація тематичних елементів оригіналу), доцільно використати додаткове поняття «тембрового часу» інструмента, який демонструє окремі драматургічні компоненти тембрового розвитку, процес компонування та вибудовування нової тембрової

драматургії. Це координата тембро-динаміки, тембро-пульсації, тембро-архітектоніки (і ці компоненти більш диференційовані, аніж загальне явище тембрової драматургії задля його розшифрування та конкретизації) як такої, чи є вона новою у творах сфери інтерпретації, чи складає новий композиційний рівень або залишає його відносно незмінним та, відповідно, умовно «виконавським». Тоді тембр і фактура, якщо йдеться про їх сумісну роль у художній інтерпретації першоджерела, мають найважливіше значення та, відповідно, критерій оцінки цих творів, їх художньої новизни, нового авторського компоненту та тематичної переробки.

Беручи, наприклад, до уваги критерій звукової єдності у політембрових перекладеннях і транскрипціях, зазначимо, що він має різний характер: від прикладних, адаптивних функцій тембро-фактури, принципу збереження послідовності «тембрових подій» до зміни ТФК та створення нового *двоавторського* твору. Він, як правило, має якості тембро-фактурного нарощування. Чим більше тембро-фактурних елементів (маси, щільності, об'єму), тим більше зростає значущість критерія тембро-фактурної злагодженості звучання. А це є критеріями композиційно-стильового рівня, композиторської (авторської) роботи. Саме вони стають показниками композиторської інтерпретації першоджерела у жанрі транскрипції.

Отже, виходячи з вищесказаного, у дисертації пропонується наступна *дефініція: тембро-фактурний комплекс у вторинних жанрах, що виступає в них визначальним виразовим фактором, є специфічним просторово-часовим явищем, особливою функціональною та фоніко-кolorистичною формою смисловираження, заснованою на взаємодії та розвитку музичних елементів, що в комплексі впливають на цілісну інтонаційну організацію музичного твору та призводять до суттєвих модифікацій системи першоджерела.*

2.3. Специфіка перекладення і транскрибування для інструментів народного оркестру за участю баяна / акордеона: від теорії до композиторських штудій

Цей підрозділ призваний доповнити та конкретизувати попередні теоретичні розвідки стосовно транскрипцій і перекладень для інструментів народного оркестру на прикладі розгляду найважливіших питань *техніки композиторсько-інтерпретаційної роботи, процедури самого процесу транскрибування / перекладення, які завжди співдіють*, як було нами з'ясовано у попередніх підрозділах (для фіксації цього зв'язку надалі у розділах використовується поняття транскрипція-перекладення згідно визначенню різновидів транскрипцій, обґрунтованому у дисертаційному дослідженні М. Борисенко [25]). Звідси стає зрозумілим, що техніка транскрибування включає ті самі технологічні механізми, що й техніка складання авторської композиції. Зрозуміло, що суттєва відмінність першої полягає в наявності готового чужого твору-моделі. Доречно також зауважити, що техніка (технологія) не можуть заміщати створення *художньої концепції нового твору*, якісний результат якого цілком залежить від досвіду, майстерності композитора-транскриптора.

Це спонукало автора включити до змісту даного підрозділу як теоретичні міркування дослідників, які порушують окремі питання специфіки перекладення, так і *систему технік*, що спирається на практичний творчий досвід відомих українських майстрів перекладень і транскрипцій, переданий авторові дисертації у вигляді інтерв'ю. Йдеться про яскравих представників харківської школи народних інструментів, нинішніх викладачів кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського – професорів *Бориса Міхеєва, Олександра Назаренка*. Наведені практичні рекомендації цих музикантів логічно передують наступному розділу, присвяченому їхній транскрипційній творчості.

Цей підрозділ також містить особистий досвід автора дослідження (до речі, випускника класу баяна ще одного університетського виклада – А. Стрільця) у сфері техніки перекладення, що сформульовано у назві підрозділу «*композиторські штудії*». На наш погляд, вони дають більш повну та цілісну уяву про процеси художньої інтерпретації. Включення до розділу про вторинні жанри аналізу системи технік транскрибування визначає певну *наукову новизну* даного дослідження, адже в інших працях частіше йдеться про етапи перекладення-інструментування, що стають лише частиною транскрипційного методу, спрямованого на перетворення першоджерела. Звідси, серед аспектів, які мають бути висвітлені у підрозділі – тип оригіналу як об'єкту для інтерпретаційних версій, склади, для яких здійснюються транскрипції-перекладення, провідні засади, прийоми / техніки транскрибування.

Частина оригіналів є творами для окремих народних інструментів, які перекладаються для інших інструментальних складів, але більшу частину складає фортепіанна музика, а також твори для симфонічного оркестру та його окремих інструментів. Тембр / тембри, для яких створюються транскрипції-перекладення, визначаються їхніми авторами в залежності від композиторського задуму, відповідно – сольні (монотемброві), ансамблеві (монотемброві, політемброві), оркестрові (монотемброві, політемброві). В середині цих типів складів існує велика кількість можливостей для використання різноманітних сольних тембрів і тембрових сполучень. Однак, саме твір-модель – його стильова приналежність, жанр, стилістика – спрямовує типи тембрових сполучень, тембрових груп, більш менш загальноприйнятих, академізованих, усталених складів задля можливості виконання, зокрема, класичного репертуару (тут «класичний» усвідомлюється в широкому розумінні по відношенню до музики академічної традиції різних стилів).

Серед авторів сучасних праць, безпосередньо або опосередковано присвячених цій проблематиці, назовемо таких, як М. Давидов [63],

В. Дейнега [69, 70], В. Князєв [133, 134], Р. Козак [137], Ф. Ліпс [164, 165], О. Міщенко [197], Г. Олексів [219], Д. Пшеничний [246], Є. Роговська та В. Рутецький [248], О. Трофимчук [310], Т. Яницький [344] та інші.

Першорядне значення має вибір оригінального твору, його стильова та жанрова моделі, наявність в ньому програми, тип тематизму, темброво-фактурні елементи / прийоми – щільнісні, регістрові, фігураційні, фоніко-колористичні, структурні, динамічні, артикуляційні тощо, позиційна «фактурність» – типові фактурно-виконавські прийоми, зручні формули гри, позиції рук на інструменті, стильовий образ інструмента / інструментів, їхня темброва семантика, засади звуковидобування.

Дайджест наступних висловлювань підтверджує надані вище позиції – Т. Яницький: «Етапи перекладення творів кожний перекладач визначає індивідуально, але є загальні закономірності цього процесу: вибір твору та визначення можливості його перекладення; мета перекладення проявляється у виборі жанру перекладень – від редакції та аранжування до вільної транскрипції і використання матеріалу (тематизму) у принципово новому творі; визначення фактурно-регістрових елементів, що максимально зберігають зміст оригіналу або створюють новий; прийоми звуковидобування та штрихи, що слугують темброво-колористичній стороні музики, у перекладенні посідають центральне місце; робота над динаміко-агогічними прийомами та фразуванням, відповідно до інструментальних особливостей та ступенів змінності оригінального матеріалу, надають твору драматургічного оформлення» [344, с. 13]; Ф. Ліпс: «Наступний принцип, яким має керуватися транскриптор при перекладенні творів для баяна, можна сформулювати так: інструментальна зручність, "баянистичність" фактури при максимальній повазі до тексту» [165]; «Якщо в сольному виконавстві на темброві відтінки впливають насиченість фактури, регістрові, динамічні, конструктивні особливості, то в оркестровому виконавстві колорит звучання інструментів (оркестрових груп) спрямовується в напрямку відображення штрихової лінії як певної тембрової характеристики, а відчуття динамічної градації в

середині оркестрової фактури сприймається як художній виражальний засіб» [69, с. 11–12]; «Критерієм логіки переосмислення має бути синтез закономірностей, що складається зі специфіки оркестрового музикування, основ інструментальної виконавської техніки, особливостей темброутворення» [69, с. 12]; «...малосмислові компоненти фактури, що не відповідають специфіці народного оркестру, можуть бути замінені, або пропущені. Застосування прийомів перекладення є способом реорганізації фактури як в цілому, так і окремих її елементів, що сприяє досягненню різноманітних звукових ефектів. Прийоми перекладення можна розділити на два види: мелодичні та фактурні. Мелодичні – стосуються тематичного матеріалу, допоміжних голосів та зміни їх структури. Фактурні – повністю підпорядковуються завданням реорганізації фактури» [69, с. 14].

Дія ТФК впливає на стильовий колорит, характер нового твору, жанрову визначеність, тематичний рельєф, ритмічну пульсацію, посилення / нівелювання тощо. Власне, тембровий параметр формують характер звуковидобування, артикуляція, штрихи, динаміка. В. Дейнега, зокрема, розглядаючи механізми перекладення симфонічних творів для оркестру народних інструментів, говорить про роль в цьому темброво-інтонаційного процесу «в якості тотожності, контрасту, варіаційності звучання» [70, с. 216]. Названі особливості відображають динамічні процеси тембрового розвитку та його вплив на фактурний план. Натомість, ці процеси можуть бути зворотніми (тож вони є діалектичними) з точки зору впливу фактурної динаміки розвитку на тембровий розвиток.

Відповідно до акцентованого в роботі баянно-акордеонного ракурсу теми, зазначимо також, що окрему групу вторинних жанрів у сфері мистецтва народних інструментів складають баянні оригінали у перекладеннях і транскрипціях для акордеона – Г. Олексів: «Особливим різновидом жанру є перекладення баянних творів для акордеона. Це однорідні інструменти, що мають схожу конструкцію, ідентичний принцип звукоутворення та темброве забарвлення. <...> Враховуючи конструктивні

відмінності інструментів, що полягають у структурі правої клавіатури, постійно виникає потреба у перекладеннях баянного репертуару для акордеона» [219, с. 85]; «Оскільки головна відмінність інструментів полягає у конструкції правої клавіатури, найбільших трансформацій при перекладенні зазнає фактура твору, яка органічно перерозподіляється між двома клавіатурами» [219, с. 89]; «Відтворення фізіологічних незручностей баянних позицій на акордеоні при потребі передбачає можливі спрощення – перенесення однієї ноти (першої чи останньої) з кожної фрази у партію лівої руки на вибірну систему, зміна ритмічного малюнку з ненормативних метро-ритмічних групувань на нормативні та навпаки» [219, с. 89]; В. Князєв: «Домінування “готового” інструмента не дозволяло повноцінно відтворювати або робило недоступною для виконання велику кількість творів. Пізніше, щоб знівелювати цей недолік інструмента, значну частину нотного тексту доручали виконувати правій руці, що часто призводило до переобтяження її партії. Проте нерівномірний розподіл музичного матеріалу поміж мануалами мав і позитивний вплив на розвиток технічного апарату баяністів. Зокрема, це виявилось у досягненні значної лабільності м’язів та прогресуючого технічного розвитку пальців правої руки, що у своїй роботі одночасно охоплювали і вільно оперували значним діапазоном клавіатури, скоординованості різних голосів у одній руці, істотному опануванні широкою штриховою палітрою та акордовою технікою» [134, с.150–151]; «Характерною рисою сучасного баянного виконавства (зокрема українського) є акцент на відтворенні загальної звукової ідеї твору в перекладеннях і транскрипціях за рахунок широкого застосування специфічних виражальних засобів: міхових штрихів, міхо-пальцевої артикуляції, сонористичних ефектів тощо» [134, с. 152]. Тож, в ході створення вторинних жанрів інтерпретатор має піклуватися про фактурний і тембровий розвиток.

Дослідники справедливо зазначають, що «Оркестр народних інструментів, на відміну від симфонічного, за своїм інструментальним

складом не є постійно-стабільним. Він формується за національно-регіональними ознаками і комплектується музичними інструментами, які нація вважає частиною своєї духовної культури» [69, с. 10]; автори перекладень прагнуть не стільки наблизитися до звукового образу оригіналу, скільки створити його новий звукообраз: «...головним завданням перекладацької діяльності є відтворення певного звукового комплексу, що відрізняється від оригіналу, але повністю відповідає характеру та образно-художньому змісту музичного твору» [69, с. 24], «Все це відкриває перед композитором великі можливості для технічного втілення глибоких філософських задумів, дозволяє розглядати оркестр народних інструментів як своєрідний “тихозвучний”, але надзвичайно оригінальний своєю виразністю *симфонічний* оркестр» [64, с. 30].

Харківський композитор О. Назаренко в роботі над транскрипціями-перекладеннями для оркестру баянів та акордеонів підкреслює наступне¹:

- 1) ускладнення фактури шляхом введення мелодичних нашарувань, підголосків, різноманітних прийомів гри (піцicato, тремоло міхом тощо);
- 2) досягнення ефекту політембровості відбувається завдяки роботі зі штрихами, динамікою, що детально роз'яснюється ним як у нотному тексті (ремарки), так і безпосередньо в усній формі та за допомогою демонстрації оркестрантам;
- 3) внесення коректив у вигляді додавання певних фактурних елементів у нотні тексти саме в момент роботи з оркестром;
- 4) залучення до складу оркестру баянів та акордеонів стів інших інструментів (бас-балабайка, бубон), зокрема й інструментів симфонічного оркестру (скрипка, флейта, трикутник, гобой, труба, литаври тощо) – симфонізація складу, а також додавання вокалу;
- 5) нерівномірність партій за складністю, наприклад, матеріал першій партії найвіртуозніший та найбільше насичений технічними труднощами,

¹ З інтерв'ю, наданого музикантом автору дисертації.

підголосками тощо, в той час як четвертій партії можуть доручатися більш простий акомпанемент у вигляді нескладних акордів, фігурацій, педалі то що (хоча басові партії часто виконують деякі фактурні елементи лівою рукою, що являється досить складним для баяніста / акордеоніста);

б) досягнення більш сильної кульмінації за рахунок внесення додаткових нашарувань та підголосків, котрих не має в оригінальних творах; до цього додається робота безпосередньо з колективом над динамічними відтінками; О. Назаренко в кульмінаціях вимагає від оркестрантів максимального звучання (аж до форсування звуку, що є досить складним), адже баян та акордеон – не гучні інструменти; включення в ансамбль чи оркестр більшої кількості учасників – технічно складне завдання, враховуючи доволі великий розмір цих інструментів, тому виконання творів оркестром баянів та акордеонів – є важкою працею навіть з точки зору фізичної витривалості;

7) іноді О. Назаренко в свої оркестрові версії вносить невеликі цитати, що надають твору певного гумористичного змісту, наприклад, у «Польоті джмеля» М. Римського-Корсакова при проведенні заключної хроматичної мелодії в транскрипції звучить впізнавана тема з твору «У печері гірського короля» Е. Гріга – ця деталь влучно посилює «казковість» твору М. Римського-Корсакова, оскільки її первісний образ є фантастичним.

Інший харківський композитор – Б. Міхеєв, автор численних транскрипцій для оркестру народних інструментів, зазначає, що фактура і тембр для сфери перекладень і транскрипцій є найважливішими, передусім, формотворчими, а також жанрово-стильовими засадами². Стосовно тембру він говорить про те, що музичний розвиток, насамперед, виражається «тембрально», серед інструментів народного оркестру називає темброво активні (домри, зокрема, альтові, а також балалайки, що мають обертональні, наче багатоголосні акустичні властивості) та пасивні (баяни). Баяни

² З інтерв'ю, наданого музикантом автору дисертації.

забезпечують протяжність звучання, балалайки – соковитість. До речі, баяни не конкурують з іншими інструментами, а заповнюють оркестровий звукопростір. Вони подовжують звучання, їхня звукова атака наближена до мідних духових інструментів тому їм можна доручати у перекладеннях і транскрипціях теми-символи, фанфари. Хоча, на думку Б. Міхеєва, наприклад, труби важко замінити будь-яким народним інструментом.

До складу народного оркестру харківський музикант традиційно вводить дерев'яні духові інструменти симфонічного оркестру, але на відміну *Fl piccolo* та *Ob*, до яких у народно-оркестровому складі був прихильний фундатор харківської школи народно-інструментального мистецтва В. Комаренко, Б. Міхеєв віддає перевагу *Cl*, вважаючи його більш наближеним до української народної музики.

Ці та інші принципи транскрипційної творчості харківських музикантів буде конкретизовано та системно обґрунтовано у наступному розділі пропонованої дисертації.

Задля апробації наданих у підрозділі теоретичних положень стосовно технік перекладення і транскрибування, автором дослідження запропоновано наступні композиторські штудії. В якості прикладу було обрано фортепіанний твір (та запис ансамблевої версії) «Реггі-вальс» Д. Брубєка.

Приступаючи до його перекладення для баяна / акордеона соло, звернемо увагу на деякі складнощі, пов'язані з оригінальним текстом (Додаток Б, Приклад 1). Відразу ж відзначимо, що перекладення репрезентують, перш за все, виконавські засади, адаптацію одного тембрового складу в умовах іншого. Звідси основною метою тут постає виконавська інтерпретація та відповідний до неї реєстр музично-виразових засобів. Тому, у пропонованому нами авторському вирішенні процедури перекладання «Реггі-вальсу» Д. Брубєка увагу акцентовано на особливостях його виконавської концепції, що фіксується у самому нотному тексті. Доречним вважається застосування окремих інструментів ТФК. Серед них обрано метроритмічний чинник, акцентуацію, мелодичний тематизм та

акомпанемент. Так, ряд акцентів у мелодичному тематизмі перших трьох тактів п'єси припадає на слабкі метричні долі у вигляді регулярного чергування. Під час музичного розвитку така акцентуація стає нерегулярною та припадає на першу або другу долю такту, іноді – на кожну. Басова партія також має власну метроритмічну лінію з регулярними та нерегулярними акцентами. Вона дещо відрізняється від партії правої руки, що суттєво ускладнює виконання даного твору на баяні чи акордеоні. Найпростішим кроком для виконавця було б відмовитися від деяких акцентів оригіналу, однак це стає недоречним з огляду на стиль і стилістику п'єси (кул-джаз), в якому кожен акцент має важливе семантичне значення, адже підкреслює характерність регтаймового ритму та пульсацію мелодичного руху. Тож доцільною буде зміна тривалості в басовій партії таким чином, щоб реальна тривалість четвертних при виконанні відповідала восьмим задля запобігання в лівій руці зайвих акцентів в результаті ривків міхом, необхідних для підкреслення метроритму партії правої руки.

Інший спосіб вирішення цього завдання полягає в артикуляційних засобах, коли один звук скорочується задля акценту наступного. У результаті введення паузи виникає ефект пальцевого удару або артикульованого акценту. Тим самим, зберігається оригінальне акцентування акомпанементу, що є важливим для збереження жанрових ознак регтайму у вигляді дводольного (маршового) метру у межах вальсової тридольності.

Однак найбільш влучним стає поєднання обох названих варіантів, що, з одного боку, імітують ударну природу фортепіано зі згасаючим звучанням, а з іншого – гру на ударних інструментах, котрі супроводжують Реггі-вальс в оригінальному виконанні квітетом Д. Брубєка.

Аналогічна процедура виконавської інтерпретації доречна в середньому розділі першої частини, коли половинна з крапкою в акомпанементі скорочується на одну четвертну. Це стосується і партії правої руки, де тривалість половинної ноти скорочується на одну шістнадцяту. Адже у протилежному випадку дрібні тривалості на баяні будуть зливатися в

кластер та втрачатимуть свою виразовість, оскільки баянний звук не згасає з часом, на відміну від фортепіанного. Такий виконавський прийом виявляє важливий момент при перекладенні – прагнення виконавця-баяніста *«почути» коротку ноту в пунктирі.*

При виконанні фортепіанних творів на баяні з тембровими регістрами в правій та «готовими» акордами в лівій клавіатурах є необхідність зміни мелодичного тематизму партії обох рук. Тож відбувається виключення певних фактурних функцій – тут «зайвих» дублювань, що з'являються при використанні політембрових регістрів, а також корегування деяких басових ходів, котрі неможливо точно відтворити засобами готової клавіатури.

Щодо інтерпретації гармонічного фактору відзначимо: деякі випадки вимагають перестановки та змін розташування оригінальних акордів, адже у перекладенні враховуються акордові структури «готової» клавіатури. Тож збагачується вихідний гармонічний зміст і темброве забарвлення.

Даний приклад перекладення включає лише першу частину оригінального твору, яка може слугувати зразком для процедури перекладання інших розділів.

Процедура транскрибування на прикладі авторської версії «Реггі-вальсу» Д. Брубєка (Додаток Б, Приклад 2) включає більш системні зміни оригінального твору у порівнянні з перекладенням, зокрема, параметрів: мелодії, гармонії, ритму, через засоби ТФК. Новий мелодичний малюнок стає різноманітнішим та отримує, окрім оригінальних діатонічних і хроматичних, нові звороти, у тому числі з альтерацією ступенів. У ритмічному плані відбувається заміна оригінального пунктиру (котрий відповідає за маршову жанровість) тріольним малюнком, що пом'якшує ритмоакценти, додає плавності та легкості. Новий ритм партії лівої руки теж згладжує акцентуацію за рахунок введення двох восьмих замість однієї четверті на акцентованих долях. Партія лівої руки збагачується досить складною ритмікою, що включає паузи в середині тріольних фігур.

Найбільш складним із виконавської точки зору є середній розділ транскрипції «Реггі-вальсу», позначений як *More gentle* («ніжно»). Він містить широкі інтервали, що створюють ефекти стереофонії та додають звучанню м'якості, теплоти. Слід також звернути увагу на бас-акордовий метроритмічний малюнок партії правої руки з мелодико-гармонічними елементами, котрі в транскрипції доручаються партії лівої руки. Завдяки фактурній транспозиції тематичного матеріалу посилюється вальсова жанровість, адже між басовою та «готовою» клавіатурами баяна є тембровий та динамічний контрасти, що сприяють ефектам ансамблевого звучання.

Реприза у транскрипції динамізована, на відміну від оригіналу та перекладення. Складними усвідомлюються такі нові введені елементи: рух паралельними квартами, ускладнений метроритм, наявність віртуозних пасажів, *glissando* тощо. Акомпанемент також має більш розвинутий малюнок, ніж в оригіналі, це дає виконавцю додаткові можливості віртуозно-технічної гри, показу тембрових барв звучання баяна задля виявлення нових граней художнього змісту твору. Подібна техніка композиторської інтерпретації з використанням ТФК може застосовуватися в перекладенні і транскрипції інших вальсів Д. Брубєка, наприклад, нова конфігурація мелодичного тематизму, його ритміки зі зміщенням акцентів, прямим і зворотнім пунктиром, поліритмією (поєднанням дуелей, тріолей у партіях обох рук); поєднання мелодичної та акордово-гармонічної функцій партії правої руки («*Waltz Limp*»); антифони та імітації, функціональна ротація голосів з використанням мелодичного тематизму та акордів супроводу в партіях обох рук, незалежно від їх фразування, специфічних фортепіанних прийомів гри при їх перекладенні для баяна («*Kathy's Waltz*»); включення мелодичних хроматичних ходів в партію лівої руки, «в'язкого» легато та вишуканого ліризму мелодичного тематизму, що вимагає відповідної артикуляції при баянному виконанні – («*Lost Waltz*»).

Висновки до Розділу 2

Оскільки системні висновки щодо позначеної у Розділі 2 проблематики було зроблено під час викладу основного матеріалу, коротко підсумуємо наступне: розглянуто вторинну творчість – теорію, методологію, критерії класифікації – в аспекті поширеного в музичній практиці явища художньої інтерпретації. Цей творчий напрям конкретизовано на прикладі двох провідних музичних жанрів – перекладення і транскрипції. Між ними встановлено закономірні зв'язки, наступність, з одного боку, та відмінність – з іншого. З'ясовано, що жанр транскрипції, який унаочнює механізми дії *композиторської інтерпретації* як найважливішої для неї сфери опосередкування систем оригіналу та версії, поєднує елементи первинної та вторинної художньо-творчої діяльності, адже базується на творі-моделі, вибирає його змістовні та формотворчі характеристики. Водночас вона є специфічним виразом інтерпретації як *процесу* та художньо завершеного *результату*, тобто самостійним жанром, новою стильовою єдністю, цілісною художньою концепцією, що підкреслено в її *двоавторському статусі*. Ці ознаки дорівнюють її композиторській оригінальній творчості, провідним критерієм якої має виступати, передусім, композиторська майстерність транскриптора, який генерує на основі твору іншого автора новий художньо-стильовий задум, вносить в систему першоджерела композиційно-семантичні і композиційно-структурні зміни, трансформує змістовно-драматургічні, тематичні функції первісних звукоелементів відтворює нові системні зв'язки компонентів форми у версії. Комунікативна ситуація, що при цьому складається, позначена як міжстильове спілкування, синтез стильових засад двох художніх систем – вихідної та похідної.

В цілому, серед загальноприйнятих критеріїв вторинної творчості, зокрема, жанру транскрипції, якими керуються українські та зарубіжні науковці при визначенні жанрових типів і різновидів, систематизовано наступні: *опору на твір-модель* (О. Жарков, Є. Назайкінський, К. Руч'євська, Т. Яницький); *співавторство, співтворчість* (Н. Корихалова, Є. Гуренко);

ступінь оригінальності версії, характер участі автора / авторів у його створенні (В. Руденко, Л. Седракян, С. Шип); критерій майстерності та стильової єдності, що дорівнює її композиторській творчості (М. Борисенко); співставлення з явищем музичної композиції (М. Давидов, І. Дмитрук, G. Blair, D. Baker, B. Luttrell); призначення творів, типи аудиторії, виконавських завдань (Л. Пасічняк); мотивація гри на своєму інструменті, ігрове трактування чужого тексту (Н. Пилатюк, J. Lindroth).

Підсумовано, що діапазон теоретичних розвідок названих авторів сягає широкого кола питань: окрім історії, теорії, методології вивчення вторинних жанрів, практичних порад щодо процедури перекладення для тих чи інших, переважно, інструментальних складів (від сольного інструмента, ансамблів до оркестру), звуко-тембрової специфіки інструментів у сучасних аранжуваннях і перекладеннях.

Обґрунтовано методологію дослідження транскрипцій, базовим жанротворчим чинником яких у пропонованій дисертації визначено ТФК. Він, по-перше, стає домінантним серед музичних засобів сучасної творчості (до якої належать представлені в роботі транскрипційні зразки харківських музикантів); по-друге, вивчення діалектики взаємодії тембру та фактури, ТФК з іншими засобами виразовості є актуальним для українського теоретичного музикознавства. Звідси узагальнено наукову думку про основні напрями досліджень із сучасної теорії фактури, тембру, їхньої взаємодії, наявності як відмінних, так і спільних ознак і функцій. Узагальнено, що цей комплекс, *по-перше*, віддзеркалює образно-семантичні, драматургічні, стиле-, жанро-, формотворчі перетворення системи оригіналу у версії, *по-друге*, розкриває, механізми *композиторської інтерпретації* музичного твору-моделі, зміст якої складає діалектика міжстильового та міжавторського спілкування; *по-третє*, унаочнює специфіку музичного мислення, спрямованого на створення нової художньої цілісності – двоавторської транскрипційної концепції. У зв'язку з цим, в дисертації вперше в

українському музикознавстві запропоновано функціональну дефініцію ТФК в аспекті його дії у вторинних жанрах.

Здійснено апробацію ТФК під час розгляду транскрипцій-перекладень автора дисертації, що позначено у назві другого підрозділу «композиторські штудії». Наведено також рекомендації дослідників і практиків, що узагальнюють композиторський досвід у сфері вторинної творчості. Запропоновано матеріали інтерв'ю харківських музикантів – О. Назаренка, Б. Міхеєва, надані автору дослідження щодо питань технології транскрибування та перекладення для оркестру баянів та акордеонів, а також народного оркестру.

Отже, по всіх дослідницьких напрямках другого розділу особливу увагу консолідовано навколо сфери народно-інструментального мистецтва. Системно розглянуто джерелознавчу базу, методологію вивчення вторинних явищ, висловлювання провідних науковців і практиків у цій галузі.

РОЗДІЛ 3

ТРАНСКРИПЦІЇ ЗА УЧАСТЮ БАЯНА / АКОРДЕОНА У ТВОРЧОСТІ ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

3.1. Харківська регіональна школа народних інструментів та її профільна університетська кафедра: від транскрипцій до оригінальної творчості

Цей підрозділ передує аналітичним розвідкам наступних підрозділів, присвячених транскрипціям українських композиторів – представників харківської університетської школи народних інструментів, яку презентує профільна кафедра народних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Саме це спонукало нас зробити своєрідну історичну передмову, де міститься інформація, *по-перше*, про персоналії композиторів (до спадку деяких із них звертається автор дисертації), *по-друге*, про різні покоління музикантів кафедри, кафедральні традиції композиторства, виконавства, вищої музичної освіти, їхню спадкоємність, що визначили високий професійний рівень університетських викладачів-фахівців і випускників, *по-третє*, жанрову палітру, що віддзеркалює ці багаторічні традиції, «обличчя» саме харківської школи народних інструментів.

Названі напрями діяльності харківської школи розвивалися у тісній взаємодії з її підрозділами. Як наголошують дослідники, «школа – це своєрідний інструмент для реалізації і створення традиції, який забезпечує її закріплення в певному інформаційному полі з наступним розвитком і досягненням нової якості» [160, с. 6]; «Зважаючи на те, що специфіка буття виконавського мистецтва являє собою усну форму висловлювання, загострюються проблеми спадкоємності трансляції напрацьованих пізнавальних моделей, мовних форм в цій сфері художньо-творчої діяльності. У такому контексті школа розкриває своє подвійне значення: як творчості й

дидактики, оскільки за її допомогою, з одного боку, здійснюється кристалізація безпосереднього досвіду діяльності, з іншого, – акт передачі цього досвіду від учителя учневі» [68, с. 2]. Тому, на думку автора, школа стає необхідною умовою безперервності «художнього простору» мистецтва, своєрідним регулятором творчості та її осмислення суспільною свідомістю, що дозволяє характеризувати її як один із засобів існування колективної пам'яті, традиції.

Наведені теоретичні тези, до речі, належать представникам харківської наукової та виконавської школи (Ж. Дедусенко, С. Кучеренку), яка протягом останніх десятиліть значно активізувала теоретичні розробки у сфері вивчення регіональних композиторських, виконавських традицій, шкіл та їх значних творчих постатей.

Це, значною мірою, зумовило і наш дослідницький інтерес до композиторських напрацювань корифеїв народної кафедри та її нової генерації музикантів, причому, у сфері вторинних жанрів, а не оригінальної музики. Специфіка діяльності харківської школи, що розвивалася у тісній взаємодії з іншими школами народних інструментів (передусім, українськими, білоруськими, російськими, мала вагомий вплив на їхній розвиток) якраз полягає у «зворотному» напрямку творчих пошуків – від вторинних жанрів, через які опановувався академічний музичний репертуар до оригінальних, що продовжили та закріпили цей досвід. В ході викладення основних положень цього підрозділу нашу увагу якраз і буде сфокусовано, у тому числі на ролі вторинної творчості харківських музикантів відповідно до основної теми дослідження.

Харківська університетська кафедра народних інструментів України, як відомо, була відкрита в 1926 р. за ініціативи ректора Музично-драматичного інституту, композитора, фольклориста, хорового диригента С. Дрімцова, вона стала першою (і найстарішою) профільною кафедрою на теренах колишнього СРСР. Якщо стисло позначити вузлові моменти історичного формування кафедри, то вони співпадають з виникненням в

інституті інструментальних та вокально-інструментальних класів, а також виконавських колективів. Серед них – до 1926 р. діяли окремі класи балалайки та домри, з 1926 р. – бандури, були сформовані квартет бандуристів, оркестр народних інструментів. Після 1949 р. до освітнього процесу підготовки випускників кафедри було залучено клас диригування, який спочатку вів диригент І. Гусман, він також був диригентом Харківської філармонії. У 1951 був відкритий клас баяна, пов'язаний з ім'ям Л. Горенка, Саме він стоїть біля витоків харківської баянної школи. Нарешті, у 1990-ті роки за ініціатииви Б. Міхеєва створені класи гітари, цимбал, автентичних народних інструментів.

У межах університетської кафедри народних інструментів формувався один із її підрозділів – баянно-акордеонна школа: «Одним із головних чинників такого стрімкого еволюціонування (*баянно-акордеонного мистецтва – М. П.*) науковці вбачають формування української композиторської акордеонно-баянної школи, що потужно вплинула на активізацію цього процесу» [179, с. 208].

Своєму значному положенню харківська школа народних інструментів та її баянно-акордеонна гілка завдячує плідним напрацюванням декількох генерацій талановитих музикантів, які, починаючи з 1951 року, збагачували її власним композиторським, виконавським, науковим і педагогічним досвідом.

Історичні та теоретичні аспекти вивчення діяльності університетської кафедри народних інструментів на різних етапах її формування сконцентровано в чотирьох ювілейних виданнях, присвячених різним датам від дня заснування ХНУМ імені І. П. Котляревського, опублікованих, відповідно, у 1992 році до 75-річчя університету [28], 2007 – 90-річчя [149], 2012 – 95-річчя [280], 2017 – 100-річчя [195].

Окрему частину джерел, досліджених автором в ході написання цього підрозділу, становлять спеціальні праці про харківську школу народних інструментів, профільну університетську кафедру, її найвідоміших представників, а також матеріали, присвячені іншим питанням даної галузі.

Серед авторів назвемо наступних: М. Давидов [60], С. Димченко [73], Ю. Дяченко [85], А. Єрмоєнко [90], В. Зеленюк [101], Н. Костенко [150], С. Костогриз [152], О. Литвищенко [169], О. Назаренко, О. Кононова [213], Л. Понікарова [238, 239], С. Пташенко [245], А. Светов [257], А. Семешко [261, 262, 260, 263], І. Снедков [281], Л. Снедкова [283], А. Сташевський [290], А. Стрілець [301], Л. Шемет [340].

Сьогодні в Україні діють п'ять регіональних баянних шкіл – донецька, київська, львівська, одеська та харківська. Між ними існують тісні творчі зв'язки, тим більше, що деякі з них поєднані «корінням» наступності, як, наприклад, харківська та київська. Адже фундатор професійної баянної освіти у Харкові Л. Горенко був випускником класу М. Геліса – професора Київської консерваторії.

Кожна з генерацій харківських музикантів-баяністів стала важливою частиною міцної «піраміди знань та умінь», що передаються з покоління в покоління. Такий ланцюг традицій, збережений у харківській баянно-акордеонній школі, представлений кількома поколіннями відомих українських музикантів, таких як Л. Горенко, В. Подгорний, А. Гайденко, О. Назаренко, О. Міщенко, І. Снедков, В. Зеленюк, А. Гетьман, А. Стрілець, Ю. Дяченко, Д. Жаріков та інші (прізвища надані від старшої до молодшої генерації музикантів, див.: Додаток А).

Наша подальша дослідницька увага якраз і буде зосереджена на творчості деяких із названих представників школи, зокрема, баяністів-композиторів, які, водночас, презентують і виконавську баянно-акордеонну школу.

Сучасні класи баяна та акордеона, за словами одного з авторитетних викладачів баянного мистецтва Харківщини – Є. Ващенко – існують у 61 музичній Харкова та області, в Харківському музичному училищі ім. Б. М. Лятошинського, Харківському вищому коледжі мистецтв, ХНУМ імені І. П. Котляревського, а також Харківській державній академії культури [323].

На даний час існує багато досліджень, що мають на меті висвітлення життя та творчості деяких відомих представників Харківської школи народних інструментів, у тому числі у сфері баянно-акордеонного мистецтва. Серед них: про Ю. Алжнєва – Ю. Алжнєв, В. Осадча [3], О. Заверуха [99], А. Муха [205], В. Осипенко [220], Л. Шаповалова [336]; А. Гайденка – П. Архипенко [11], А. Єрьоменко [90], А. Семешко [261]; В. Комаренка – Г. Білоненко, Ю. Лошков [171, 172]; В. Подгорного – С. Димченко [73, 74], В. Зеленюк [101], О. Назаренко, О. Кононова [213], А. Семешко [260]; О. Назаренка – Д. Волков [42], О. Литвищенко [169], М. Плющенко [368, 233]; А. Стрільця, І. Снедкова, В. Міщенко – М. Імханицький [106], М. Плющенко [231, 232], А. Стрілець [301], Л. Снедкова [282, 283]; Б. Міхеєва – Н. Костенко [150], С. Костогриз [152], М. Плющенко [234].

І. Снедков наголошує на тому, що «підґрунтям для виникнення харківської баянної школи є не географічна назва міста, а <...> вищий навчальний заклад та кафедра» [281, с. 7], а також зазначається, що на етапі становлення харківської школи викладання гри на народних інструментах, та, зокрема, на баяні, здійснювалося або ж фахівцями з іншої музичної спеціальності (теоретиками, духовиками, струнниками), або ж і зовсім музикантами-аматорами.

Така тенденція згодом стала поштовхом до плідної співпраці кафедри з представниками інших напрямів музичного мистецтва, що становить певну родзинку харківської народної школи. І. Снедков пише, що «Характерною ознакою харківської баянної школи є навчання виконавців-баяністів одразу на двох відділеннях Харківської консерваторії – народному, композиторському чи історико-теоретичному (*та симфонічного диригування*. – М. П.): В. Я. Подгорний (народне та композиторське), М. Й. Імханицький (народне та історико-теоретичне), А. П. Гайденко (народне, історико-теоретичне, композиторське), О. В. Міщенко (народне та історико-теоретичне), Р. В. Ущатовський (народне та симфонічного диригування), С. О. Неверов (народне та симфонічного диригування), що сприяло в

подальшому більш ґрунтовній та різноманітній творчій діяльності митців» [281, с. 13].

А. Стрілець, підкреслюючи тезу про те, що початок самоідентифікації харківської школи пов'язаний з ім'ям В. Подгорного, вказує, що «саме його неповторний композиторський і виконавський стиль <...> назавжди змінив методику викладання гри на інструменті, виконавські пріоритети, підходи до транскрипції та перекладень творів для баяна, “гармонічне мислення” і культуру звуковидобування баяністів Харкова» [301, с. 146–147].

Нагадаємо, що становлення акордеонної школи відбулося значно пізніше за баянну. В. Марченко пише, що лише «у 1990-х рр. акордеон увійшов у вищу ланку музичної освіти в Україні, відбулося формування регіональних виконавсько-педагогічних акордеонних шкіл <...>, на основі досягнень яких утворилася національна акордеонна школа» [158, с. 10].

Відзначимо, що в процесі становлення та розвитку школи спочатку існувало два напрями в розумінні природи баянного (акордеонного) звуку. Ці напрями орієнтувалися на два різних принципи звуковидобування, в основі яких лежить традиція скрипкової або фортепіанної гри. Умовно два даних напрями можна позначити як, з одного боку, можливість розспівувати та подовжувати звук – еталонним тут є кантиленне звуковидобування у скрипки, з іншого – навпаки, відсутність можливості виспівувати звук, переважання ударної природи звуку – як у фортепіано. Як бачимо, в процесі формування баянне виконавство спиралося на звуковидобування інших інструментів, причому, академічної традиції. Хотілося б уточнити, що орієнтування на фортепіанну методику гри була первинною, оскільки базувалася на елементарній схожості клавіатури акордеона і фортепіано: «Через наявність у акордеона клавіатури органо-фортепіанного типу існувала думка про правильність простого перенесення фортепіанних принципів у виконавську практику акордеоністів. Однак, при цьому не враховувалася принципова різниця звукоутворення і звуковидобування між фортепіано

(клавішно-струнним молоточковим інструментом) і акордеоном (клавішно-пневматичним інструментом)» [268].

Видатний представник харківської банної школи В. Подгорний та його послідовники у розвитку звукової виразової системи баяна спиралися на скрипкову манеру звуковидобування. Представник же київської школи баяністів – Л. Горенко (закінчив у 1951 році Київську Консерваторію по класу баяна у заслуженого діяча мистецтв України, професора М. Геліса), з чийм ім'ям пов'язано відкриття класу баяна у Харківській Консерваторії (як нами вже зазначалося), відштовхувався від специфіки фортепіанного звуковидобування. О. Назаренко, як учень В. Подгорного, зокрема, продовжує першу традицію.

Творчий доробок В. Подгорного – одного з фундаторів харківської школи народних інструментів у сфері баянно-акордеонного мистецтва – суттєво вплинув на діяльність усіх інших поколінь музикантів. Саме йому присвячена значна кількість сучасних досліджень.

С. Димченко, наприклад, у зв'язку із вивченням творчості цього музиканта, акцентує увагу на роль класичного репертуару: «Він є одним із перших педагогів в Україні, хто став на шлях збагачення баянної літератури класичними творами Й. С. Баха, Л. Бетховена, С. В. Рахманінова, П. І. Чайковського, О. М. Скрябіна та інших великих композиторів. В. Подгорний прагнув довести універсальність баяна як інструмента, здатного до розкриття тонких настроїв, глибоких роздумів, усієї багатой палітри людських почуттів. Володимир Яковичу належить ініціатива введення до навчального процесу основ перекладання для баяна» [73, с. 265]; «Виховати не вузького спеціаліста, а музиканта широкого профілю – ось завдання, яке постійно ставив перед собою Володимир Якович. Звідси усі його нововведення у навчальному процесі. Так, у класі Подгорного студенти проходили школу баянного перекладання. Композитор залучав їх до сумісної роботи над аранжуванням творів, і цей досвід став їм надалі у пригоді» [73, с. 274]; «Створення В. Подгорним великої кількості творів, що увійшли до

золотого фонду баянного репертуару, стало можливим завдяки не лише талановитості композитора, а й широті його музичної ерудиції. Володимир Якович знав класичну спадщину. Він є автором транскрипцій багатьох інструментальних творів П. І. Чайковського, О. М. Скрябіна, С. В. Рахманінова, Г. В. Венявського, С. С. Прокоф'єва, Д. Д. Шостаковича, А. І. Хачатуряна, М. Я. Мясковського та ін. Переклад для баяна, наприклад, окремих частин Другої, Четвертої, П'ятої, та Шостої симфоній П. І. Чайковського – завдання надзвичайно складне, оскільки ніхто ще таких аранжувань не робив, та й народний інструмент, який протягом десятиліть розглядався як носій суто національної культури, здається, не був придатний для втілення таких багатогранних (фактурних, тембрових, образно-змістових) завдань [73, с. 268].

Дослідник не випадково акцентує роль фактурних і тембрових творчих завдань, що стають першорядними у жанрах перекладення, транскрипції. Саме вони, за справедливим висловом науковця, спроможні навіть змінити «національний образ» оркестру народних інструментів на інший, тож мають вплив на стильові координати музичного твору.

Він також вказує наступне: «Справді новаторським слід вважати його (В. Подгорного. – М. П.) прагнення втілити складні ідейно-образні концепції, використовуючи можливості народного інструмента» [73, с. 270]; «Він один з тих небагатьох авторів, які своєю високохудожньою творчістю невпинно і послідовно упродовж десятиліть утверджували баян у рангу академічного інструмента» [68, с. 275]; «Для засвоєння того чи іншого виду техніки В. Подгорний часто пропонував учневі працювати над п'єсами Г. Венявського, Н. Паганіні, адже баянний репертуар має недостатньо віртуозної літератури такого професійного рівня [73, с. 273]; «В. Подгорний своєрідно синтезував три основних напрями у розвитку баянної літератури – це переклад класичних творів, обробки народних мелодій і створення оригінальних композицій. Ретельне вивчення партитур і власний

виконавський досвід підказали композиторів симфонічний метод розвитку тематичного матеріалу, який раніше не використовувався» [73, с. 269].

Отже, В. Подгорний розділяв творчі завдання перекладень, зокрема, класичних творів і обробок фольклору. Сучасні композиторські пошуки талановитих представників народної кафедри синтезують цей досвід, поєднуючи перший та другий напрями. Прикладами стають транскрипції Б. Міхеєва на класичні твори слав'янських композиторів із яскравою національно-стильовою складовою, опорою на пісенно-танцювальний фольклор, діалектикою співдії класичних прийомів і принципів із народно-аутентичними.

Про новаторство В. Подгорного у сфері композиторської та виконавської баянної творчості говорять також інші дослідники: «Використання тем відомих радянських пісень та індивідуальний стиль обробки музичного матеріалу вигідно вирізняють твори митця з ряду подібних та популяризують їх серед виконавців» [85, с. 374]; «Утворення більш складних акордів шляхом сумісництва готових акордів лівої клавіатури з окремими звуками в партії правої руки є своєрідною візитівкою композиторського стилю В. Подгорного та надає можливість композитору значно збагатити гармонійну мову твору» [85, с. 375]; «По суті, “Ретро-фантазія” є своєрідною стилізацією естрадно-джазового музикування, побудованого на відомих музичних темах минулих років. Автор ніби дає нове життя популярним радянським пісням. Використовуючи звичні для себе принципи композиції (поліфонізація, ускладнення гармонії, повнота фактури), автор зробив величезний вклад у скарбницю оригінального баянного репертуару» [85, с. 375].

У композиторській та виконавській творчості інших представників баянно-акордеонної школи Харкова дослідники також зазначають новаторство у сфері опанування музичними стилями, жанрами, формами, техніками тощо: «Цикл “Паризькі таємниці” (п'ять вальсів у стилі французьких мюзетів) для акордеона А. Гайденка є значним опусом розвитку

баянного мистецтва. Такий вид творів як “мюзет” ще не був опанований ніким із вітчизняних композиторів, тим паче, у формі циклу. Своєрідністю композиторської техніки автора є поєднання професійного та аматорського виду мистецтва. Такий синтез більш якісно вплинув на розвиток “мюзету”. На сьогодні він єдиний на теренах України створює твори цього жанру» [85, с. 376]; «Авторські транскрипції естрадних творів є показовими для композиторського стилю Олександра Івановича (*О. Назаренка. – М. П.*)» [85, с. 377]; «Слід зазначити, що стиль композиції О. Назаренка має схожість з творами В. Подгорного. Перш за все, це стосується основної ідеї баянної композиції – розкриття максимальних виражально-технічних властивостей інструмента» [85, с. 377]; «Стилізація джаз-бенду є характерною відмінністю композиторської творчості митця. Використовуючи популярні теми вальсів та самба, автор створив віртуозні твори високохудожнього змісту» [85, с. 377–378]; «за допомогою використання популярного музичного матеріалу, значно збагаченого ритмічними, фактурними, гармонічними, технічними засобами музичної виразності, автор тим самим розвиває сучасне баянно-інструментальне мистецтво створюючи твори доступні широкому загалу слухачів» [85, с. 378–379].

Ще один талановитий представник харківської школи, зокрема, її баянно-акордеонного напрямку, автор численних аранжувань – А. Стрілець, вивчаючи регіональну школу гри на баяні (акордеоні), її історію, виконавські пріоритети, зазначає особливу роль жанрів, які спираються на готові, чужі твори [301]. Додамо, що останні стають моделлю для творчого переосмислення та інтерпретації, демонструючи різноманітні вектори сучасного композиторського та виконавського мистецтв.

Саме такі музичні опуси стають окремою креативною галуззю творчого експерименту, що дозволяє оновлювати, насамперед, інструментальний склад, зміст, жанр та форму оригінальних творів. Все це висвітлює механізми взаємодії авторських стилів, а разом із тим – принципи художньої інтерпретації та музичного мислення.

Харківську школу народних інструментів, у значній мірі, презентує не тільки педагогічний досвід її викладачів, а й творча – композиторська, виконавська, навчально-освітня діяльність представників школи, у тому числі випускників кафедри.

Велику роль у продовженні та розвитку традицій університетської школи (кафедри) народних інструментів відіграють *університетські виконавські колективи*, зокрема, *Студентський оркестр народних інструментів* (художній керівник та головний диригент – професор Б. Міхєєв), а також *Оркестр баянів та акордеонів* (художній керівник та головний диригент – професор О. Назаренко), історія їхнього становлення, розвитку, репертуар, концертно-виконавська діяльність, навчально-освітня система підготовки музикантів-оркестрантів. Функціонування оркестру забезпечує виконання освітньо-професійних програм з підготовки бакалаврів і магістрів за спеціалізацією «Народні інструменти України», що включають навчальні курси *інструментування та аранжування (складання перекладень, транскрипцій), диригування та виконання на народних інструментах музичної класики*.

Кожен із цих аспектів може стати темою окремого дослідження. У пропонованій праці вони порушуються в контексті розгляду вторинної творчості композиторів-виконавців Харківської університетської школи народних інструментів, зокрема, Б. Міхєєва, О. Назаренка, А. Стрільця (незважаючи на те, що Б. Міхєєв не є представником баянно-акордеонного мистецтва, проте він є автором численних оркестрових транскрипцій та перекладень за участю баяна / акордеона).

У зв'язку з цим, варто зазначити, що тенденції академізації та професіоналізації інструментів народного оркестру відбувалися протягом минулого століття. Близько 70 останніх років на зміну названим процесам прийшли інші закономірності, пов'язані зі стабілізацією класичного реєстру композиційних принципів і прийомів, а також виконавських засад – культури

мелодичного інтонування, культури ритму, агогіки, динаміки, фразування тощо.

Ще у довоєнні та післявоєнні роки відродження Харківського національного університету мистецтв (тоді – Харківської Консерваторії), коли серед досвідчених майстрів харківську школу народних інструментів очолювали видатні музиканти *В. Комаренко* (виконавець, диригент, викладач, доцент, завідувач кафедри – 1926–1932, організатор і керівник – понад 30-ти років – домрово-балалаєчного оркестру при губернському відділі народної освіти, що став першим в Україні професійним оркестром народних інструментів, від 1938 р. – у складі Харківської філармонії), *М. Лисенко* (виконавець, диригент, викладач, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри – 1958–1963, диригент оркестру народних інструментів при Харківській філармонії), *К. Дорошенко* (диригент, викладач, в. о. професора, завідувач кафедри народних інструментів – 1948–1957, 1963–1968), *Л. Горенко* (викладач, професор, засновник класу баяна при оркестровій кафедрі Харківської консерваторії, 1951 р., увів до навчального процесу готово-виборний баян) у навчально-педагогічну практику впроваджувалося виконання на народних інструментах музичної класики. Починаючи з часів викладання цих майстрів і до сьогодні зберігається традиція, коли основу концертного та навчального репертуару оркестру народних інструментів складають «обов'язкові твори» у перекладенні / транскрипції для оркестру народних інструментів. Серед них – оркестрова, симфонічна музика В. Моцарта, зокрема, «золоте коло» його творчості: три останні симфонії №№ 39, 40, 41, увертюри; усі симфонії Л. Бетховена, окрім № 9, усі симфонії П. Чайковського, окрім симфонії «Манфред», твори М. Римського-Корсакова, О. Бородіна та багатьох інших композиторів, чії опуси відносяться до «золотого» фонду музичної класики. Три чверті концертно-виконавської програми з диригування складає симфонічна література.

Музиканти-народники виховувалися раніше та мають відповідну фахову підготовку у наш час завдяки класичному репертуару, який вимагає іншої культури гри, відмінної від народно-оркестрової. За словами одного з корифеїв кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв Б. Міхеєва, традиція грати віденську класику народним оркестром, зокрема, студентським – є обов'язковою та вкрай важливою³. Вона існує вже багато років, супроводжує, а насправді, *формує історію розвитку самої народної кафедри*. Зараз одним із першорядних завдань оркестру є поповнення його репертуару якраз оригінальними творами, які мають не поступатися за якістю класичним і, відповідно, ці ж самі завдання постають перед транскрипціями та перекладеннями. Отже, перекладена або «транскрибована класика» грає велику роль у підготовці музикантів-народників.

Оркестр баянів та акордеонів – ще один університетський студентський творчий колектив, що був організований у вересні 1993 року. Його художнім керівником і головним диригентом є заслужений діяч мистецтв України, професор *Олександр Назаренко*.

Репертуар оркестру містить класичну, народну, естрадно-джазову музику, велику кількість аранжувань самого керівника колективу. Це твори органної музики, насамперед, Й. С. Баха; різноманітні оркестрові твори А. Вівальді, П. Чайковського, С. Рахманінова, І. Стравінського; п'єси французьких клавесиністів Ж. Рамо, Ф. Куперена; фортепіанна музика Й. Гайдна, Й. Брамса, С. Рахманінова, А. Пьяццолі, К. Молчанова; музика для народних інструментів В. Подгорного, В. Золотарьова, Є. Дербенка, А. Тимошенка, Ю. Романова та багатьох інших українських та зарубіжних композиторів. Для поширення тембрового спектру в оркестр включаються додаткові інструменти: флейта, гобой, арфа, вібрафон і різноманітні ударні. З

³ З інтерв'ю, наданого музикантом авторові дослідження.

оркестром виступали видатні вокалісти та інструменталісти – виконавці на фортепіано, скрипці, трубі, ксилофоні, гітарі.

Колектив веде гастрольно-концертну діяльність, бере участь у всеукраїнських і міжнародних фестивалях, постійно виступає на різноманітних майданчиках Харкова – у музичних школах, бібліотеках, Харківській обласній філармонії, Харківському академічному театрі опери та балету.

Студенти кафедри, починаючи з другого курсу навчання в університеті мистецтв, вивчають диригування, а на старших курсах із загального списку залишаються лише кілька студентів, які профілюються саме як диригенти. Серед випускників кафедри нам відомо багато прикладів, коли студент-народник ставав професійним диригентом симфонічного оркестру, серед них – А. Калабухін, Б. Міхеєв, О. Назаренко, Ю. Яковенко, Ю. Шаршонь, А. Стрілець, Ю. Дяченко та інші.

Усі студенти кафедри обов'язково вивчають курс інструментознавства, інструментування та аранжування, пов'язані з ними тонкощі тембрового втілення музичного образу, транспорту інструментів, інше бачення матеріалу з точки зору барв, колориту, збагачення викладу матеріалу тощо. Ці курси включають практику перекладень симфонічних творів, оркестрових і ансамблевих партитур, фортепіанних опусів – для народних інструментів. У навчальній роботі та концертно-виконавській діяльності, при цьому, враховуються особливості та специфіка саме Слобожанського складу народного оркестру, в якому замість поширеної в російських оркестрах триструнної домри використовується чотириструнна, що й дозволяє, зокрема, грати симфонічну літературу, розширювати діапазон репертуару, опановувати студентами великі та малі барокові, класико-романтичні жанри та форми (симфонії, концерти, сонати, сюїти тощо).

Невід'ємною частиною базових курсів диригування, оркестрового виконавства є такі дисципліни, як інструментознавство та інструментування. Вони тісно між собою пов'язані, але мають дещо різні завдання. Дійсно,

неможливо керувати оркестром без базових знань про його складові інструменти, їхній тембр, звуковидобування, артикуляцію, без уміння аналізувати партитуру, її фактуру, співвідношення тембрів по вертикалі й горизонталі, розуміння інших важливих музично-виразових чинників, що впливають на звучання оркестру, драматургію твору тощо.

Окрім цього, практичною платформою під час опанування студентами-народниками майстерністю диригування, навичками інструментування та аранжування, стає складання перекладень творів для різних інструментів, ансамблів, оркестру. Адже ці базові компетенції є поштовхом до створення більш складних художніх зразків цього жанру – аранжувань, транскрипцій, фантазій тощо. Даний процес є закономірним, оскільки, *по-перше*, виховуючись на репертуарі класиків, виконавці та диригенти-народники отримують цінний досвід усвідомлення драматургії музичних творів, їхніх композиційно-семантичних, композиційно-структурних особливостей, виконавських принципів, *по-друге*, керуючись цим досвідом, вони мають вибудовувати власні художньо-інтерпретаційні концепції та естетичні цінності, що характеризують культуру та «дух» народно-інструментального музикування. А це передбачає, насамперед, наявність у виконавському репертуарі музикантів-народників високохудожніх музичних зразків, якими, в тому числі, являються аранжування та транскрипції. Таким чином, дані жанри стають показниками професійного рівня підготовки музикантів, які їх створюють та виконують.

Конкретизуючи базові знання, що засвоюються під час проходження вищеназваних курсів, можна вказати наступні:

- транспортування інструментів (співвідношення запису у партитурі з реальним звучанням);
- типи та принципи оркестрових посадок;
- співвідношення тембрів різних груп та загальноприйняті правила створення темброво-інструментальних мікстів (наприклад, накладення баянного тембру на домрове тремоло для посилення мелодичної зв'язності,

пластики, плавності звучання; поєднання мелодії у баянів з акцентами у струнно-щипкових інструментів задля підкреслення атаки звуку та створення необхідного звуко-тембрового ефекту);

– принципи пошуку тембрових «замінників», тембрової відповідності, зокрема, при перекладенні симфонічних партитур для оркестру народних інструментів (наприклад, духові – балалайки та баяни, скрипки – домри та баяни або окремо домри чи баяни тощо);

– підбір шрихового комплексу, що найбільш точно відповідає оригінальному звучанню (скрипкове *pizzicato* на домрі виконується шляхом гри з дещо затиснутою біля підставки струною – демпферне *pizzicato*);

– аналіз динаміки окремих оркестрових груп, їх співвідношення та пошук аналогічного балансу у нових інструментальних умовах;

– зміна / перекладення фактурного плану (фактурної форми) оригіналу з метою створення відповідного до нього чи нового ТФК у вторинному творі, співвіднесення цього комплексу із жанрово-стильовим, формотворчим планом першоджерела;

– принципи дублювань голосів (колеристичні нашарування), створення необхідної щільності фактури – фактуро-простору.

Отже харківська університетська школа народного мистецтва і, зокрема, її баянно-акордеонний напрям суттєво вплинули на розвиток української культури, вищої школи професійного музикування, композиторської, виконавської творчості, освітянських традицій.

У наступних підрозділах нами розглядаються зразки транскрипцій *Бориса Міхеєва, Олександра Назаренка, Андрія Стрільця* – трьох яскравих представників різних поколінь харківської школи. Усі вони є композиторами, блискучими виконавцями (О. Назаренко, А. Стрілець – баяністи, Б. Міхеєв – домрист) художніми керівниками та головними диригентами оркестрів, досвідченими музикантами, викладачами університетської кафедри народних інструментів України, авторами численних транскрипцій, створених, у тому числі спеціально для колективів, якими вони керують. Вони, таким чином,

поєднують різні грані композиторської – авторської, транскрипційної двоавторської, концертно-виконавської, диригентської (а також викладацької та наукової) діяльностей. Саме їхня вторинна творчість для інструментів народного оркестру за участю баяна / акордеона увійшла до кола вивчення пропонованого дослідження, незважаючи на те, що О. Назаренко та А. Стрілець презентують баянно-акордеонний напрям харківської школи, а Б. Міхеєв – домрове мистецтво.

3.2 Монотемброві сольні, ансамблеві, оркестрові зразки. Транскрипції Олександра Назаренка: індивідуально-стильові спектри жанру

Олександр Іванович Назаренко – один із видатних представників харківської баянно-акордеонної школи (учень В. Подгорного), багатогранно обдарована творча особистість, ерудит у сфері музичного мистецтва, громадський діяч, просвітник, учасник теле- та радіопередач, присвячених народно-інструментальній культурі України, зокрема, Слобожанщини, Заслужений діяч мистецтв України, декан оркестрового факультету (1992–2006), викладач, професор кафедри народних інструментів України, завідувач кафедри оркестрових духових інструментів та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (далі – ХНУМ).

Він є досвідченим *композитором* – автором оригінальних творів, численних обробок, транскрипцій, фантазій для баяна / акордеона, а також ансамблів, оркестрів (баянно-акордеонного та народних інструментів), кількість яких значно перевищує його авторський доробок.

Серед творів О. Назаренка слід назвати, у тому числі чотириручні фортепіанні авторедакції баянно-акордеонних транскрипцій.

Усього видано три нотні збірки його оригінальних творів і транскрипцій [210, 211, 212].

О. Назаренко – видатний майстер баянного виконавства, диригент, художній керівник університетського оркестру баянів та акордеонів, заснованого за його участі у 1993 році (детальніше про цей колектив йшлося у підрозділі 3.1. пропонованої роботи).

Як науковець та викладач він є автором науково-методичних розробок, а також нарису з серії «Творчі портрети українських композиторів», присвяченого своєму вчителю – Володимирі Подгорному (у співавторстві з О. Коновою) [213].

Отже, О. Назаренко поєднав у собі цілих п'ять напрямів творчості – виконавську, композиторську, диригентську, педагогічну і науково-методичну.

Як баяніст він має оригінальний виконавський стиль, осередком якого є його авторські опуси, а також численні зразки вторинних жанрів. Їх відрізняють темброве багатство і колорит, виразність гармонії, складність і об'ємність фактури, а також чарівність і вишуканість музичного змісту, витонченість форми і виразність інструментальної техніки.

Його концертно-виконавська діяльність включає кілька тисяч виступів, як соліста, ансамбліста, а також – диригента створеного ним оркестру баянів та акордеонів. Тому не дивно, що він має ряд фондів записів на Українському радіо і телебаченні. Він також нагороджений почесними дипломами та грамотами, у тому числі Міністерства культури і мистецтв України.

Автором дисертації було розглянуто три напрями творчості О. Назаренка у сфері *монотембрових зразків* жанру транскрипції – версії для баяна / акордеона *соло*, для *ансамблів* (дует, тріо, квінтет) і для *оркестру баянів та акордеонів*. Визначальним фактором такого розподілення великої кількості транскрипційних зразків у пропонованій дисертації стає їхній тембровий склад та кількість учасників, що дозволяє виявити як загальні, так і відмінні риси між цими творами, закономірну наступність, зв'язок та, водночас, зміну певних змістовних характеристик. При цьому, оркестрові

зразки нами віднесені до монотембрових, незважаючи на те, що до їх складу входять деякі інструменти симфонічного оркестру (про що йшлося у розділі 2.3.), однак вони у тембровому відношенні, переважно, підпорядковані звучанню основних партій оркестру (не грають роль окремої самостійної тембрової групи, підсилюють оркестрові функції).

Серед *сольних зразків* в роботі здійснено аналітичні розвідки таких транскрипцій, як Скерцо «Щедрик» зі струнного квартету Д. Клебанова; баянні та акордеонні твори – «Тремтяче листя» П. Норрбака; фортепіанні – Соната В. Бібіка. Інші транскрипції, відомі автору дисертації, а саме Варіції на тему української народної пісні «Їхав козак за Дунай» Л. Горенка; фортепіанні – Самба на популярну тему «Тіко-тіко» С. Абреу, «Випадковий вальс» М. Фрадкіна (для фортепіано з голосом) стали підтвердженням подальших отриманих результатів.

Вальс «Тремтяче листя» П. Норрбака – Ф. Ліпса в транскрипції О. Назаренка (виданий у нотній збірці «П'єси, обробки, транскрипції» [210, с. 80–86]).

Необхідно відзначити, що О. Назаренко, в процесі створення авторської версії, спирався не на оригінал Вальсу П. Норрбака, а на обробку Ф. Ліпса, яка виступає в даному порівняльному аналізі в ролі твору-моделі.

Необхідно відзначити, що нотний текст оригінальної п'єси П. Норрбака, створеної ним в шістнадцятирічному віці, був втрачений. У загальному доступі є лише ноти обробки Ф. Ліпса і запис з грамплатівки Априлівського заводу 1958 року у виконанні самого П. Норрбака, на які спирався харківський композитор. Версія О. Назаренка Вальсу «Тремтяче листя» (створена в 2013 році) стає показовою для композиторського стилю музиканта.

У даному творі він працює з декількома компонентами фактури – мелодичним тематизмом, гармонічними голосами, педаллю, ритмом, тембром, а також реєстром виконавських засобів. З огляду на запропоновану методологію дослідження, що спирається на елементи компаративного

аналізу, комплексний розгляд взаємодії фактури і тембру, зазначимо, що провідним чинником даної взаємодії виявляється темброва колористика. Транскриптор збагачує темброво-гармонічну колористику, запропоновану Ф. Ліпсом, шляхом насичення фактури додатковими гармонічними голосами, що виведені з прихованого голосоведення або заново створені інтерпретатором. В результаті, фактура отримує гармонічну повноту звучання, ущільнюється гармонічна вертикаль, разом з тим збільшується «фактурна маса» (термін Г. Ігнатченка [104]). Відстань між голосами скорочується, простір заповнюється гармонічними елементами.

Перманентна зміна числа голосів-учасників спостерігається вже у вступі п'єси. Тут хвилеподібний низхідний мелодичний рух приховано в середньому фактурному пласті (середні голоси). Звідси відбувається перевага гармонічної барви звучання, збагачення тембрового колориту. Посилення ролі гармонічного фактору в транскрипції О. Назаренка відбувається і завдяки введенню гармонічної педалі. В цілому, гармонічний параметр закономірно впливає і на тембровий колорит. Звучання баяна в транскрипції знаходить нові виражальні властивості.

На відміну від О. Назаренка Ф. Ліпс віддає перевагу відносно прозорій фактурі. У той же час, тут відчувається органне звучання баяна завдяки широкому розташуванню акордів, наявності колористичних подвоєнь – октавних дублювань, децим, дуодецим. Важчає нижній шар фактури завдяки перенесенню мелодичного голосу в басову партію. Знову спостерігаємо зв'язок тембрової колористики з характером фактурної інтонації.

Показовим з точки зору відмінностей художніх цілей стає порівняльний аналіз вступу. В обробці Ф. Ліпса провідну роль у вступі грає низхідний мелодичний рух хвилеподібного характеру з поступовою кристалізацією основної тональності *a-moll*. Мелодичній функції підпорядковані всі голоси фактури, викладені у вигляді втори – паралельного руху голосів в інтервали сексти, октави, децими. Гармонічний фактор підпорядкований мелодичному руху і формується саме завдяки останньому,

проте мелодичні втори і побудовані на їх основі звукові комплекси (1–3 такти) не дають повноцінного уявлення про гармонічний зміст, оскільки є, по суті, подвоєними інтервалами. І лише з 4-го такту голоси перестають дублювати один одного, розділяючись в самостійні гармонічні тони. При цьому їх загальна кількість не перевищує трьох, що є цілком достатнім для повноти гармонічного звучання. У 7–8-му тактах тип фактури кардинально змінюється – мелодичні втори і, власне, мелодичний рух переходить в нову ритмо-фактурну формулу жанру вальсу – бас-акорд.

У транскрипції О. Назаренка фактурна драматургія вступу інша. Мелодичний тематизм завуальований у верхньому, середньому і нижньому фактурних пластах. До нього додані також інші фактурні компоненти, зокрема, окремі гармонічні голоси, акорди готової клавіатури, гармонічна педаль, яка чергується в кожному з фактурних пластів – верхньому, середньому і нижньому (як і мелодичний тематизм). Фрагментарно гармонічна педаль знімається, поступаючись місцем мелодичному руху. Так виникає гармонічна наповненість музики і одночасно прихована поліфонія (контрапункт до основного мелодичного тематизму), що відсутні у Ф. Ліпса.

Фактура вступу, таким чином, у транскрипції О. Назаренка значно збагачена новими компонентами, що підсилюють художній образ «тремтячого листя». Додамо, що фактурна ідея, що відповідає образному змісту, реалізована і в кількості голосів-учасників. Умовно, беручи за основу їх більшу або меншу кількість, можна виявити таку закономірність: перший такт – більше голосів (7–4), другий – менше (3), третій – більше (7–3), четвертий – менше (3), п'ятий – більше (6–3), шостий – більше (6), які змінюються так само, як і у Ф. Ліпса бас-акордовою вальсовою формулою. У такій «дихаючій» мінливій фактурі транскриптор досягає, по-перше, звукообразжального ефекту «тремтячого листя», подуву вітру, руху повітря, посиленого тремолованням міху баяна, по-друге – певного емоційного настрою: внутрішнього трепету, хвилювання, емоційного пориву. Ці образні плани мають передаватися не лише транскриптором, а й виконавцем.

Відзначимо, що у О. Назаренка нижній фактурний пласт знятий взагалі, він перенесений в середні голоси, тобто темброве забарвлення баяна, на відміну від його «органного амплуа» у Ф. Ліпса, втрачає «дзвінкість», але отримує акустичний об'єм, густоту, насиченість звучання. У Ф. Ліпса ж, при широкому розташуванні голосів, у звучанні виявляється деяка «пустота».

Крім гармонічного фактора на характеристику темброво-фактурної взаємодії впливають ритм, синтаксис, виконавські засоби. У зв'язку з цим коротко відзначимо, що в затактах до 9, 17, 25 і 33 тактів О. Назаренко змінює тріольні восьмі ноти (Ф. Ліпса – П. Норрбака) на дуольні, що додає музичному руху динаміку, створює ефект розгойдування початку фраз. Дана особливість свідчить про прагнення автора до звукообразного трактування баяна, театралізації музики і тембрового амплуа соліста засобами нерівномірної ритміки в мелодичній лінії, що викликає асоціації з образами вільно падаючого і «тремтячого листя». Завдяки багаторазовому повторенню протягом усього твору незначна, на перший погляд, деталь музичного тексту стає змістовною для транскрипції в цілому.

У середньому розділі Вальсу (п'єса написана в простій тричастинній формі) в процесі розвитку його тематичного матеріалу транскриптор виявляє приховане багатоголосся в самому мелодичному голосі, маркуючи опорні метричні долі в тріольних фігурах, а потім перетворюючи їх в реальний підголосок. Це надає музичному образу чарівність, витонченість, особливу пластику, прикрашає основний тематизм мелодико-ритмічними візерунками. Слухач мимоволі домальовує образ танцювальної вальсуючої пари, її кругові рухи, завуальовані в мелодичних зворотах.

О. Назаренко динамізує музичну тканину шляхом поступової відмови від репетиційної техніки на користь «ажурних» тріольних фігур з прохідними звуками і оспівуючими зворотами. Цей же принцип як наскрізна ідея переноситься транскриптором у третій репрізний розділ, в якому замість двуголосного використовується триголосний склад, що виникає в результаті

появи середнього контрапунктуючого голосу. Дана особливість яскраво відрізняє транскрипцію О. Назаренка від обробки Ф. Ліпса.

В цілому, транскрипція О. Назаренка є концертною інтерпретацією обробки Ф. Ліпса, що обумовлює значне збагачення фактурного параметра музичного змісту, безпосередньо впливає на темброве звучання і образну семантику інструмента, у даному випадку – баяна / акордеона. Це підтверджують виконавські засоби, розгляд яких може стати предметом окремого вивчення даного музичного зразка.

Засобами взаємодії фактури і тембру також виявляються мелодія, ритм, синтаксис, що визначають жанрове і стильове амплуа тембру інструмента, як концертного і віртуозного, наділеного можливостями театральних, звукообразжальних ефектів. Вони створюють новий художній образ Вальсу П. Норрбака, перетворюють темброву колористику, насичують форму наскрізним розвитком. У результаті О. Назаренко створює нову версію музичного твору, що дає можливість у повній мірі продемонструвати тембровий потенціал баяна (або акордеона), технічні можливості виконавця, що є головними завданнями концертної транскрипції.

О. Назаренко є автором нотного видання «Віртуозні транскрипції для баяна (акордеона)», до змісту якого увійшли транскрипції та перекладення творів С. Абреу, Е. Асеведо, К. Бома, М. Метнера, О. Новачека, А. П'яцолли, П. Роде, Б. Тихонова, а також Д. Клебанова (див.: *Нотографію*). У передмові до цього видання міститься наступний коментар сучасного українського композитора А. Гайденка: харківський музикант «приділяє велику увагу втіленню сучасних засобів виразовості, розширенню гармонічної палітри та поліфонії, тембральних фарб, досягаючи збагачення та заглиблення художньо-образного змісту першоджерел» [212].

Розглянемо стильові спектри транскрипційного жанру у О. Назаренка на прикладі опрацювання композитором **Скерцо «Щедрик» з квартету № 4, d-moll, пам'яті М. Леонтовича** видатного українського композитора

(представника харківської композиторської школи, в минулому колеги О. Назаренка) **Д. Клебанова** [212, с. 3–13].

О. Назаренко створив авторську версію цього твору для баяна соло, а також для двох баянів. Нагадаємо, що існує велика кількість ансамблевих (для квартету акорденів – *Akko Quartet Akkordeon*, м. Київ), оркестрових (для оркестру народних інструментів – колектив Харківського музичного професійного коледжу, художній керівник та головний диригент В. Городовенко) версій Скерцо «Щедрик» Д. Клебанова.

Зупинимось детальніше на монтембровому зразку та зазначимо найбільш показові для жанру транскрипції моменти.

Тема української народної пісні «Щедрик», що звучить у високому регістрі – друга октава – розміщена автором в партії лівої руки на виборній клавіатурі, в той час, як підголосок, що звучить нижче пісенної теми, доручена партії правої руки. В цьому ми вбачаємо кілька причин. Перша знаходиться у площині виконавських і технічних засад: більш проста пісенна тема-остинато (що складається з трихордових мотивів) доручається лівій руці, незважаючи на її високе теситурне розташування, а права рука веде кантилену, адже підголосок за мелодикою більш розвинутий у порівнянні з основною темою. Цей принцип фактурно-функціональної і теситурної ротації реалізується через прийом тематичного «перезавантаження» – тематизації другорядного музичного матеріалу та підпорядкування йому основного, коли замість основної формульної теми-остинато лідируюче мелодичне значення переймає підпорядкований їй підголосок (завдяки більш розвинутій мелодиці). Такі прийоми та принципи транскрибування стають показовим і для інших транскрипцій О. Назаренка.

Додамо, що саме права рука баяніста здатна виконувати більш складні та кантиленні, співочі мелодії, які вимагають пластичного голосоведення, зв'язності мелодичних тонів, гнучкого легато, та *збагачують мелодичну якість тематизму*. Тож композитор акцентує фактори *фразування*,

артикуляції при опрацюванні оригінального тематизму з урахуванням специфіки правої та лівої баянно-акордеонової клавіатур.

Регулятором тембрового забарвлення підголоску стає переключення тембрових реєстрів, що й робить автор транскрипції, вказуючи в нотному тексті реєстр «кларнет» на правій баянній клавіатурі. Тема ж Щедрика, що розташована в партії лівої руки, має більш глибокий резонаторний тембр.

Цікавий факт, що при експонуванні тематизму автором позначені для партій обох рук різні штрихи – міховий акцент в лівій руці і tenuto у правій. Нагадаємо, що tenuto передбачає витримувати повну довжину ноти з помітною атакою на її початку (але не акцентом), що збільшує тривалість цієї ноти. Тож при виконанні такої атаки, вочевидь, слід використовувати пальцову артикуляцію, а не міхову. Але ж поєднувати ці два артикуляційні прийоми на солюючому баяні досить складно. В цьому проявляється намагання автора зберегти оркестровість звучання оригінального твору, написаного для струнного квартету, в якому кожна партія має певні штрихові позначення. О. Назаренко нібито пропонує пам'ятати виконавцю про оригінальне звучання кількох партій, хоча насправді їх синтезує один інструмент, фактура якого трактується як політемброва. Це підкреслює зв'язок тембру та фактури, звідси, якщо йдеться про політембровість як фактурний принцип, і останній на кшталт політембровості можна позначити як субфактурний, але через артикуляційний чинник. Така субфактура тут є уявною, чи прихованою, тому що фактурні пласти виокремлюються за рахунок артикуляції. А вона майже унеможливується в сольній баянній грі.

Ще один висновок, який випливає з вищесказаного – *артикуляційний чинник стає зв'язуючою ланкою між факторами тембру і фактури, а в даному разі – політембру та субфактури*. Додамо, що уявна фактура (субфактура – термін В. Холопової [318]) практично стає виразом певної виконавської інтенції до її звуко-тембрової реалізації. Тоді субфактура виступає в ролі квазітембрового фактору, заміником тембру та носієм певного темброво-інтонаційного потенціалу. Така фактура може залишатися

увною, якщо її темброво-виконавський потенціал обмежений (той чи інший виразовий засіб у нотному записі). У даному випадку виконавський фактор виокремлює та регулює взаємозв'язки між фактурою і тембром.

Продовжуючи аналізувати перший розділ твору, зокрема, такти 19–36, спостерігаємо наступне: композитор, як і раніше, досить системно і точно переносить нотний текст оригіналу у власну версію. Разом із тим, з точки зору темброво-виконавського фактору він допускає авторську інтерпретацію оригіналу – за штрихами, фразуванням, фактурним викладом, тембровим звучанням, динамікою. Наприклад, О. Назаренко змінює штрихи, які в оригіналі трактуються як деташе струнних, що чергуються з легато, а у версії деташе інтерпретується як стаккато, потім в оригіналі мається двічі повторена висхідна мелодична фраза, що викладена Д. Клебановим однаково за характером (артикуляцією та динамікою), у транскриптора, навпаки, повтор варіюється як за динамікою, так і за артикуляцією, а також фактурним викладом – додаються колористичні нашарування, що динамізують фактуру, а через неї й музичний образ. Також показником скрупульозної інтерпретаційної роботи в системі версії стає динамічний фактор, який переростає у фактурно-динамічний, тобто мотивує нотно-текстові зміни оригіналу – ті самі нашарування, які компенсують певні втрати сольного виконання у порівнянні з ансамблем. Пояснимо цю думку: у Д. Клебанова у фрагменті цифри 2 (такти 25–28) присутній своєрідний динамічний канон, коли динамічні відтінки від *p* до *f* та навпаки використовуються почерзі у різних інструментів, що створює стереофонічне, просторове звучання, наявність ближнього та дальнього звуко-планів, що є характерними для ансамблевого звучання. На солюючому баяні, зрозуміло, таку динамічну стереофонію, що дозволяє міксувати в одночасному звучанні різні, навіть контрастні динамічні відтінки, передати досить складно. Адже, на відміну від іншого солюючого інструмента – фортепіано, до репертуару якого часто звертаються баяністи, власне, баян не має технічних можливостей виконувати контрастну динаміку в партії правої та лівої рук, за винятком

тембрових реєстрів, які лише статично змінюють силу звучання партії правої руки. Тому інтерпретатор пропонує динамізацію фактури, що втілюється у *поліфонії фактурних шарів, які, таким чином, не призводять до монолітного, монотембрового звучання* – кожний фактурний рівень має своє тематичне «обличчя» у вигляді різного мелодико-ритмічного комплексу і ця різниця посилюється завдяки теситурно-регістровому фактору, різним штрихам та фразуванню. Виникає закономірна тенденція для транскрипторського методу – через певні зміни оригінальної системи відбувається парадоксальне наближення до неї. У названих тактах оригінал та версія наближуються один до одного через *прагнення інтерпретатора передати темброво-фактурну, динамічну стереофонію, наділити сольний інструмент властивостями ансамблевого, тобто політембрового звучання*. Цей висновок свідчить про ключову роль темброво-фактурного фактору в процесі художньої інтерпретації. *В ансамблевих та оркестрових транскрипціях, наприклад, сольних творів (фортепіанних, органних тощо), поряд із вказаною, часто спостерігаємо протилежну тенденцію, коли певна група інструментів, частіше однорідних, трактується як тембровий моноліт.*

Нарешті у вказаному та деяких інших фрагментах «Щедрика» Д. Клебанова – О. Назаренка знаходимо розширення оригінального діапазону та ущільнення фактури, що надає баяну оркестрову якість звучання.

Виходячи з вищесказаного про динамічний фактор в його широкому розумінні – як, власне, динамічний профіль та ширше, як динаміка форми, припустимо, що впливаючи на фактуру (коли динамічний відтінок, фактично, матеріалізується у додатковий фактурний голос чи навіть окремий пласт задля розкриття різної динаміки в мелодичних лініях, що імітує кілька виконавців), динаміка стає повноцінним чинником фактури. Динамізована фактура (ущільнена, змінена у порівнянні з оригінальною) може інтерпретуватися виконавцем як привід для виявлення в ній полідинамічних та політембрових якостей.

Отже, ще одним поєднуючим чинником між фактурою і тембром, окрім артикуляції, виступає динаміка. Вона теж є виконавським засобом музичної виразовості. Тому, зважаючи на це, *транскриптор може впливати на виконавський комплекс та передбачуваний темброво-виконавський результат через динамічні властивості фактури – певні зміни в ній, використання колористичних нашарувань, поліфонізацію, диференціацію фактурних пластів, теситурно-регістровий фактор тощо.*

Нарешті, до оригінальної структури твору О. Назаренко у кодї додає власний восьмитакт у вигляді мелодико-гармонічного комплексу на матеріалі першої основної теми Скерцо. Таке розширення композиційної будови є типовим для транскрипційного методу.

Транскрипцію **Сонати В. Бібіка** [141, с. 56–71] сам автор вважає виконавською редакцією, що й позначає у нотному виданні. Однак, за стилем, принципами та прийомами переробки оригіналу баянну версію впевнено можна вважати строгою транскрипцією. Про це свідчать, *по-перше*, ціла система дуже витонченої, детально диференційованої *артикуляції*, спеціально зафіксованої в умовних позначеннях до нотного видання, що демонструє специфічний сучасний тембровий образ інструмента, принципово відмінний від традиційних виконавських засобів гри на баяні; *по-друге*, суттєвий перерозподіл оригінального фортепіанного тематизму між партіями двох рук баяна задля виключення втрат мелодичної зв'язності звучання.

Це пошук нового тембрового фонізму, різних тембрових обертонів, не схожих на баянне звучання, тобто пошук «небаянного» звука на баяні.

Композитор наче компенсує недостатність обертонів баяна прийомами унісонового, інтревального, акордового потовщення мелодії, в результаті чого виникають нові звукові структури, збагачені додатковими мелодичними та гармонічними голосами (подвоєння, рухома гармонічна педаль) для відновлення оригінальної повноти, стереофонії звучання, досягнутих засобами фортепіанного резонансу (педалі). З точки зору взаємодії темру та

фактури – це чудовий приклад сучасного, зокрема, сонорного ТФК, здатного значно перетворити первісний звуковий образ інструмента і, відповідно, всього твору, озвученого таким «новим» інструментом.

Засобами тембру та фактури тут втілено ідею макротрифазності – експонування тематичного матеріалу з його подальшим розвитком, досягнення генеральної кульмінації та наступним спадом. Тут проявляються досить типові для цього прийоми – ущільнення чи, навпаки, розрідження фактури. У тембровому показнику протягом твору змінюються типи артикуляції – *від* оновленого звуковидобування в експонуючому «розрідженому» за фактурою розділі *до* більш традиційної темрової палітри звучання баяна з використанням складної акордової техніки (акордових стрічок), тембрових реєстрів. Тож ТФК прямо впливає на формотворення та музичну драматургію.

Ідеї першої частини Сонати знаходять своє продовження у другій частині – фузі. Нові виразові прийоми та принципи баянного звучання відповідають сучасній лексиці оригіналу – атонального твору, в якому використані розгорнуті фактурно-мелодичні лінії-шари, кластери, поліакорди тощо.

Цю техніку транскрипцій О. Назаренко називає нашаровуванням, або перекомпонуванням матеріалу першоджерела засобами багатотембрового готово-виборного баяна. За цим стоїть нова система темрової передачі матеріалу із партій однієї руки в іншу в залежності від функцій, важливості тематичних елементів з точки зору їхньої ролі у драматургії твору. Ці особливості транскрипційного методу О. Назаренка відрізняють його версію від іншої, що належить Йосипу Пуріцу.

Серед специфічно баянних прийомів гри тут використані терцієві мелодичні лінії, що виконуються одним пальцем, «ковзання» акордовими стрічками, одночасне поєднання у ТФК квазі органного та фортепіанного, зв'язного та ударного звучання.

Автору дисертації, зокрема, відомі деякі талановиті виконавці цієї та інших транскрипцій і фантазій О. Назаренка. Серед відомих нам талановитих музикантів – один із випускників його класу *Віталій Кириченко*. Він виконував складні програми, до яких увійшли транскрипції академічних і джазових, масштабних концертних і камерних творів свого вчителя: Фантазії та фуги Й. С. Баха, джазової Фантазії для фортепіано Л. Чижика.

О. Назаренку також належать **транскрипції для ансамблів баяністів / акордеоністів**. Висновки щодо цих транскрипцій-ансамблів зроблено нами на основі розгляду наступних творів: «Варіації для симфонічного оркестру» В. Подгорного, п'ята варіація «Українське каприччіо» для тріо баяністів; «Жайворонок» Г. Дініку для тріо баяністів; «Іспанська серенада» Х. Малатса для дуету баяністів; «Петрушка» В. Косенка для квінтету баяністів.

У транскрипції для дуету баяністів «**Іспанської серенади**» Х. Малатса [112] автор, за його власними словами, використав іспанську п'єсу, яку було надруковано у скороченому варіанті в збірці «Музика для відпочинку».

Якщо систематизувати основні «музичні події», що відбуваються у версії, виявляється наступне: перша тема (основна) проводиться повністю одним інструментом (першим баяном), у партії другого баяна – ритмічний акомпанемент; у процесі музичного розвитку мелодичні репліки по чергово звучать у різних партіях та у різних теситурах; у завершенні першого розділу використовуються гармонічні фігурації; при переході до другого періоду основна тема повторюється та супроводжується гармонічними і мелодичними «розчерками» пасажного характеру, типовими для транскрипційного методу О. Назаренка; певної експресивності додають репетиційні видозміни мелодії та гармонічні фігурації у вигляді нашарувань (Додаток Б, Приклад 4); другий період насичений діалоговим розвитком, його закінчення представлено ритмо-гармонічними фігураціями, що отримують різний фактурний виклад і динамізує форму розділу; лірична тема середньої частини представлена яскравою речитативною реєстровкою (орган та *violino* – баян із *piccolo*); друге проведення теми середньої частини

представлено в інтервальному подвоєнні мелодії (типовому прийомі для О. Назаренка), що досягає майже кульмінаційного експресивного характеру; розгорнутий розділ інтермедійного плану, «розфарбований» віртуозними пасажами на мелодичній (перша партія) і гармонічній (друга партія) основі, поєднальною координатою виступає пульсація «гармонічного квадрату», що повторюється – *a, C, B, E*; у коді з повтореннями ліричного мотиву (4 т.), спостерігаємо яскраві теситурні переміщення в обох баянних партіях, що поєднуються в останніх двох тактах загальним ритмом в пасажі та заключних акордах; слід відзначити, що партія лівої руки викладена в обох інструментах різними клавіатурами: I – баси з готовими акордами, II – виборна клавіатура.

Коротко нагадаємо, що п'єса «**Українське каприччіо**» [5, с. 36–64] є однією з частин оригінального циклу «Варіації для симфонічного оркестру» В. Подгорного. Даний циклічний твір був відзначений премією Всесоюзного конкурсу (1959). У 1973 році О. Назаренко створив тріо баяністів, до складу якого увійшли, окрім нього, студенти його класу – Л. Домніч, В. Пшеничников.

За словами самого автора, при опрацюванні твору не обійшлося без творчої фантазії та концертної концепції для тріо, а також без *збагачення фактури*, оскільки звуковий потенціал барвистого симфонічного складу цілком яскравий та багатий. В наявності ж автора на момент написання транскрипції був інструментарій лише у складі баянів (Тульської фабрики) без тембрових реєстрів. Такий інструментарій потребував фактурного оснащення. Тому деякі епізоди були доповнені привнесенням варіаційних фігурацій та деяких специфічних прийомів гри на баяні, наприклад, *glissando*, а лірична тема *c-moll* виконувалась репетиціями, що вносило яскраві барви у виконання – наче «вогник, що мерехтить в далині»⁴.

П'єса виконувалась на творчому зібранні композиторів Харкова і була рекомендована для запису на Українському радіо, що і відбулося у 1982 році

⁴ Цитата О. Назаренка з інтерв'ю, наданого автору дисертації.

(зберігається в його фондах), надрукована у нотній збірці 1980-го року видавництвом «Музична Україна».

Транскрипція для тріо баяністів твору «Жайворонки» Г. Дініку базується на популярній румунській народній темі, що лягла в основу п'єси Г. Дініку. Він обробив її для скрипки з фортепіано (нотне видання 1950-х років). Стиль опрацювання О. Назаренком мелодико-фігураційних побудов спирається на академічно-класичну основу з ознаками народно-інструментального мистецтва. Цю тему, як відомо, включив і розробив Д. Енеску у своїй «Румунській рапсодії» для симфонічного оркестру. У версії для трьох баянів поряд із узагальненими туттійними звучаннями, присутні епізоди з імітаційними награваннями. На думку автора транскрипції, цей прийом є звукообразальним (показ великої кількості птахів, на відміну від п'єси «Березень» П. Чайковського, де, за словами транскриптора, присутній елегантний розспівний характер соло).

О. Назаренко додає нові композиційні структури до оригіналу, зокрема, складає середню частину, для якої обирає кантиленну мелодію з характерним ритмом в акомпанементі з ознаками баркароли (Додаток Б, Приклад 3).

Репризу він повторює майже дослівно, тільки кода створює найвищу кульмінаційну хвилю інтенсивного віртуозно-динамічного «хороводу-порхання пернатих»⁵ (Додаток Б, Приклад 4).

Для виконання необхідна вільна манера гри, майже необмежена техніка, рівноцінність всіх виконавців. За висловом О. Назаренка, «в дитинстві, в літній час, супроводжуючи домашніх тварин на пасовище, я часто спостерігав ширяння на висоті жайворонків та інших птахів. Ці враження я передав і в цій п'єсі, і в «Ліричному хороводі» на тему української народної пісні «Ой у гаю, при Дунаю», що опублікована для двох баянів, а також в аранжуванні Скерцо Д. Клебанова "Щедрик"⁶.

⁵ Цитата О. Назаренка з інтерв'ю, наданого автору дисертації.

⁶ Цитата О. Назаренка з інтерв'ю, наданого автору дисертації.

У транскрипції для квінтету баяністів п'єси «Петрушка» **В. Косенка** [4, с. 48–52] підкреслюється ритмічна сторона ТФК, що має характер остинато. Прийомами транскрипційного опрацювання стають традиційні для О. Назаренка найрізноманітніші доповненнями до оригінального тексту, інтервальні подвоєння, гамоподібні рухи, нові мелодичні структури, що сприяють, з одного боку, скріпленню форми, з іншого – процесуальності та подоланню статичної ритмічної пульсації. Автор припускає введення до ансамблевого складу ударних інструментів, в тому числі, українських.

Під час розгляду та систематизації транскрипційних принципів О. Назаренка на прикладі зразків для оркестру баянів та акордеонів у дисертації використано матеріал наступних творів (до речі, автор дисертації безпосередньо брав участь в їхньому концертному виконанні під час навчання у ХНУМ імені І. П. Котляревського): **«Скоморохи при дворі» В. Золотарьова, «Ноктюрн» А. Індри, «Маленький віденський марш» Ф. Крейсlera, фортепіанний цикл «Сім руських картин» К. Молчанова, «Скерцо» І. Морозова, Прелюдія № 3, *d-moll* С. Рахманінова, «Політ джмеля» М. Римського-Корсакова.**

Під час розгляду та систематизації транскрипційних принципів О. Назаренка на прикладі зразків для оркестру баянів та акордеонів у дисертації використано матеріал наступних творів (до речі, автор дисертації безпосередньо брав участь в їхньому концертному виконанні під час навчання у ХНУМ імені І. П. Котляревського): **«Скоморохи при дворі» В. Золотарьова, «Ноктюрн» А. Індри, «Маленький віденський марш» Ф. Крейсlera, фортепіанний цикл «Сім руських картин» К. Молчанова, «Скерцо» І. Морозова, Прелюдія № 3, *d-moll* С. Рахманінова, «Політ джмеля» М. Римського-Корсакова.**

Прелюдія №3, *d-moll*, тв. 23 С. Рахманінова, за словами транскриптора, має наступні інтерпретаційні завдання: якомога точніше вичленити розмітку оригінальних голосів, здійснену С. Рахманіновим, та вистроїти їх в єдину композицію (головний голос, на який нашаровується

укрупнення у вигляді контрапункту тощо). Ці голоси, на думку О. Назаренка, необхідно правильно розподілити між оркестровими партіями та надати останнім можливість провести свою мелодичну лінію. *Це є створенням нового темброво-фактурного контексту, який, у свою чергу, відтворює усі інші інтонаційно-змістовні рівні, як-то мелодичний, гармонічний, ритмічний.*

Ще одним завданням інтерпретатора було розширити спектр структурно-семантичних елементів. З огляду на це, О. Назаренко звертається до транспонувань, дублювань октавою вище, що створює колористично-семантичні ефекти дзвінчатості, а рухи паралельними тритонами – «педальна низка звуків низхідного напрямку» – єдність між партіями, підкреслення кадансових зон тощо (Додаток Б, Приклад 5).

Цікавим, на думку автора дисертації, є вислів О. Назаренка стосовно баяна, що останній є «інструментальним поліглотом» по відношенню до виконуваної на ньому музичної літератури для різних інструментів не лише за тембром, а й артикуляцією та засобом звуковидобування. Така точка зору, дійсно, підтверджується в роботі цього музиканта над грою оркестрантів, а також над створенням власних транскрипцій, адже він не випускає з виду жодної деталі, що стосується артикуляції, пошуку тембрових рішень, різних акустичних ефектів задля створення необхідного звукоідеалу у версії.

В результаті, Прелюдія С. Рахманінова отримує в оркестровій версії об'ємність звучання за рахунок додавання до оригінальної фактури «другого поверху» – дублювання мелодії в октаву чи сексту; з'являється драматургія «розмови» (Додаток Б, Приклад 6) – комплементарність та структура питання-відповіді (перегукування в оркестрі у вигляді *tutti – solo*); відбувається певна зміна форми за рахунок різного оркестрування у повторюваних епізодах; звучання стає дещо схожим на симфонічне, завдяки включенню наявних у концертного баяна чи акордеона тембрових регістрів: «тутті» з досить дзвінким та насиченим тембром, що включає відразу три октави (транспонуюча нижче, основна та транспонуюча вище), а також дві

«деки» («ломана» – з глухим але об’ємним звуком та «пряма» – з яскравим, відкритим звучанням) та інший, протилежний за тембром реєстр – «фагот», розташований лише в «ломаній деці», що додає йому ефекту насичення обертонами за рахунок дещо більшої участі корпусу інструмента в резонуванні (нагадаємо, що баяни та акордеони серед усіх інструментів мають найменшу кількість обертонів, адже джерелом звуку у них являється металева пластинка – «язичок», – довжина котрої не перевищує п’яти сантиметрів).

«Скерцо» І. Морозова в оркестровій транскрипції О. Назаренка отримує нову назву – **«Сходини до народного гуляння»**. Композитор вводить в оркестрування дві нові теми, що відіграють роль ліричних епізодів: перша «Бежит река» Е. Колмановського, друга українська народна пісня «Сонце низенько». Таким чином, автор розширює образну семантику в транскрипції, доповнюючи її образами народного побуту та створюючи цілісну картину «народного гуляння», необхідну для більш поглибленого та повноцінного сприйняття твору.

Дві частини **фортепіанного циклу К. Молчанова «Сім руських картин»** в аранжуванні О. Назаренка, які теж отримали нові назви – **«Зимова дорога»** та **«Хоровод»** – разом із попереднім розглянутим твором увійшли до Сюїти в наступній послідовності: «Сходини до народного гуляння», «Хоровод» та «Зимова дорога». До речі, «Хоровод» був виданий у Києві ще й у варіанті для двох баянів. В цілому, дана Сюїта має спільний характер, який змальовує картини давнини, загально-слов’янського побуту, а також його географічної місцевості.

Стосовно «Зимової дороги» важливо відмітити характерну стилістичну композиторську рису інтерпретатора – застосування такого міхового прийому, як тремоло (швидка почергова зміна напрямку руху), на кшталт скрипкового штриха з такою ж назвою. Таким чином, створюється своєрідний аналог симфонічного оркестру, коли струнно-смічкові

інструменти грають ліричну схвильовану мелодію, застосовуючи саме такий штрих.

О. Назаренку належить транскрипція частини під назвою **«Скоморохи при дворі»** з **«Дитячої» сюїти для баяна, № 1 В. Золотарьова**. Вона була надрукована в Сибіру. У цій інтерпретації автор також застосовує вище згаданий прийом – тремоло міха, яке все ж міститься в оригіналі. Тобто, композитор залишає цей оригінальний прийом, але збагачує фактуру п'єси різними доповненнями та нашаруваннями. Наприклад, використовує мелодичні поспівки замість однієї ноти в оригіналі, що не лише не порушують загальний образ, а й поглиблюють його семантичне наповнення завдяки влучно підібраній мелодиці, що характеризує «скомороші награвання». Крім цього, посилюється ритмічна сторона фактури шляхом полілоговості викладу оркестрової версії. Так, ритмічні акцентування отримують форму діалогу басової та мелодичної (першої, або другої) партій. До того ж, фактурні нашарування у вигляді дублювань на октаву вгору, що імітують гру на гармоніці зі специфічним дзвінким звучанням, також підкреслюють певні ритмічні та кульмінаційні епізоди.

Ще однією характерною рисою стилю О. Назаренка є широке використання мелізматики та прийому *glissando*, які мають функцію заповнення широких мелодичних стрибків та розширення акустичних ефектів задля створення об'ємності та насиченості звучання, а також полілогу оркестрантів (Додаток Б, Приклад 7). Ці засоби сам автор порівнює з «цирковим трюкацтвом» та вказує на те, що музикант має вражати слухача своєю віртуозністю, адже це підкріплює та посилює зацікавленість останнього виконанням.

У транскрипції **«Маленького віденського маршу» Ф. Крейсlera** однією з важливих деталей є доповнення композитора у вигляді віртуозних пасажів з дрібною технікою. Окрім прикрашальної, вони мають функцію заповнення стрибків на широкий інтервал та відіграють роль фактурного елемента, що скріплює музичну тканину та заповнює звукопростір.

Транскриптором широко застосовується також додаткова гармонізація деяких прохідних тонів. Цей виразовий засіб О. Назаренко використовує задля посилення кульмінаційних зон, в яких при оркестровому виконанні, на думку композитора, недоречним буде залишити одну гармонію, не доповнивши її додатковими акордами. Таким чином, даний засіб є досить оправданим та влучним, з огляду на загальну драматургію розвитку ТФК, створеного О. Назаренком у даній транскрипції.

Увагу слухача пригортають і такі виразові засоби, як створення на баяні / акордеоні ефектів звучання малого барабана та скрипкового дубль-штриха. Перший досягається шляхом використання коротких пасажів тридцять другими тривалостями з невеликим діапазоном, завдяки чому в значно більшій мірі, у порівнянні зі звуковисотністю, сприймається ритмічна сторона, що й створює характерний шумовий ефект (Додаток Б, Приклад 8). Другий досить точно передається шляхом тремоло міха на баяні чи акордеоні. Це наглядно демонструє взаємодію тембру та фактури, які, таким чином, працюють у (Додаток Б, Приклад 9).

Розглянуті прийоми та принципи спостерігаємо також в інших версіях О. Назаренка, зокрема, **«Ноктюрну» А. Індри, «Польоту джмеля» М. Римського-Корсакова.** Додамо, що в якості оригіналу «Ноктюрну» для транскриптора виступив запис на грамплатівці, котрий був пізніше розшифрований та переведений у нотний текст однокурсником О. Назаренка. Крім оркестрової існує версія для фортепіано у чотири руки, надрукована в окремій авторській збірці «Альбом для фортепіано в чотири руки» (2017 р.), в яку, до речі, також увійшла транскрипція «Маленького віденського маршу» Ф. Крейсера. Партитуру «Польоту джмеля» вирізняє досить прозора фактура, що в транскрипції отримує об'єм та щільність, значну віртуозність та особливу колористику. Наприклад, оригінальні тематичні лінії транскриптор досить часто посилює дублюваннями в октаву, а іноді, в кульмінаційних моментах, – навіть в терцію (для більшого насичення та досягнення специфічного тембру, на кшталт «дзижчання джмеля»). Крім

цього, в транскрипції присутні досить виразні контрапункти у вигляді протилежного до оригінальної мелодії руху терціями, та, навіть цитати, які своєю семантикою доповнюють та збагачують оригінальний тематизм, посилюючи образність твору.

3.3. Політемброві ансамблеві та оркестрові твори

3.3.1 Транскрипції Андрія Стрільця: діалектика жанрово-стильової взаємодії

Андрій Миколайович Стрілець – представник молодого покоління харківської регіональної школи народних інструментів, зокрема її баянно-акордеонної ланки. Він є провідним викладачем кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Його викладач – завідувач кафедри Ігор Снедков – зазначає, що А. Стрілець являється «яскравим представником третьої генерації викладачів-баяністів» [281, с. 26]. Сам же Андрій Миколайович відносить себе до четвертої «генерації» та пише, що «є носієм досвіду харківської баянної школи, але під впливом своєї творчої концертної діяльності <...> впроваджує в своєму класі нові риси та тенденції до музичного світогляду виконавця на баяні [301, с. 151]. А також зазначає, що у своїй композиторській творчості «веде активний пошук нових форматів застосування баяна, нових тембральних сполучень і стилістичних напрямів» [там само]. А. Стрілець також є керівником та диригентом «Великого академічного Слобожанського ансамблю пісні і танцю» (ВАСАПТ) і аранжувальником значної частини його репертуару.

У його творчості можна простежити деякі характерні риси, що притаманні також і стилю іншого диригента, керівника харківського колективу «Обереги» – Ю. Алжнева. Так, А. Стрілець в інтерв'ю з автором дисертації говорить наступне: «Ю. Алжнев по суті, був моїм учителем. Не тільки формально з інструментування, а й реально вважаю його таким.

Працюючи 17 років (офіційно з 1 січня 1994 по березень 2011) в колективі “Обереги”, я був там не лише солістом, а й диригентом. Однозначно це здійснило на мене колосальний вплив. Я там пройшов школу становлення диригента. У мене виникли смакові критерії. Наприклад – дике неприйняття примітивізму»⁷.

В. Осипенко, який вивчає творчість Ю. Алжнева, відзначає, що кредо його творчості в уявному діалозі і з виконавцем, і зі слухачем, прагненню до праінтонації, тобто намагання знайти символи, які діють не тільки на конструктивному, а й на підсвідомому рівні [220]. Саме таку характеристику творчого стилю можна також дати й А. Стрільцю.

Коротко характеризуючи творчу постать А. Стрільця, зазначимо, що він є громадським діячем, членом Національної Всеукраїнської музичної спілки, стипендіатом харківського Фонду підтримки молодих обдарувань в області літератури та мистецтв, лауреатом всеукраїнських та міжнародних конкурсів виконавців на народних інструментах, зокрема, престижного міжнародного конкурсу «Фогтландські дні музики» (м. Клінгенталь, Німеччина), брав участь у гастролях в якості баяніста-виконавця в Україні, Німеччині, Бельгії, Польщі, у багатьох звітних концертах та майстер-класах мистецтв Слобожанщини.

Підкреслимо одну із характерних рис, притаманних А. Стрільцю – багатогранність музичної обдарованості. Адже він суміщає різні напрями творчої діяльності, зокрема, являється композитором, баяністом-солістом, диригентом, науковцем, викладачем. Хоча, це і не дивно, оскільки така різновекторність творчості музикантів-народників Харкова являється нормою. Так, А. Стрільць відзначає, що «ця своєрідна риса, як візитівка, зберігається і по сьогоднішній день, вирізняючи харківську регіональну школу виконавців на народних інструментах від інших музичних навчальних центрів України» [301, с. 147].

⁷ Із особистої бесіди з А. Стрільцем.

Спираючись на власний досвід професійного спілкування автора публікації з музикантом (являючись випускником його класу), виокремимо кілька ознак *педагогіки* А. М. Стрільця. Як викладач він:

- спонукає до пошуків грамотної інтерпретації та самостійного мислення виконавця;
- надає інформацію щодо стилістичних особливостей твору задля повноцінного розкриття його змісту;
- аналізує драматургії та форми творів, що виконуються в його класі;
- ретельно ставиться до відтворення авторських ремарок;
- добивається від виконавців максимально точного розкриття композиторського задуму.

Педагогічна робота вдало поєднується музикантом із *виконавською* – А. Стрілець є яскравим виконавцем-баяністом і талановитим диригентом. В якості диригента працював в Харківському міському театрі народної музики «Обереги», зробив вагомий внесок у створення ВАСАПТу (2011). Важливо підкреслити, що, працюючи на посаді керівника цього колективу, музикант спрямовує свої дії, насамперед, на покращення його виконавського рівня, збільшення та урізноманітнення концертного репертуару оркестру, удосконалення його інструментального складу. Саме для існуючого складу оркестру А. Стрілець, окрім власних музичних творів, створив оригінальні аранжування, інструментування та перекладення.

Цей напрям діяльності А. Стрільця скеровує його *композиторську творчість*, якою він дуже інтенсивно займається, і яка спонукає студентів його класу до виконання його музики, а також її дослідження. Творчий доробок А. Стрільця налічує десятки позицій, зокрема, оркестрових творів – близько 40, вокальних – понад 40, а також танцювальна музика, вокально-хореографічні композиції тощо. Примітно, що композитор вже підготував до видання авторську збірку «Концертні твори для баяна», яка стане нотною презентацією його творчого доробку.

Конкретизуємо твори за групами, що надасть повноцінну картину жанрів та напрямів композиторської творчості харківського музиканта. Серед оригінальних творів для баяна соло відзначимо наступні: «Соната-фантазія» у 3-х частинах (2013), концертна імпровізація «Забавки» (2014), «Ностальгія» (2015), «Фуга на українську тему» (2016), «Стилізація» (2017), «Веснянка» (2018), а також обробка української народної пісні «Тихо над річкою» (2017). Серед ансамблевих композицій – авторедакції: цикл «Думка» і «Токата» для дуету баянів (2016), концертна імпровізація «Забавки» для тріо баянів (2017), а також «Концертна п'єса» для бандури з фортепіано (2017).

В авторському портфоліо харківського музиканта також є оркестрові твори (концертні п'єси «Українські награвання», «Коломийки», «Мелодії Молдови», «Циганські мелодії», «Джампарале», «Імпровізація на народну тему»), вокальні твори у супроводі оркестру («Родинна привітальна»), музика до танців («Брати»), вокально-хореографічні композиції, твори для народного хору без супроводу («Ой, літає чорна галка по полю»), а також численні обробки, аранжування, інструментовки та різноманітні музичні версії для даних виконавських складів.

Для ВАСАПТу музикантом створені інструментовки та аранжування «Tango pour Claude» Р. Гальяно, «Козаки» А. Бизова, «Джаз-слайд» та «Циганський синдром» М. Товпеко, «Рок-токата» Д. Шилова, Вальс «Доміно» Л. Феррарі в обробці В. Ковтуна.

Тож, лише за останній, фактично, десятирічний період (з 2011 по 2019 рр.) А. Стрільцем написано сім творів для баяна соло у різних жанрах крупної та малої форми (сонати, фуги, концертної імпровізації, тощо), а також – для дуету, тріо баянів і для політембрового складу, зокрема, бандури з фортеп'яно (цикл, концертна імпровізація, концертна п'єса). Це свідчить про вагомий композиторський внесок митця, який створює багатопланову музику для різноманітних складів, де великого значення набувають інструментовки власних творів. А це є окремою сферою творчості, яка корелює з усіма іншими напрямами діяльності музиканта, адже численні

перекладення, версії та аранжування виконуються його студентами та творчими колективами, якими він керує в якості педагога і диригента.

Означена творча сфера спрямована А. Стрільцем як на навчально-виконавську, педагогічну, так і на концертну практику. Це скеровує його транскрипційний стиль, який і стає об'єктом дослідження у запропонованій публікації. Іншими векторами розгляду транскрипцій А. Стрільця, окрім, стилю, нами обрані, відповідно, жанр, зміст-форма, комплекс музично-виражальних засад для втілення авторських художніх ідей в рамках системи чужого твору-оригіналу. Це спонукає дослідника постійно звіряти дві художні системи мислення – оригінальну, або первинну, вихідну та версійну, вторинну, похідну. Безумовна підпорядкованість останньої оригіналу, з одного боку, та її експериментальна, навіть суперечлива, власне, творча, діалектична природа, з іншого – розкриваються в ході компаративного аналізу систем оригіналу та версії, що дозволяє виявити, по-перше, принципи та напрями жанрово-стильової, композиційно-семантичної та структурно-драматургічної взаємодії двох авторських моделей, по-друге, прослідити шляхи розвитку сучасного репертуару та інструментального складу харківського колективу виконавців на народних інструментах, яким керує і для якого пише власні аранжування А. Стрілець.

Компаративний метод вивчення творів значно допоміг визначити механізми міжстильового мистецького діалогу, принципи сучасного художнього мислення, творчого наслідування та збагачення існуючої традиції новими, у даному разі мікстовими жанрово-стильовими компонентами. Це виявлено на різних рівнях музично-виражального комплексу творів, що й стимулює транскриптора до розкриття художнього потенціалу твору-моделі та пошуку усіх необхідних для цього засобів художньої інтерпретації.

Важливі транскрипційні принципи А. Стрільця більш детально прослідкуємо в аналізі його оркестрових транскрипцій наступних творів:

«Козаки» А. Бизова, «Джаз-слайд» М. Товпеко, «Одкровення» С. Войтенка та «Танго для Клод» Р. Галь'яно.

«Козаки» А. Бизова в транскрипції А. Стрільця: діалектика жанрово-стильової взаємодії. У запропонованому дисертаційному підрозділі порушуються актуальні для українського музикознавства і для даного дослідження аспекти вивчення процесу творчої взаємодії музиканта-композитора та виконавця, що унаочнюється у жанрах перекладення і транскрипції. Як зазначалося нами раніше, специфіка цих жанрів полягає в їх синтетичній природі, що поєднує дві художні системи – твору-моделі і твору-версії. Одне із завдань цього підрозділу, відповідно, полягає у виявленні нової діалектики змісту-форми у транскрипційній версії А. Стрільця «Козаків» А. Бизова, яка призводить до багаторівневої жанрово-стильової взаємодії художніх систем двох творів. З'ясовано, що жанри із подвійним авторством стають, по-перше, своєрідним містком для оновлення історичних моделей та форм композиторського мистецтва, виконавського репертуару, по-друге – підґрунтям для вивчення мистецького діалогу, тенденцій розвитку сучасного художнього мислення, творчого успадкування та оновлення традицій, можливості їх синтезу та подальшої еволюції. На шляху взаємодії різних музичних стилів та, відповідно, жанрових ознак в системі оригіналу та версії виникає проблематика, що сягає провідних тенденцій розвитку музичної творчості, в якій суттєве місце займають вторинні жанри (що мають похідний характер).

Переходячи до аналізу транскрипції А. Стрільця «Козаків» А. Бизова, зазначимо, що діалектика взаємодії змісту-форми оригіналу та аранжування прослідковується, насамперед, на композиційно-структурному рівні. Так, форму п'єси А. Бизова утворюють вступ, початкове проведення основної теми, побудованої на матеріалі пісні «Козаки» братів Дмитра та Данила Покрасів (перша цифра партитури, такти 7–30) – та її п'яти варіацій (цифри 2–6), з них дві – третя та п'ята – є неповним проведенням теми або

проведенням лише окремих її елементів, тому вони виконують роль інтермедій (цифри 2–6).

Розглянемо форму-структуру оригіналу та його версії, залучаючи характерні для транскрипцій компаративний метод, інструменти темброво-фактурного аналізу задля виявлення спільності та розбіжностей, їх характеру та впливу на концепцію твору-моделі.

На думку Є. Назайкінського, «Являючись крупномасштабною часовою проекцією музичного твору в цілому, композиція своєрідно відображує в собі його різні аспекти. Вона становиться й організацією в часі музично-подієвого шару художнього змісту, що модифікується відповідно до поетики драми, лірики та епосу, й несе в самій собі специфічну логіку архітектурних та процесуально-хвильових співвідношень, які слугують основою для історичної кристалізації семантики музичних форм (композиційний зміст)» [206, с. 90]. До речі, архітектоніку та процес її кристалізації вбирає також фактура будь-якого музичного твору, яка має розглядатися в аспекті саме динамічних процесів. Якщо фактура та поєднаний із нею тембровий рівень музичного змісту твору діалектично взаємодіють та займають провідне місце у вторинних жанрах, то ці два фактори стають виразом, матеріалізацією, а значить і показниками та віддзеркаленням будь-яких композиційних процесів. Отже, темброво-фактурний фактор у творі є повноцінним закономірним виразом діалектики музичної форми. Механізми співдії форми-композиції та форми-процесу із тембро-фактурою мають кілька рівнів, про що йдеться нижче.

Вступ у п'єсі А. Бизова налічує шість тактів, з них чотири такти власне вступу, а також ще два такти – це предикт до основної теми, що побудований на бас-акордовій формулі її акомпанементу. При цьому, вступ сприймається як єдина шеститактова побудова з використанням масштабно-тематичної структури підсумовування (1+1,5+3,5 тт.). У А. Стрільця зовсім інша картина: вступ (Додаток Б, Приклад 10) займає десять тактів та має, на відміну від твору-моделі, дискретний характер. Його вносить нова фактурно-

темброва концепція, зокрема, матеріал вступу доручається різним фактурним шарам та, відповідно, оркестровим групам. У перших чотирьох тактах автор вводить новий матеріал, частково побудований на інтонаціях вступу першоджерела, адже наступні шість тактів за тематизмом повністю відповідають оригіналу. Виникає своєрідне подвоєння драматургічної ролі вступу, а, фактично, – його двійник. Таке дублювання сприймається як «театр в театрі», «гра в гру», «вступ до вступу» з елементами навмисної, показової театралізації. По-перше, це передається у перших двох тактах ефектного зачину за участю групи дерев'яних та мідних духових інструментів (флейта, кларнет, труба, тромбон), що входять до складу військових оркестрів та асоціюються саме з ними, а відповідно до програми п'єси – і з козацькою тематикою. По-друге, тематизм цих двох тактів складає протилежний хроматичний рух дерев'яних та мідних духових інструментів, що відтворює аматорську інтонацію з дещо фальшивим звучанням, притаманним військовим оркестрам в польових умовах військових походів, а з іншого боку, деякі військові оркестри, починаючи з ХІХ століття, мали досить високий професійний рівень, тому інтонаційна фальш у даному аранжуванні є певною стилізацією, або навіть гумористичним прийомом для передачі атмосфери козацького побуту. Тож темброві та фактурні засади вже в перших двох тактах створюють художній образ усього твору.

Отже, включення А. Стрільцем до партитури нових інструментів, у даному випадку мідних, дерев'яних духових та ударних – створює театралізований акустичний спецефект військового оркестру, дві фрази доручені різним оркестровим групам у вигляді антифону та розширюють початкову структуру та, відповідно, вносять зміни до форми-процесу. Тож ТФК є мотивуючим у зміні композиційного фактору.

Семантичні властивості тембру посилені фактурно-гармонічним параметром, що асоціюється з певною атмосферою козацького побуту. Це досягається також завдяки агогіці та артикуляції. Протягом трьох тактів тричі відбувається зміна темпу: *Andante*, *molto ritenuto*, *Allegro*. Серед штрихів

переважає *staccato*, що створює характерний ефект скачки, яка потім розкривається в ритмічному малюнку в коробочки соло. Останній звук хроматичного пасажу відзначений ферматою. Тож, велику роль у ТФК відіграють виконавські засоби. Нагадаємо, що в партитурі «Козаків» аранжувальник часто використовує, окрім *staccato* різних інструментів, також *tremolo*, *pizzicato* струнно-смічкових, акцентування слабкої тактової долі в оркестрових підголосках, що створює ефект танцювальної синкопованості та вносить яскраво жанровий зміст до тематизму. Виконавські засоби відрізняються у партитурі твору різноманітністю, ясністю, розвинутістю.

У першій цифрі партитури – експозиції основної теми – партія соліста повністю зберігається, а підголосковий тематизм дещо варіюється. По-перше, він доручається не баянній групі, а першій скрипці, а по-друге, мелодика укрупнюється за рахунок зміни деяких ритмічних тривалостей. Усі інші функції, а саме, гармонічний бас, ритмічна пульсація (контрабас, ударні та цимбали), новий контрапункт (II-і скрипки) отримують персоніфікацію – нову фактурну інтонацію, фактурний виклад у вигляді окремих оркестрових партій. Тож партитура деталізує тематичні та відповідні до них фактурні функції, що утворює додаткові змістовні рівні. Аранжувальник, у такий спосіб, вносить додатковий тематичний матеріал, нові елементи музичного тексту, а значить – нові тематичні структури, що відповідає транскрипційному принципу. Вони максимально наближені до стилістики партії соліста, тобто інтонаційно з нею пов'язані, але становлять свій відносно самостійний темброво-фактурний драматургічний шар. Виникає ситуація художнього паритету – ріст тематичної ваги акомпануючих партій та, одночасно, укрупнення партії соліста, чому сприяє не лише інтонаційна спорідненість, а й інтонаційний контраст – діалектика взаємодії принципів тематичного «тяжіння» та «відштовхування».

Аранжувальник, безумовно, розуміє, що при оркестровці оригінальної партії другого баяна виникають певні текстові втрати, що стосуються

тембро-тематичних і тембро-акустичних якостей твору із наслідками комплексних змін системних зв'язків елементів в оригінальному тексті. Тому, ці неминучі втрати інтерпретатор компенсує створенням нової системної цілісності, яка може складати повноцінний художній текстовий шар. Якщо дана якість набуває художнього статусу, певної системної цілісності, то новий шар тематизується і переймає частину тематичних функцій на себе, висвітлюючи, тим самим, і партію соліста. Відтоді виникають сприятливі умови для «концертизації», концертування – певного змагання, паритету.

Тематична «підтримка», тематична спорідненість, що виробляє певну органіку між оригінальною партією та новими інструментами – учасниками твору. Це прирівнювання партій супроводу до тематичної ролі партії соліста свідчить про значну індивідуалізацію перших. Контраст та спорідненість поєднуються. Контраст виникає на рівнях: 1) тембрового складу – це перший та головний чинник змін оригіналу; 2) мелодичного тематизму – доповнення оригінальної мелодики новими контрапунктами, підголосками тощо – наявність нового тематичного матеріалу; 3) ритмічного фактору – його посилення, укрупнення та видозміна на новий ритмомалюнок – це впливає на жанрові ознаки твору, наприклад, у наведеному творі вихідна пісенність, що концертизується протягом твору (академічна концертність), в аранжуванні, по-перше, набуває рис танцювальності, по-друге – естрадності з елементами джазової стилістики, чого в оригіналі не було. Тож через жанр трансформується стильові ознаки твору, що віддзеркалює комплексну дію жанрово-стильового фактору. Нарешті, певний рівень контрасту складає і гармонічний фактор, але він не є провідним. У четвертій цифрі (Додаток Б, Приклад 12) аранжування (третя варіація) А. Стрілець знімає мелодичний тематизм та акомпанемент другого баяна, а замість нього вводить нову джазову мелодію в басу – замінні тематичні функції, фактурно-функційна заміна та структурна – бас стає мелодією, а мелодичний голос зникає зовсім. Тож результатом стає, за аналогією із джазовими хорусами, своєрідна

підміна оригінального тематизму – максимальне віддалення від нього, «маскування» та заміна на новий авторський жанрово-стильовий шар.

У другій цифрі (перша варіація в оригіналі) також є деякі доповнення – гармонічний та ритмічний акомпанемент, доручений скрипкам. Вони взяті частково з партії другого баяна оригінальної п'єси, але зі значними переробками, в результаті чого ця партія в аранжуванні значною мірою видозмінюється. Такі доповнення далі з'являються також у дерев'яних духових та значно ускладнюються, набуваючи компліментарного характеру і вносячи в музику значну стрімкість та віртуозність. Цікавий прийом використано автором цього аранжування перед третьою цифрою: в порівнянні з оригіналом у приспіві звуки басової лінії зміщені на слабкі долі замість акордів партії лівої руки оригіналу, які в свою чергу зовсім зникають. Це створює ефект зворотного руху в акомпанементі та виглядає досить незвично й цікаво (Додаток Б, Приклад 11).

Таким чином, аранжувальник не дотримується принципу формального розподілу оригінальної партії другого баяна, а, навпаки, прагне створити оновлений варіант, не втрачаючи при цьому художньої цілісності твору.

Третя цифра (перша інтермедія оригіналу) також збагачена контрапунктами у різних партіях. Але ці доповнення характерні тим, що нашаровуються на оригінальну партію другого баяна, яка звучить у незмінному вигляді. Такий метод аранжування поєднує два принципи – одночасне цитування тематичного шару оригіналу та, навпаки, створення до нього альтернативного, тобто нового тематизму у вигляді повноцінного, відносно самостійного тембро-фактурного шару. Тоді цитата сприймається як солююча функція, а мультиплікація мелодичного компонента фактури у вигляді додаткових кількох контрапунктичних голосів лише посилює роль мелодичного фактору у творі. А це, у свою чергу, вимагає створення додаткового шару акомпанементу (ритмо-ударної функції) до нового мелодичного тематизму. Тож, аранжувальник активує роботу, по-перше, з акомпанементом – розробляє для нього окремий самостійний фактурний

пласт, по-друге, дописує альтернативні мелодії, що у поєднанні з новим акомпанементом утворюють субфактуру – полішаровість. А з'єднуючим компонентом стає споріднений інтонаційний матеріал, на якому базується «основний» фактуро-шар та новий.

У п'ятій цифрі (друга інтермедія) тематичні функції другої партії оригіналу переходять від одних інструментів до інших (спочатку у духових, потім у струнно-смичкових), що створює ефект перегукування. Ще однією особливістю інструментовки А. Стрільця в цій частині стає підсилення окремих пасажів партії солюючого баяна цимбалами, які мають ударну природу звучання, на відміну від баяна. Цей прийом темброво-контрастного доповнення автор використовує для більш рельєфного звучання мелодичної лінії, що в оригіналі має характер загальних форм руху – мелодичних та ритмічних. Таким чином, аранжувальник додає сольній мелодії ритмічної виразовості та нового забарвлення, не порушуючи, при цьому, загального руху мелодичної лінії. Таке розцвічування є показовим для творчості А. Стрільця, адже він завжди намагається розкривати художній змісто-образ творів, не порушуючи їхньої художньої цілісності, що яскраво демонструють його високохудожні оркестровки.

В шостій цифрі оригіналу (четверта варіація) повертається основна тональність ля-мінор і тема стає знову досить легко впізнаваною, тож аранжувальник використовує досить прозору фактуру та майже не ускладнює її додатковими підголосками, максимально точно передаючи оригінальне звучання в оркестровій версії. Лише іноді окремі елементи фактури підкреслюються різними оркестровими групами. Так ритмічний малюнок в акомпанементі оригінального твору посилений в аранжуванні баянами та ударними, що виразно розкриває фінальність характеру, закладену в оригіналі.

В наступних шести тактах, при збереженні оригінального матеріалу вступу, як зазначалося раніше, відбуваються динамічні процеси у тембро-фактурі, зокрема, колористичні нашарування у флейти, кларнета, I-ї та II-ї

скрипок, з подальшим підключенням ударних, баяна соло, баянної групи, контрабаса та цимбал. Д. Клебанов такий принцип в інструментуваннях називає «темброво-діамічним варіюванням»: «поєднання інструментів для виконання мелодії в унісон, в октаву або декілька октав практично до безкінечності розширює можливості її темброво-динамічного варіювання» [129, с.12].

В цілому, шість розділів першоджерела можна позначити у вигляді наступної схеми: Вступ – А – А₁ – А₂ (В) – А₃ – А₄ (С) – А₅. Деякі з цих розділів мають типову для пісні куплетно-приспівну форму, інші – інтермедії – лише куплетну, а приспів відсутній. Також є варіації, де приспів, навпаки, повторюється двічі – остання варіація, що «підсумовує» форму. Структура куплету складається з двох періодів, а третій період становить приспів, тож тему пісні утворюють три простих восьмитактових періоди, що складають просту тричастинну форму. Враховуючи наданий вище аналіз, всю схему оригіналу представимо наступним чином: Вступ – А (a-b-c) – А₁ (a₁-b₁-c₁) – А₂ (В) (c₂-b₂) – А₃ (a₃-a₄-c₃) – А₄ (С) (a₅-a₆) – А₅ (a₂-b₃-c₄-c₅).

Слід додати, що форма варіацій реалізується у п'єсі не тільки на мелодико-інтонаційному рівні, а й на усіх інших рівнях – тонально-гармонічному (зміна тональності і тонального плану при наступних проведеннях теми), ритмічному, тембро-фактурному, структурно-синтаксичному.

З наведеної схеми бачимо, що форма варіацій на тему є діалектичною, а тому – чудовим підґрунтям для подальшої реалізації її композиційно-семантичного, драматургічного потенціалу, особливо, якщо задля цього задіяна більша кількість інструментів у порівнянні з оригіналом. Адже діалектика форми варіацій полягає в дії принципу повторності та видозмінності як самої теми, так і варіацій на неї – тема викладається повторно, але саме зі змінами. Оброблювач ніби продовжує розвивати цей принцип, керуючись змістовною логікою, що закладена в темі. Це може призводити до яскравого творчого результату, прикладом чого, на наш

погляд, є аранжування А. Стрільця. Він бачить потенціал у темі та її варіаціях.

Порівнюючи аранжування А. Стрільця з твором-моделлю А. Бизова з приводу трактування оригінальної форми та її драматургії, версія, в цілому, сприймається як нова та самостійна «варіація на варіацію», з одного боку, та «варіація на тему», що звучить в партії першого баяна – з іншого.

Якщо саме так розглядати кореляцію систем твору-моделі та аранжування, то повністю процитована в аранжуванні партія першого баяна з твору-моделі відіграє роль «теми-комплексу», включаючи її тембро-фактурний виклад, а одночасно з нею звучать її варіації, починаючи з експонування теми. Отже, умовно таку логіку форми можна позначити не просто як «тема і наступні варіації», а як «тема одночасно з варіаціями», де «темою» стає повністю процитована у версії партія першого баяна. Це підкреслює, власне, жанрову назву п'єси «варіації для двох баянів на тему братів Покрас». Як відомо, «Музична тема – це елемент структури тексту, що репрезентує даний твір і є об'єктом розвитку, який лежить в основі процесу формоутворення. Тема – це те, що головує від даного твору (що запам'ятовується, впізнається в процесі слухання і згадується, в першу чергу, після прослуховування), і те, що в ньому розвивається, видозмінюється, тобто лежить в основі процесу порівняння, реалізує зв'язок усіх часток музичного цілого; таким чином, зі структурної точки зору темою може бути будь-який елемент музичної форми, якщо він здатний реалізувати функції теми. <...> Здатність різних елементів реалізувати тематичні функції неоднакова» [250, с. 8].

А. Стрілець залишає «тему-комплекс» (партію першого баяна) та додає до неї фактично новий матеріал, що спирається на тематичні елементи твору-моделі і, у такий спосіб, відбувається тематизація супроводу, індивідуалізація фону, наділення нових фактурних шарів, що викладені в оркестрових партіях (включаючи партію баянів) тематичною функцією – новий фактурний тематизм або «тематична фактура» (як така, що поряд із партією соліста стає

основою процесу формотворення та іноді головує поряд із солістом). Такі процеси «індивідуалізації фону» К. Руч'євська називає «тематизацією звучання, що впливає сумарно» [250, с. 76]. Її зростанню «служують усі засоби – гармонія, тембр, регістр, щільність, артикуляція, динаміка» [там само]. Ось чому більшій частині саме цих засад транскриптори (аранжувальники) віддають перевагу. Така тематизація складає повноцінну альтернативу первинному тематизму та сприяє виникненню нової художньої цілісності із новою тематично-драматургічною і композиційною логікою.

Звідси випливає ще один важливий висновок, який пов'язаний із розглянутим твором – його нова жанрово-стильова інтерпретація. Стосовно жанрового профілю твору-моделі та аранжування відзначимо, що початковий концертний дует перетворюється у концертну п'єсу для соліста – баяна з оркестром. Партія іншого соліста (другого баяна) в аранжуванні доручається оркестровим групам та окремим інструментам, які наслідують не тільки супроводжуючу, а й сольуючу функції. Через це їх інтонаційний матеріал значно тематизується, що проявляється у наявних оркестрових доповненнях оригінального тематизму різними тембро-фактурними, формотворчими компонентами – мелодичними, гармонічними, ритмічними, структурно-синтаксичними. У тембровому відношенні партитуру А. Стрільця характеризує перевага чистих тембрів (сольні та ансамблеві репліки), змішані тембри використовуються частіше у кульмінаційних зонах. Отже, сольна функція розподіляється між різними інструментами та оркестровими групами (ансамблями), переходить від однієї до іншої протягом усього твору та посилює тематичний зміст і значущість сольного баяна. Така наскрізна драматургія, а також збільшення кількості солістів підкреслює концертний статус оркестрової п'єси, надає їй ознак концертного жанру, що досягається *жанротворчим потенціалом ТФК*. Останній відіграє суттєву роль і в *формотворчому процесі*, цілком пов'язаному із жанровою образністю варіацій. Так, варіації А. Бизова, скоріше, орнаментальні з фрагментарними ознаками вільних. А у п'єсі А. Бизова – А. Стрільця навпаки – скоріше, вільні

аніж орнаментальні. Аранжувальник у деяких варіаціях зовсім відмовляється, по-перше, від теми, замінюючи її на власні авторські підголоски, мелодичні контрапункти, навіть на мелодію баса; по-друге, від вихідних гармонічних і ритмічних фігурацій, замість яких розміщує новий тематичний матеріал. В цьому виявляється *темотворчий потенціал* тембро-фактури. Тому фігураційність та пов'язані з нею загальні форми руху, нейтральний тематичний матеріал А. Бизова у А. Стрільця має набагато менше значення, а прихований у тембро-фактурі твору-моделі мелодизм, тематичний рельєф стають явними – тож виникає *функційна ротація темброво-фактурних компонентів*. Аранжувальник знаходить виражальний потенціал первинного матеріалу, який реалізує засобами оркестровки, мультиплікація солюючих тембро-голосів призводить до тематизації звукової тканини.

Як відомо, для характеристики тембрової активності В. Цитович пропонує використовувати пару взаємопов'язаних понять «реальний тембр» і «нейтральний тембр», він також вводить поняття «ілюзорний тембр» [329, с. 5]. Спираючись на цю класифікацію, визначимо, що у А. Бизова переважає «нейтральний» та «ілюзорний» тембри, які зливаються у монотемброву фактуру, хоча і містять прихований оркестровий потенціал. У А. Стрільця і перший, і другий типи тембру переспрямовані на «реальний» тембр, назвемо його «рельєфним», на кшталт протискладнення-рельєфу та протискладнення-фону в теорії фуґи (до речі, фуґа також реалізує ідею багатоголосся із різноманітною логікою взаємодії голосів і тембрів). У такий спосіб, більш рельєфними якостями наділяються як партія соліста, так і партії інших інструментів оркестру. Виникає ситуація не тільки співставлення рельєфу та фону (адже між ними існує діалектика, одне не відчувається без іншого), а й рельєфу та рельєфу, за рахунок чого і відбувається концертизація жанрового стилю п'єси. Якщо у А. Бизова концертність ансамблева, то у А. Стрільця – оркестрова, розуміючи значну роль ідеї нової концертності як *діалектики форми* (за Б. Асаф'євим [12, с. 218]) Саме нова концертність встановлює пріоритет «суто музичних

передумов формоутворення – темброво-, фактурно-інтонаційних, структурно-тематичних», що робить транскрипційний жанр «своєрідним “містком” між традицією <...> та сучасними композиторськими пошуками у галузі музичної творчості, її форм та різновидів, системи виражально-конструктивних засобів» [25, с. 178].

Повертаючись до аналізу, зазначимо, що А. Бизов віддає перевагу орнаментуванню мелодичного тематизму (використовує мелодичні фігурації), зберігаючи протягом твору початковий виклад акомпанементу (ритмо-фактурний басо-акордовий осередок). А. Стрілець, залишаючи вихідне орнаментальне варіювання мелодичного тематизму (у партії першого баяна), не вважає головною орнаментацию як таку, що зберігає контури теми. Він повністю змінює весь інший тематичний матеріал, наділяє його через нову темброво-фактурну інтерпретацію навіть новими жанрово-стильовими якостями.

Наприклад, початкова мелодична фігурація, що у А. Бизова будувалася на інтонаціях теми, у А. Стрільця часто знімається (вільні варіації без теми – риса джаз-варіацій), а первинні ритмічні та гармонічні фігурації змінює на власні, зокрема, фігура бас-акорд заміняється на бас-мелодія, ритмо-бас, бас-інтервал тощо. У поєднанні із тембровим фактором новий фактурний виклад тематизму безпосередньо впливає на стилетворчу складову музичного твору. Так, у першій та другій варіаціях (ц. 2 та ц. 4 партитури⁸) аранжувальник, індивідуалізує ритм ударних інструментів, партію контрабаса у мелодичному та ритмічному відношеннях, вводить елементи джазового диксиленду, чи навіть біг-бенду: поєднання партій труби і тромбона разом зі специфічним ритмом ударних та партією контрабаса і тому подібне.

Все це утворює джазову стилістику. Наприклад, у ц. 4 мають місце деякі хроматизми, а точніше альтерації в мелодичному русі контрабаса, які насправді являються блюзовими напівтерціями (наприклад, в тональності с-

⁸ Тут і далі аналіз проводиться за партитурою наданою А. Стрільцем.

moll, в якій переважно звучить дана цифра, це звуки *e* та *es*, *a* та *as*), та інші мелодичні звуки, що притаманні джазовій стилістиці. Сам рух мелодії контрабаса відбувається восьмима тривалостями, що також характерно для деяких джазових композицій. Потім, ударні інструменти мають яскраво виражений ритм, у баянів присутні дисонантні акорди, що також доповнює джазову стилістику цього розділу.

Як вже згадувалося раніше, тема, що була доручена в цій цифрі другому баяну, зовсім відсутня в аранжуванні. Це значно відрізняє його від оригіналу, але сам потенціал, який був реалізований А. Стрільцем у джазовій стилізації, все ж закладений в оригіналі у вигляді гострої акордової ритміки в партії першого баяна. Остання досить логічно відповідає джазовій ритмо-тембро-фактурі, яку використав автор аранжування.

Незважаючи на яскраву жанрово-стильову інтерпретацію оригіналу, аранжувальник досить строго слідує первинній структурній схемі та масштабам її розділів. Тобто, крім додаткових чотирьох тактів, введених аранжувальником на початку вступу, інших змін в аранжуванні не відбувається. Але цей «додатковий вступ» становиться показовим для змісту всієї п'єси, адже має яскраво виражений театралізований ефект, що поглиблює репрезентативний потенціал, закладений у «Варіаціях» А. Бизова.

Конкретизуючи цю тезу, додамо, що вступ у п'єсі А. Бизова налічує шість тактів (предиктовий неповний період), з них чотири такти, власне, вступу, а також ще два такти програшу до основної теми, що побудований на бас-акордовій формулі акомпанементу. При цьому, вступ сприймається як єдина шеститактова побудова з використанням масштабно-тематичної структури підсумовування (1 + 1,5 + 3,5 такти).

Порівняно із аналогічною побудовою А. Бизова у вступі аранжування відбувається зовсім інша картина: він займає десять тактів та має, на відміну від твору-моделі, з одного боку, дискретний характер із застосуванням масштабно-тематичних структур пари періодичностей, дроблення із подальшим підсумовуванням (2 + 2 + 1 + 1,5 + 3,5 такти), а з іншого – перші

два такти відокремлені від наступних восьми. Тож, восьмитактова побудова є відносно стабільною та збалансованою на відміну від шеститактового зачину п'єси-моделі. Це компенсує «відсутні» у першоджерелі два такти для балансу форми вступу та свідчить про увагу аранжувальника до структурного параметра (при формальному його збереженні), до структурно-синтаксичної витонченості та рівноваги, а також єдності і наскрізності за рахунок введених зв'язок – невеличких мелодичних пасажів, що передують та підготовляють наступний розділ. Така тенденція спостерігається і в масштабах всієї п'єси – чітко слідуючи формі-схемі, аранжувальник змінює форму-процес, переглядаючи внутрішні зв'язки елементів системи, їх драматургічні функції, підрядність, сурядність. Саме така нова логіка музичної композиції, що створює новий семантичний контекст до музичного тексту твору-моделі, є показовою для жанру транскрипції та її різновидів. Аранжування А. Стрільця унаочнює, таким чином, дію транскрипційного методу.

Цьому, значною мірою, сприяє і нова темброво-фактурна концепція, запропонована А. Стрільцем, зокрема, матеріал вступу розподіляється між різними оркестровими групами та, відповідно, фактурними шарами. У перших чотирьох тактах автор вводить новий матеріал, частково побудований на інтонаціях вступу першоджерела, наступні шість тактів за тематизмом повністю відповідають оригіналу. Виникає своєрідне подвоєння драматургічної ролі вступу. Таке дублювання сприймається як «театр в театрі», «гра в гру», «вступ до вступу» з елементами навмисної, показової театралізації. По-перше, це передається у початкових двох тактах ефектного зачину за участю групи дерев'яних та мідних духових інструментів (флейта, кларнет, труба, тромбон), що входять до складу військових оркестрів та асоціюються саме з ними, а відповідно до програми п'єси – і з козацькою тематикою.

По-друге, тематизм цих двох тактів складає протилежний хроматичний рух дерев'яних та мідних духових інструментів, що відтворює певну аматорську інтонацію з «фальшивим» звучанням, притаманним військовим

оркестрам в польових умовах військових походів, а з іншого боку, деякі військові оркестри, починаючи з ХІХ століття, мали досить високий професійний рівень, тому інтонаційна фальш у даному аранжуванні є певною стилізацією або навіть гумористичним прийомом для передачі атмосфери козацького побуту. Тож темброві та фактурні засади вже в перших двох тактах створюють художній образ усього твору. Як зазначає Є. Назайкінський, «Характеристичність фактури забезпечується багатоголоссям, що дозволяє за коротший час, ніж, наприклад, в умовах одноголосся, дати звуковий комплекс, значно більш насичений різноманітними звуковими відносинами. Допомогає тут якраз тривимірність, об'ємність фактурних утворень. У професійній композиторській музиці фактурна характеристичність спирається на жанрову зображальність, причому предметами відображення можуть бути не тільки звукові прояви, а й моторика, наприклад танцювальні рухи, пов'язані з яскравими ритмічними формулами, і багато іншого» [206, с. 84].

Отже, фактурний виклад, сам по собі, не є тут вирішальним для визначення образного плану, але реалізується через, по-перше, тембр духових, по-друге, поєднання дерев'яних та мідних духових, по-третє – ритмічний малюнок, по-четверте – гармонічний фактор (про що буде сказано окремо). Так відбувається семантизація фактурного рівня, чинниками якого виступають вище згадані фактори. Дія та взаємовплив певних змістовних чинників, що, так чи інакше, мають фактурний вираз, а значить стають чинниками саме фактури, віддзеркалює процеси музичної, зокрема, композиторської інтерпретації в аранжуванні.

Стосовно семантичних властивостей тембру, що посилені фактурно-гармонічним параметром та асоціюються з певною атмосферою козацького побуту, то вони досягаються також завдяки агогіці та артикуляції. Протягом трьох тактів тричі відбувається зміна темпу: *Andante*, *molto ritenuto*, *Allegro*. Серед штрихів переважає *staccato*, що створює характерний ефект скачки,

яка потім розкривається в ритмічному малюнку коробочки соло. Останній звук хроматичного пасажу відзначений ферматою.

Тут доречним нагадати наступну думку: «Визначаючи контури типології фактури і властивості її внутрішньої організації в цілому, чинники стилю, а також загальні естетичні та художні принципи все ж часто відступають перед натиском творчої винахідливості й унікальності індивідуального композиторського рішення. Майстерність композитора, його вигадка, багатство його звукозображальної, орнаментальної, колористичної фантазії, запалені єдиною в своєму роді ідеєю, неповторним художнім задумом – це й є третя умова, що визначає фактурну організацію музичного твору. Абсолютно справедлива поширена серед музикантів думка, що якість створеної композитором музики, її художній рівень багато в чому залежать саме від витонченості, оригінальності аранжування, відточеності і краси в обробці звукової тканини» [206, с. 88].

Отже, підсумовуючи деякі аналітичні тези в аспекті темброво-фактурної функціональності, з'ясовується, що тембр, насамперед, відтіняє елементи фактури, надає їм певних змістовних функцій, значень, посилюючи, або нівелюючи їх тематичне навантаження. Цей фактор взаємодії тембру і фактури пов'язаний і з тематичною роллю фактурних компонентів, та з їхнім обарвленням, тембровою колористикою та семантизацією.

По-друге, тембр диференціює фактурні елементи, утворюючи тематизовані (не завжди повноцінно тематичні, але рельєфні) суб-структури (темброво забарвлені фактурні сегменти). Цей фактор взаємодії тембру і фактури унаочнює їх формотворчі функції та, відповідно, композиційно-драматургічні, композиційно-семантичні.

Ці процеси відбуваються як у політембрових складах, так і в монотембрових умовах, з тією різницею, що в останніх функцію «тембрової фарби» – колористичну функцію – переймає на себе фактура, усі її

композиційні та виконавські атрибути – регістр, щільність, маса, об'єм, артикуляція, динаміка, агогіка тощо.

Це уможлиблюється через семантизацію фактурних (тематичних) елементів в умовах монотембру. Такі семантичні значення можуть бути наступними: соліст – супровід, фон – рельєф, та, навпаки, диференціація може врівноважувати тематичні і драматургічні функції фактурних елементів, утворюючи інші діалектичні (системні) відношення цих елементів: головна тема – контрапункт («контратема»), голос – підголосок, соліст – соліст, фон – фон тощо. З одного боку, така диференціація не дає можливості темброво-фактурного злиття елементів, їх рольових функцій, а з іншого – стає певним єднаючим фактором, оскільки транскриптор має дбати про те, щоб новий темброво-фактурний комплекс твору мав цілісний характер та не порушував вихідну концепцію. По-третє, тембр семантизує фактурні елементи, повідомляє їм певний характер, експресію, афект, які вказують на певні жанрові амплуа тембрів, традицію їх використання. А це, у свою чергу, цілком пов'язано з вибором певного стилю чи стилів, до яких, умовно кажучи, через тембр звертається транскриптор. Наприклад, в інтерпретації російської теми козацтва (слідуючи програмній назві творів братів Покрас та версії А. Бизова) А. Стрілець додає слобожанський музично-стильовий «діалект», багато, в чому, завдяки тембровому складу оркестру.

Використання нових тембрів по відношенню до першоджерела може супроводжуватися появою – складанням – нового тематичного комплексу, що, в цілому, також відтіняє, диференціює або інтегрує фактурні елементи. Диференціація, за В. Цукерманом, запобігає змішенню елементів фактури (аналогом є палітра в живописі як фіксований набір кольорів і відтінків), [327, с. 342], відтінення, навпаки – сприяє. У даному дослідженні під відтіненням розуміється інтеграція, що спрямована на єднання фактуро-елементів задля нової цілісності звучання, утворення логічного зв'язку між ними, досягнення наскрізного розвитку, драматургічних кульмінацій та

«розв'язань» драматургічної напруги, що формує цілісні музичну форму і драматургічний план твору. Диференціація та інтеграція – суть діалектична пара, що доповнюють одне одного.

Прикладами слугують численні епізоди в аранжуванні «Козаків» А. Бизова – А. Стрільця, зокрема, такти 31-35 версії (відповідно до тактів 27–30 оригіналу), де А. Стрілець доручає цимбалам побудовану на оригінальному підголоску нову мелодію-контрапункт до теми баяна соло. Ця мелодія отримує нове темброве забарвлення: спочатку – у поєднанні цимбалів зі скрипками, а потім – цимбалів із кларнетом. Отже, той самий тематизм розподілено між кількома інструментами, що утворює тембровий мікст із пар інструментів. Тоді тембровий чинник стає, а саме, звучання цимбалів виступає у ролі зв'язуючого тембро-елемента із формотворчим та навіть темотворчим значенням, що врівноважує звучання скрипок і кларнета задля запобігання небажаного для даного епізоду різкого тембрового контрасту. Це, у свою чергу, сприяє цілісності нової тематичної лінії. Завдяки новим тембровим відтінкам в аранжуванні первісні фактуро-елементи у даному прикладі диференціюються та, водночас, інтегруються. Тож, диференціація фактуро-елементів засобами тембру може бути спрямована як на появу окремих структурних компонентів музичної форми, таких, як тема-зв'язка між фразами, реченнями, розділами, частинами тощо, так і на їх цілісне комплексне звучання і, у такий спосіб, скріплення тематичних елементів між собою. Різноманіття сприяє як контрасту, так і поєднанню в залежності від конкретних художніх завдань, що постають перед композитором.

Інший приклад доводить дію принципу тембрової диференціації, що відображається на стані фактури та, відповідно, порушує рівень тематизму у творі. Прикладом може слугувати вступ в аранжуванні (такти 1–10), який, нагадаємо, має інший зміст і структуру у творі-моделі порівняно із його новою версією. Його побудовано таким чином, що контраст між мелодичним (за участю кількох груп інструментів) та ритмічним (у коробочки соло)

епізодами створює цілісну картину завдяки вдало використаній семантиці інструментів та їх ритмічного малюнку, що яскраво змальовують загальний художній задум твору, пов'язаний із козацькою тематикою, зображенням козаків на конях (який можна знайти в тексті пісні братів Покрасів).

Дещо скупий відрізок, що передує головній темі, в аранжуванні збагачений мелодією в характері затакту, дорученою флейті та кларнету. Ця невелика мелодична вставка, маючи контрастний характер до подальшої мелодії (та супроводу, що їй передує) носить все ж інтегруючий характер, тому що безпосередньо підготовлює основну тему та згладжує різкий перехід до неї в оригінальному творі.

Цей приклад яскраво демонструє механізм темброво-фактурної диференціації, який працює саме на композиційне поєднання та надання твору цілісного характеру. Подібний прийом використано перед другою цифрою аранжування – це описана вище тема-зв'язка.

Подібно механізму дії диференціюючих чинників тембру, спрямованих на фактуру, які призводять до протилежної якості – інтеграції фактуро-елементів (та, відповідно, композиційно-структурних елементів), в аранжуванні А. Бизова – А. Стрільця знаходимо протилежну діалектику, коли інтегративні фактурні і темброві засади спрямовані на досягнення загострення контрасту між розділами форми і, у такий спосіб, унаочнюють процеси диференціації у формі. Прикладом стає момент розмежування двох розділів – наприкінці п'ятої та початку шостої цифр партитури аранжування.

Йдеться про посилення контрасту між ними завдяки навмисному спрощенню ритмічного малюнка та поєднання тематичного матеріалу двох баянів – соліста і супроводу, до яких приєднується партія струнно-смичкових інструментів. Таке темброве злиття у вигляді оркестрового *tutti* протиставлено подальшому тематичному розвитку, що доручений групі солістів. Виникає, по-перше, тембровий контраст між розділами, що досягається засобами попереднього тембрового злиття, по-друге – тематичний (фактурний) контраст, тобто протиставлення гармонічного

комплексу мелодичному, в яких виразову роль відіграє ритмічний фактор, по-третє, структурно-композиційний та драматургічний. А. Стрілець, зокрема, як талановитий музикант, який тонко та, водночас, всеохоплююче сприймає музичний твір, не випадково застосовує цей засіб перетворення оригіналу саме перед шостою цифрою партитури задля підготовки кульмінації шляхом нарощування контрастів на різних рівнях музичного змісту протягом усієї композиції.

Тембровий чинник фактури у вступі стає визначальним – за рахунок неоднорідності тембрів (поєднання дерев'яних та мідних духових інструментів); включаючи звуковисотний мелодико-гармонічний чинник фактури – одночасний протилежний хроматичний рух двох груп інструментів, утворюють свідому звукову «фальш», специфічний виразовий фонізм. Якщо б даний хроматичний хід був виконаний одним інструментом, наприклад, фортепіано, то, скоріше, не виникло б ефекту контрасту, що демонструє імпровізаційність, «свавілля», дух козацької свободи, аматорського музикування (такти 1–2 партитури).

Вступ в аранжуванні спонукає згадати про явище імпровізації. На рівнях фактури і тембру в їхній нерозривній єдності це проявляється в наявності загальних форм руху, з нерегламентованим характером, матеріалу, що не отримує рельєфної тематичної значущості, сюдитакож відноситься наявність епізодів каденційного характеру із переважанням сольного звучання, у даному випадку, концертних каденцій (але не в буквальному значенні), каденційних фрагментів. Така імпровізаційність вказує на зв'язок з фольклором, з фольклорним музикуванням, схожим з принципами троїстої музики.

Цікавим з точки зору опрацювання темброво-фактурної сторони оригіналу є такти 8–9 першої цифри партитури і першоджерела, де А. Стрілець обриває пасаж у дерев'яних духових на слабкій долі, не доводячи його до сильної акцентної долі, а потім його підхоплюють скрипки. Це змушує слухача мимоволі перемикати увагу з однієї групи інструментів на

іншу, що створює ефект колажу пов'язаних між собою мелодико-гармонічною логікою мікротем. Тож йдеться про зміни «ритму форми», тобто ритму вищого порядку, який сприймається не слухом, умовно кажучи, як «зовнішня форма», а інтуїтивно, розумом, як «внутрішня форма» (терміни В. Холопової [319]).

Схожі темброві «обриви» знаходимо у другій цифрі аранжування: такти 10–13 – у поєднанні дерев'яних духових з баяном, 13–14 – у скрипок, в третій цифрі – такти 9–12, в п'ятій цифрі – такти 3–5 – у цимбалів тощо.

Підсумовуючи діалектичну взаємодію тембру та фактури у даних музичних фрагментах, приходимо до висновку, що будь-яка політемброва композиція включає розвиток темброво-фактурної ідеї, драматургію, що й забезпечує динаміку музичної форми, природні для неї зміни та, в кінцевому разі, спрямовано на цілісність сприйняття цієї форми як динамічно розвиненої системи. Отже, транскриптор міг би обмежитися більш простою логікою сполучення тембрів (наприклад, крупним планом без детальної диференціації темброво-фактурних елементів) відповідно до фактурної конфігурації оригіналу. Проте А. Стрілець створює нову художню цілісність, максимально переглядаючи оригінальну фактурну форму викладу, пропонуючи нову диференціацію та інтеграцію темброво-фактурних елементів, що наближується до процесу складання авторського твору. Саме такі транскрипції-аранжування є цінними з точки зору художнього результату, а не формальним, можливо навіть дещо механічним перекладенням первісної інтонаційно-фактурної конфігурації елементів

Названі закономірності демонструють логіку музичного процесу, його становлення та розвитку, які призводять до результату у вигляді певної цілісної структури, завершеної форми. Дані процеси віддзеркалюють повноцінну *композиторську творчість*, що починається з появи певного художнього задуму та послідовної, поетапної його реалізації, а саме буттєвий зміст твору, його глибинні мотиваційні процеси становлення форми та

змісту, в яких відзеркалено музичне мислення композитора, його світоглядні, ціннісні, ідеологічні, і професійні настанови (установки).

На думку В. Цукермана до завдань тембрової сторони по відношенню до фактури входять: відтінення, диференціація елементів фактури, підкреслення функцій та елементів фактури, а також показ їх значення по відношенню до цілого [327, с. 342].

Такий перелік складних відповідальних завдань, що стають перед транскриптором, доводить необхідність професійності та майстерності в цій галузі з боку авторів нових версій чужих творів. Отже, вочевидь, задля створення високохудожніх транскрипцій інтерпретатор повинен мати не тільки практику складання авторських композицій, а й досвід оркестрового мислення. Саме наявність такого досвіду спостерігаємо у харківського музиканта А. Стрільця, що й продемонстровано в його аранжуваннях як талановитих композиторських працях.

«Джаз слайд» М. Товпеко – А. Стрільця: засади інтерпретації першоджерела. Аранжування для двох баянів у супроводі оркестру народних інструментів п'єси М. Товпеко «Джаз-слайд» для двох акордеонів, створене А. Стрільцем спеціально для звітнього концерту відділу народних інструментів Харківської ДМШ № 5 ім. Римського-Корсакова «Народні візерунки» 2018 року. Цей твір мав великий успіх і додатково був оркестрований А. Стрільцем для симфонічного оркестру та виконаний колективом Харківського національного академічного театру опери та балету ім. М. В. Лисенка у тому ж році (партія баянів соло – Іван Кошаренко та Максим Плющенко).

Задля виявлення специфіки процесів перекладення твору-моделі в умови іншого тембрової складу визначимо деякі методологічні засади цього процесу: будь-яке перекладення порушує механізми переінтонування оригіналу, що віддзеркалюється у сфері інструментування. Аналіз наукових джерел з цього приводу доводить, що музика як мистецтво «не існує поза інструментуванням: інструментовка є тією галуззю творчості, де музика

входить у безпосереднє стикання з музичними інструментами і співочими голосами. Як будь-яка творчість, інструментовка являє собою процес узгодження різних елементів, підкорений певному художньому завданню»; «Інструментування посилює, робить рельєфними одні особливості музики та послаблює, залишає в тіні інші»; цю функцію інструментування можна назвати «колеристично-характерною»; поряд з нею «найважливішою є функція розрізнявальна, формотворча», адже «шляхом співставлення тембрів інструментатор свідомо розчленовує музичну тканину та виявляє логічні співвідношення як між розділами музичної форми, так і в середині побудови різного масштабу»; «Інструментування є певною граничною галуззю композиторської та виконавської творчості» [129, с. 3]. Як зазначає Д. Клебанов, ця межа виявляється в постійній сумісній, комплексній дії засобів інструментування та виконавства. Особливу роль тут відіграє посилення чи послаблення сили звука, виокремлення певних мелодичних зворотів в середині фраз, розчленування фраз у реченнях, речень в періодах тощо. Тож механізми інструментування, а також перекладення можуть включати як посилений композиторський, так і виконавсько-інтерпретаційний компоненти, що і долучає цю сферу творчості до композиторської інтерпретації.

Автор першоджерела, до якого звернувся А. Стрілець, є нашим сучасником, і це показово для творчості харківського музиканта, більшість аранжувань, інструментовок, оркестрових обробок якого створено на музику саме сучасників, а також відомих композиторів ХХ століття. Серед них, зокрема, В. Попадюк, В. Грідін, В. Дмитренко, Н. Ортолані, С. Войтенко, С. Лункевич, Г. Брегович, В. Дмитренко, Я. Олексів, М. Товпеко, Р. Ловланд, Р. Гальяно, Л. Феррарі, Г. Соколов, М. Стецюн, Е. Меццакапо, Б. Векслер, Є. Дербенко, П. Терпелюк, П. Шольц, А. Бизов, Д. Шилов. Окремі персоналії належать до минулих часів, наприклад, Г. Перселл.

Оригінальна п'єса «Джаз-слайд» створена М. Товпеко у 2005 році і входить до складу збірки «Концертные пьесы» для баяна (аккордеона).

Выпуск 1: Праздничная увертюра, Скерцо, Парафраз на тему песню «Ой при лужке», дуэты: Экспромт и «Джаз-слайд» (всього М. Товпеко видав біля 10 нотних збірок для російських народних інструментів). Твір існує у двох авторських варіантах: для ансамблю у складі двох акордеонів, хета, тарілки, малого барабана та балалайки контрабас, а також для дуету акордеонів, який, власне, і виступає в якості першоджерела для інструментування А. Стрільця.

Цікаво, що вище згаданий склад композитор називає квіartetом російських народних інструментів, в той час як, насправді не всі ці інструменти є народними, а тим більше російськими, йдеться, зокрема, про ударну групу. Вочевидь, останню автор, з одного боку, розуміє як стилізацію естрадної музики, а з іншого – як доповнення до російського народного інструментарію. Національний колорит досягається завдяки наявності саме народних інструментів.

Щоб з'ясувати, які саме інструменти можна вважати українськими, необхідно спочатку звернутися до їхньої генези. На думку дослідників, зокрема В. Откидач [222] та Ю. Стайнар [289], коріння виникнення інструмента не мають вирішального значення при визначенні його «національності». Одним із важливих моментів є його затребуваність і часте використання у музикуванні. Так, В. Откидач зазначає, що «...інструменти переважно стають національними не тому, що вони створені тим чи іншим народом, а тому, що вони вибрані ним» [222, с. 6]. Також важливим фактом є спроможність інструмента максимально точно передати «музичну ментальність» народу: «національні інструменти найбільше відповідають музичним особливостям музичної мови, стилю і характеру виконання, відображають специфіку інтонування, ладотональності, тембрового звучання тощо» [222, с. 5]. Тож будь-який інструмент, певною мірою, стає виразником національної музичної мови, навіть стилю з урахуванням різноманітних векторів прояву цього явища, зокрема, інструментального (баянного, гітарного тощо).

Про важливий критерій, що визначає «народність» інструмента, – «функціонування» його в рамках окремої національної культури – пише й Ю. Стайнар: «...якщо інструмент використовується у повсякденному житті у зв'язку з різноманітними проявами народної культури, ми вважаємо його народним інструментом, навіть у тому випадку, якщо він був куплений, привезений, виготовлений на фабриці, запозичений у сусідньої етнічної групи тощо. Визначальною ознакою для нас є використання інструмента в музичній культурі країни» [289, с. 132].

Теж саме спостерігаємо і в творчості А. Стрільця, який вважає свою оркестрову музику приналежною до традицій української народної культури – на неї орієнтована більшість репертуару ансамблів та оркестрів під його керівництвом. Хоча до складу цих колективів входять окрім українських народних інструментів, у тому числі інструменти симфонічного оркестру, а також всілякі склади ударної групи. Наприклад, ті ж струнно-смичкові (скрипка, контрабас) та духові (кларнет, труба, тромбон) часто інтерпретуються в його творах як «народні інструменти», що відтворюють народне інструментальне музикування.

До складу оркестру, для якого А. Стрільцем зроблена інструментовка п'єси М. Товпеко «Джаз слайд» входять такі інструменти як: флейта, кларнет *in B*, баян, труба *in B*, тромбон, цимбали, ударні (малий барабан, тарілка, хет), два акордеона (оригінальна партія М. Товпеко), перші та другі скрипки, контрабас (смичковий). Тож, серед народних інструментів присутні лише баяни, акордеони та цимбали, усі інші відносяться до інструментів симфонічного оркестру. Останні представлені парним принципом, за яким подвоєні дерев'яні духові, мідні духові, хоча й представлені різними видами в рамках однієї групи інструментів, дві групи скрипок. А контрабас та ударні не подвоюються. Причому, солюючі інструменти – в авторській партитурі це перший та другий акордеони (у прем'єрному виконанні в Харківському національному академічному театрі опери і балету ім. М. В. Лисенка солювали два баяни) – теж представлені двома партіями. Такий склад

камерного оркестру забезпечує достатню різноманітність тембрів для повноцінної передачі оркестрового звучання.

Партії солістів сягають великого звукового діапазону, щільної фактури, включають мелодичний тематизм, контрапункти, акорди та окремі гармонічні голоси, тематично нейтральні фігурації – мелодичні, гармонічні, ритмічні, педаль, партію баса. Отже, тематизм солістів є комплексним за формотворчими та фактурними функціями, повністю відповідає змісту оригіналу. Оригінальні партії, таким чином, вміщують усі змістовні функції, нагадуючи квазі-оркестр, нібито звучать не дві, а більше інструментальних партій. З цього приводу О. Міщенко зазначає, що «виражальні можливості дуету баянів можуть бути наближені до характеру звучання основних груп симфонічного оркестру: струнно-смичкової, духової, ударної» [197, с. 9]. Невипадково у музичному середовищі баяніста чи акордеоніста називають «людина-оркестр», а самі інструменти – «міні-оркестр», завдяки наявності готової клавіатури, яка забезпечує зручний басо-акордовий акомпанемент, а також політемброві реєстри, здатні імітувати різні інструменти оркестру (реєстри «гобой», «кларнет», «фагот»).

З цих причин аранжувальник міг би полегшити фактуру оригінальних партій (розосередити фактурні компоненти та елементи між іншими інструментами, або зовсім відмовитися, наприклад, від партії лівої руки акордеона / баяна). Але А. Стрілець цього не робить, повністю «транспортуючи» ці партії до власної партитури.

Сам автор визначає два напрями власної композиторської інтерпретації першоджерел: перший – композиторська обробка первісного матеріалу з відносно рівномірним його розподілом між оркестровими групами. При цьому створюється повноцінна оркестрова версія того чи іншого твору, яка може бути простим перекладенням, або ж повноцінним аранжуванням з композиторським втручанням в композиційну структуру першоджерела.

Другий напрям, на відміну від першого, спрямований на створення фактурного шару акомпанементу до основного тематизму у вигляді нового

матеріалу чи запозиченого/оновленого з оригіналу. В результаті включається дія протилежного механізму: за рахунок посилення в оркестрі акомпануючих функцій оригінальних сольних партій їх власний акомпанемент дещо нівелюється. Проте, висвітлюється як роль основного тематизму у солістів, що може епізодично доручатися оркестровим партіям, так і його темброве забарвлення. Нагадаємо, що в партитурі А. Стрільця – це два акордеона чи баяна.

За класифікацією М. Борисенко, існують кілька різновидів транскрипцій: за тембровим фактором – це транскрипції-обробки, транскрипції-перекладення та їх комбінований тип, за фактурним – строгі та вільні зразки [25]. Якщо за увагу прийняти дію ТФК, який вбирає усі тематичні та, відповідно, формотворчі, а через них і жанрово-змістовні процеси в музичному творі, то можна виділити ще один умовний клас творів «перехідного» типу (що опрацьовують чужий твір-модель). До них віднесемо даний музичний зразок як транскрипцію-аранжування, яка містить «готовий» темброво-фактурний шар, фактично, цитування тематизму системи оригіналу, і, водночас, його оновлену інтонаційну версію. Транскрипція-аранжування як синтетичний вид транскрипції включає, таким чином, обробку (без перекладення – цитований шар оригіналу) та перекладення (додатковий шар, відсутній в оригіналі). Останній доповнює оригінальний текст, посилюючи певні його змістовні та жанрові якості.

Такий різновид транскрипції, що передбачає точне і повне цитування системи оригіналу, на яке нашаровується система версії, може призводити до появи нового семантичного змісту та динамічних якостей форми першоджерела. Наслідком цього в «Джаз слайді» М. Товпеко – А. Стрільця стає оновлена жанрова концепція твору, в якому значно посилена динамізуюча роль форми-процесу за рахунок дії ТФК, що призводить до нової жанрової якості – концертності (або концерту для двох акордеонів / баянів з оркестром).

Дана транскрипція-аранжування вирізняється від перекладень більш заглибленою переробкою системи першоджерела, втручанням до його формо-змісту та обов'язковим темброво-фактурним переосмисленням.

Методологічними засадами аналізу твору є метод порівняння систем оригіналу та версії. В ході їх розгляду нами з'ясовані наступні моменти: аранжувальник зберігає композиційно-структурний рівень першоджерела – контрастно-складову форму, проте оновлює композиційну семантику та, відповідно, драматургію, тобто форму-процес. Остання реалізована в аранжуванні у комплексній дії усіх компонентів музичного процесу – від мелодичного тематизму, гармонії, ритму, до фактурно-тембрового рівня. Нагадаємо, що в аранжуванні застосовуються транскрипційні методи, що свідчать про ознаки композиторської інтерпретації. Ці механізми мають системний прояв через комплекс засобів музичної виразовості. Так, на рівні мелодичного тематизму автор аранжування фрагментарно виокремлює його елементи і доручає оркестровим групам, а також додає власні контрапункти. *Фрагментарність* сприяє, з одного боку, утворенню контрапунктів до оригінальної мелодії – метод («ефект») поліфонізації фактури, з іншого – непоглинання, а фактично, збереженню сольюючої партії. Це, у свою чергу, формує метод транскрибування мелодичного тематизму шляхом збереження його сольюючої драматургічної функції та її посиленню через виокремлення та підкреслення певних мелодичних елементів, проте не повного дублювання. Такий метод надає ознак концертності та, відповідно, концертного жанру. В цьому слід вбачати жанротворчу роль ТФК.

Протилежний метод умовно позначимо як прояв ознак симфонізму, і ширше – «туттійного» принципу.

На рівні змісту гармонії аранжувальник дотримується системи оригіналу, доручаючи окремі звуки акордів різним оркестровим групам та інструментам. Водночас, в акордиці оригіналу автор версії знаходить приховані мелодичні голоси, мелодизуючи акордову вертикаль та додаючи їй фігуративний характер. Це спрямоване на підкреслення, з одного боку, змісту

гармонії, з іншого – її мелодичного потенціалу. Автор версії нібито виправляє «неправильне» голосоведення «готових акордів» лівої акордеонної клавіатури шляхом перерозподілу гармонічних голосів.

Оновлюється і ритмічний фактор ТФК, а значить і цілісної змістоформи оригіналу. Він значно збагачується, надаючи музиці першоджерела додаткових змістовних відтінків, що підкреслюють певні джазові жанрово-стильові координати – регтаймові, блюзові, свінгові компоненти (Додаток Б, Приклад 13). Спостерігаються біг-бендові «нашарування» засобами фактуро-тембрів, що трактуються як групи джазового оркестру, якому притаманні ансамблевість (біг-бендовість), їх певна ритмічна автономія. Це вказує на наявність джазової імпровізаційності (ефект непередбаченості).

«Одкровення» С. Войтенка – А. Стрільця для флейти, кларнета, баяна, цимбалів, скрипок та контрабаса. Аранжування А. Стрільця створено за оригіналом для баяна соло С. Войтенка. Автору цієї дисертації також відома версія С. Войтенка для баяна з камерним струнним оркестром. Однак, партитура харківського музиканта є зовсім іншою у порівнянні з цією оркестровою редакцією, де баян є солістом, а оркестр – супроводом протягом усього твору.

Аранжування А. Стрільця, як і оригінальний твір, створює особливий художній образ, пов'язаний із авторським особистим внутрішнім світом, хвилюванням, а, можливо, творчим натхненням, що відображено в лірико-драматичному музичному змісті із чергуванням різноманітних людських почуттів – ніжності, ностальгії, смутку, відчаю.

Цій образності відповідають музично-виразові засади твору-оригіналу та версії, зробленої А. Стрільцем. Віддзеркаленням змісту стає драматургічний план аранжування, котрий простежимо на прикладі дії ТФК.

Тембровий склад аранжування включає 9 інструментів: *флейту соло, кларнет in B, баян, цимбали, дві перші, дві другі скрипки та контрабас*. Цей ансамбль, таким чином, поєднує інструменти народного та симфонічного оркестрів.

Такий особливий склад демонструє значну роль в ньому народних інструментів, саме через них змішаний за походженням інструментарій «обарвлюється» у народний колорит. Важливе значення баян та цимбали мають протягом усієї версії: по-перше, вони максимально заповнюють звуковий простір, перериваючись лише в п'яти з 61-го такту партитури (такти 9, 47–50) – назвемо цей чинник *максимальною тембровою присутністю, коли тембр є основним, тобто – основою («грунтом») тембрової палітри у партитурі, стержнем, який «скріплює», центрує навколо себе інші тембри, набуває функції тембрової осі, тембрової константи, тоді, як інші тембри складають у тембровій драматургії твору функцію тембрової змінної.*

Закладене в оригіналі багатоголосся повноцінно розкривається в аранжуванні А. Стрільця шляхом влучного підбору оркестрової темброфактури. Більшість фактурних функцій, за винятком кульмінаційних *tutti*, досить чітко розподілена між відповідними тембрами та ясно розрізняється на слух не лише за рахунок тембрової фарби, а й тому, що ці функції вміло опрацьовані аранжувальником з точки зору фактурного розташування, тембрової драматургії, артикуляційних засад, що входять до комплексу транскрипційних прийомів і принципів.

Така незмішаність фактурних функцій – це показник та, навіть, критерій майстерності транскриптора, тому що вона показує, яким чином він справляється із завданням темброво-фактурної функціональності, яка, в свою чергу, відіграє комунікативну роль у створенні художнього образу. Незмішаність фактурних функцій сприяє тембровій диференціації, тембровому контрасту, формотворчій ролі тембрів, прозорому, витонченому звучанню, висвітлює діалог інструментів, ансамблевий принцип музикування. Це спрямовано на індивідуалізацію тематичних елементів, формування ліричного музичного образу в творі, передачу внутрішнього стану, сповідального характеру відповідно до програмного змісту – «Одкровення». Індивідуалізація тематичних елементів засобами тембрової

фактури створює багатогранну хвилюючу палітру емоційних почуттів, їх мінливість.

Звичайно, в оригінальній фактурі, створеній С. Войтенком, закладено досить багато елементів (мелодія, контрапункти, розвинений акомпанемент, гармонічна педаль), але А. Стрілець, глибоко аналізуючи та переосмислюючи її, по-перше «розфарбовує» ці елементи та надає їм нового «дихання», в результаті твір стає більш «життєвим», експресивним. По-друге, переоцінюючи «сюжетну» драматургію оригіналу, транскриптор збагачує її за рахунок нової тембрової драматургії. Таким чином, кожен розділ в аранжуванні отримує нове темброве забарвлення – поступове включення нових інструментів, або створення різних тембрових сполучень. Наприклад, перші скрипки починають грати тільки з дев'ятого такту партитури, одночасно з виключенням баянів, потім у 13 такті вступає контрабас і в 16 такті – другі скрипки.

Не менш важливим для тембрової драматургії є зміна тембрових функцій, коли, наприклад, перші скрипки, які виконували спочатку роль гармонічної педалі, з 17-го такту перехоплюють у флейти соло головну мелодію. До-речі, в цьому ж фрагменті у флейти з'являються розвинуті підголоски, яких не має в оригіналі, натомість, в аранжуванні вони «промовляють» власну «історію», що знов таки збагачує художній зміст твору.

Темброву диференціацію транскриптор підкреслює виконавськими засобами – контрастом артикуляційних прийомів, коли кожна фактурна функція реалізується виконавцями через особливий, вирізняючий тип артикуляції. Наприклад, у тактах 28–32 (Додаток Б, Приклад 14) флейта, кларнет і баян ведуть мелодичну лінію *legato*, у цимбалів звучить гармонічна педаль у вигляді тремоло, перші та другі скрипки грають ритмо-гармонічні фігурації на *staccato*, а контрабас як мелодизований бас – *detashe*.

Як бачимо, диференціація темброво-фактурних функцій відбувається завдяки єдиновременному (тобто, по вертикалі) контрасту артикуляційних

прийомів. Чим більше тембри диференційовані за фактурними функціями, тим значніше розширюються можливості для виразової виконавської інтерпретації фактурних шарів через створення транскриптором артикуляційних контрастів.

Фактурні функції: *осьові темброві функції* баяна та цимбалів в аранжуванні виявляються на рівні фактурного параметра, що відрізняє їх від інших інструментів – їх фактурного малюнку та, відповідно, просторово-часового навантаження у формі. Їм, зокрема, властиві саме різноманітні фактурні функції, що реалізуються протягом всього твору.

Партія баяна включає: у вступі, *Lento*, такти 1–8 – гармонічну педаль, що викладена не у вигляді акордових вертикалей, а мелодизованими арпеджіо з варіантною ритмікою та поступовим наповненням звукової вертикалі акордовими тонами (*синтез гармонічної, мелодичної, ритмічної фактурних складових*); протягом цифри 1 – комплементарний «контрапункт-відлуння» до сольної мелодії флейти, візерунковий мелодичний малюнок у дрібній ритміці із особливими типами ритмічного поділу – тріолями, секстолями, що складає контрастний матеріал щодо тематизму партії баяна у вступі, де повільний темп та крупна ритміка; у фрагменті трьох тактів до цифри 2 – тріо флейти, кларнета, баяна – останній отримує діалогічну двоголосну поліфонічну фактуру у вигляді мелодико-ритмічних фігурацій, тож баян продовжує та посилює мелодичну фактурну функцію даного епізоду, а двоголосний склад у фігурах із затриманням тривалостей кристалізує гармонічну вертикаль (*мелодико-ритмічна, гармонічна складові*); протягом цифри 2 – ритмізована рухома одноголосна педаль, а з 21-го такту – протягнута акордово-гармонічна педаль, що «збирає» голоси інших інструментів у єдину вертикаль (*гармонічна, ритмічна складові*); у цифрі 3, *Piu mosso* – мелодія соло на фоні акомпануючої функції інших інструментів, яка чергується з утриманою педаллю, двоголосною поліфонічною фактурою у вигляді мелодико-ритмічних фігурацій та кристалізацією гармонічної вертикалі (*мелодична, ритмічна, гармонічна складові*); у кульмінаційних

цифрах 4–5 – фактура значно ускладнюється, стаючи акордовою мелодією з акомпанементом, який містить два фактурних елементи – мелодизований бас та ритмо-гармонічну фігурацію; у самій кульмінаційній зоні – утримана акордово-гармонічна восьмиголосна педаль з переходом до акордово-гармонічних послідовностей, сольних мелодичних реплік (*гармонічна, мелодична, ритмічна складові*); нарешті у заключній цифрі 6 – повертається фактурний малюнок вступу з новими інтонаційними елементами (*гармонічна, мелодична, ритмічна складові*).

Як бачимо, багатоелементна, розгалужена, та, водночас, синтезуюча *фактурна функціональність* партії баяна, що є наслідком багатоголосного потенціалу цього інструмента, зберігається протягом усієї форми, стає збиральною, доцентровою по відношенню до фактурних функцій інших тембрів.

Тож осьові темброві функції безпосередньо регулюються параметром фактурних функцій та роллю у формотворенні.

Партія цимбалів включає, на відміну від партії баяна має інший фактурний малюнок, який складає переважно фоновий тематичний матеріал. В той же час, фоновий тематизм має в партитурі має різноманітні форми. Починаючи зі вступу це: гармонічна фігурація у вигляді мелодизованих арпеджіо (одноголосно розкладених акордів), що зберігається аж до третьої цифри (такти 1–24); з третьої цифри (25-й такт) – гармонічна педаль, або вібруюча гармонія у вигляді інтервального тремоло (швидкого чергування двох нот); з четвертої цифри (33-й такт) – інтервально-ритмічні репетиції, чергування у партіях басового та скрипкового ключів, а потім рух гармонічних інтервалів; з п'ятої цифри (41-й такт) відбувається ритмічне дроблення (пришвидшення, на відміну від попереднього руху восьмими тривалостями), гармонічний рух шістнадцятими тривалостями – короткозвучна гармонія з маркуванням метро-ритмічної пульсації у кульмінаційній зоні, але ритмічний малюнок підготовлений та з'являється спочатку у баянів (39-й такт), потім підхоплюється кларнетом, першими та

другими скрипками, флейтою і, зрештою, цимбалами задля підкреслення кульмінації; потім на три такти (44–46) повертається гармонічна фігурація у вигляді арпеджіо зі вступу твору, після чого протягом чотирьох тактів (47–50) цимбали вперше не звучать; нарешті в заключній шостій цифрі (такти 51–61) знову повертається початкова фактурна функція. Тож, з точки зору формотворення, спостерігаємо наявність репризних фактурних функцій.

Сумуючи роль цимбалів у партитурі аранжування, спостерігаємо *фактурне розгалуження мелодико-гармонічних та, власне, гармонічних елементів*: гармонічних фігурацій, як мелодизованих арпеджіо, одногласно розкладених акордів, гармонічна педаль, або вібруюча гармонія, інтервально-ритмічні репетиції, або ритмізована гармонія, короткозвучна гармонія з маркуванням метро-ритмічної пульсації. Партія цимбалів як правило *комплементарно співвідноситься з партією баяна, утворюючи з нею єдиний темброво-функціональний шар*. Темброва функція цимбалів розкривається інакше, ніж у баяна, якщо останній, *синтезує різноманітні фактурні функції*, то цимбали мають *утриману фактурну функцію*, яка реалізується у *розгалуженій системі гармонічної групи та відповідних до неї типах фактурного викладу, або фактурного малюнка*. Фактурні функції та типи фактурного викладу (малюнка) можуть мати фіксований характер, закріплений за певним тембром. Така темброво-фактурна функціональність долучається до драматургічних процесів і, таким чином, до формотворення.

Осьова роль може бути виражена різними фактурними функціями, як синтезуючими, так і навпаки – утриманими, сталими функціями протягом розвитку форми.

«Танго для Клод» Р. Галь'яно в аранжуванні А. Стрільця. Ще одним зразком аранжування А. Стрільця є «Танго для Клод» за оригінальним однойменним твором Рішара Галь'яно – видатного французького композитора та баяніста-виконавця. Відомо, що він у минулому був учнем і другом аргентинського композитора Астора П'яццолли, творчість якого, значною мірою, вплинула композиторський стиль французького музиканта.

Даний твір є тому підтвердженням, адже в «Танго для Клод» наочно відчувається алюзія на «Лібертанго» А. П'яццолли.

Тож, стилістика першоджерела виявляє наступне: гомофонно-гармонічний склад, який підкреслює важливість у музичному змісті гармонічного параметра задля створення особливого колориту звучання, втілення темпераментного, експресивного настрою танцю; гармонічний план у творі є обмежується послідовністю кількох акордів (тема-гармонія), басовий голос яких утворює низхідний мелодичний рух. Цей план постійно повторюється і стає основою для імпровізацій, як соліста (баяна), так і акомпануючого шару, що наближує композицію стилю джазових творів, де кожна імпровізація виконується на певний джазовий стандарт, до речі, низхідний поступовий бас із акордовими послідовностями, що супроводжується при кожному повторі фактурним орнаментальним розвитком, нагадують також формотворчий принцип варіацій на *basso-ostinato*, а ще – джазові хоруси – імпровізаційно-строфічну форму, в основу якої покладено гармонічний квадрат (форму всієї п'єси складають три хоруси, структуру кожного з них утворюють три підрозділи А–А–В, які варіюються); чітка диференціація фактури на два шари – соліста та фона – посилює між ними контраст, утворюючи своєрідний діалог – «танцюючу пару»; мелодична фактурна функція у творі доручається баяну, в третьому хорусі – переходить до партії фортепіано, тоді інструменти – соліст і акомпаніатор – наче обмінюються функціями (*темброво-фактурна ротація*, як звуко-зображальність обміну ролями двох танцюристів, які виконують танго) з відповідною зміною функції тембрів, хоча баян, при цьому, не втрачає роль соліста завдяки фактичному виконанню концертних варіацій на основну тему; однією з основних художньо-виразових засад музичного змісту постає ритмічний фактор, який має яскраво жанровий характер, підкреслений акцентуацією та ритмогрупуванням – 3+3+2 (ритмічна одиниця – восьма тривалість), розміром – 8/8.

3.3.2. Оркестрові версії Бориса Міхеєва: критерії, принципи, прийоми композиторської інтерпретації

Борис Олександрович Міхеєв – видатний український музикант, чие ім'я широко відомо не тільки в нашій країні, а й за її межами. Він представляє сьогодні покоління корифеїв харківської школи народних інструментів, натомість, не її баянно-акордеонну ланку, а домрове мистецтво, є досвідченим композитором, диригентом, а також виконавцем на чотириструнній домрі. Б. Міхеєв – професор кафедри народних інструментів України, художній керівник та головний диригент Студентського оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського, член Спілки композиторів України. Його багатогранна творча постать є унікальним прикладом рівноцінного обдарування в області композиції, оркестрування, концертного виконавства, диригування народним оркестром. Показово, що значну частину його творчості складають не авторські твори для оркестру народних інструментів, для домри соло (до речі, створені вперше в світовій практиці), а саме перекладання, авторедакції власних опусів, а також транскрипції музики інших авторів. «Про багатство та різносторонність виконавського стилю Б. О. Міхеєва можна судити за його творами, численними перекладеннями та аранжуваннями» [150, с. 5], пише випускниця його класу Н. Костенко.

Композиторська спадщина Б. Міхеєва складає близько ста тридцяти творів, серед них – майже сорок авторських, які увійшли в концертний репертуар провідних виконавців, а також в обов'язкову програму міжнародних та національних конкурсів. Інша частина представлена жанрами перекладання і транскрипції – всього близько дев'яноста, з них більше тридцяти – перекладання власних опусів, близько семидесяти – чужих творів, у тому числі п'ятдесят сім – для оркестру народних інструментів, а також понад десяти – для домри соло та домри з симфонічним оркестром. Найбільшою популярністю у виконавців користуються «Три дива» з опери «Казка про царя Салтана» М. Римського-Корсакова, «Половецькі пляски» з

опери «Князь Ігор» О. Бородіна, «Три російські пісні для хору та оркестру» С. Рахманінова; з української класики – твори В. Штогаренко, В. Борисова, Д. Клебанова в композиторській інтерпретації Б. Міхеєва.

Поява транскрипцій та перекладень в творчості композиторів часто пов'язана з іменами виконавців, яким присвячується прем'єра цих творів. Так само імпульсом до появи деяких перекладень і транскрипцій послужила творча співпраця харківського музиканта з іншим композитором і виконавцем-баяністом, професором кафедри Харківського університету мистецтв імені І. П. Котляревського – Володимиром Подгорним, який сам є автором цілого ряду творів в цих жанрах. Так, в інтерв'ю з Н. Костенко, серед своїх улюблених композитів Б. Міхеєв називає ім'я В. Подгорного: «Все життя я грав і робив переклади творів В. Подгорного. Практично все, що написано цим чудовим музикантом (баянні, оркестрові, вокальні твори) – все мною інструментовано і пущено в життя» [150, с. 68].

Іншими мотиваціями створення транскрипцій Б. Міхеєвим став його власний виконавський досвід, а також необхідність поповнення репертуару університетського оркестру народних інструментів. Як нами зазначалося у розділі 1, серед історичних передумов виникнення жанру транскрипції була, зокрема, потреба музикантів у розширенні репертуару для інструментів. Тож транскрипційна композиторська практика є невідривною від виконавської. У нинішній час цей вид творів нерідко посідає провідне місце у творчості композиторів, особливо тих, хто веде активну виконавську практику. Знаменитий іспанський віолончеліст П. Казальс, виступаючи на захист цього жанру, зазначав: «Я був у числі небагатьох, що захищали транскрипції. Нехтувати ними – велика помилка. В усякому творі, незалежно від колориту інструмента, для якого він написаний, превалює музичний зміст. Суто музичний елемент твору є вищим за інструментальний і завжди відіграє головну роль. Якщо це так, то чому ж не робити перекладень для інших інструментів?» [146, с. 172].

Дійсно, транскрипція є потужним стимулом для пізнання художніх властивостей твору-об'єкту, і, таким чином, для творчого осмислення самого явища художньої інтерпретації, її потенціалу при переробці оригіналу. Творчість Б. Міхеєва – яскравий тому приклад. Розглянемо провідні принципи його транскрипцій в аспекті інтерпретаційних можливостей тембру та фактури.

Спочатку зазначимо, що музикант, по-перше, усвідомлює цей жанр у нерозривному зв'язку зі змістом твору-об'єкту, який ним ретельно вивчається на всіх його рівнях від історії створення до естетики епохи. Із першого принципу випливає другий – це прагнення інтерпретатора до усвідомленого тембрового переінтонування оригіналу, який, на думку Б. Міхеєва, може розкрити абсолютно нові для нього художньо-семантичні властивості і, навіть, прозвучати краще саме в новій тембровій версії, ніж у початковій за рахунок посилення народно-стильового колориту, що відрізняє звучання народного оркестру. В якості прикладу наведемо «Концертну фантазію» на російські теми М. Римського-Корсакова (для домри з оркестром народних інструментів), «Половецькі пляски» з опери «Князь Ігор» О. Бородіна (для хору та оркестру народних інструментів), Три російські пісні С. Рахманінова (для хору та оркестру народних інструментів).

Ще одним принципом є ретельний відбір оригіналів для подальшої роботи з ними. Для Б. Міхеєва такими стають твори музичної класики як художні орієнтири для майстерної переробки інтерпретатора. Так, серед європейських композиторів – це Г. Гендель, Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен, М. Глінка, П. Чайковський, М. Лисенко, С. Рахманінов, С. Прокоф'єв та інші.

Сам харківський музикант виділяє два основних принципи, якими він керується, при відборі творів для перекладень і транскрипцій – це формування концертного, а також навчально-педагогічного репертуару для народних інструментів. Перший принцип демонструють дві групи творів. Одна з них має прихований художній, стильовий потенціал до тембрового

переінтонування для народних інструментів, який полягає у наявності в музичній мові першоджерела елементів фольклору у вигляді цитат, стилізацій або вільного перетворення, алюзій, аж до завуальованої національно-фольклорної символіки у програмі твору і виконавській манері. Так, Б. Міхеєв в інтерв'ю зазначив, що такі твори належать до слов'янської класики (української, російської, білоруської), прямо або непрямо пов'язаної з народною музикою: по духу, інтонаціям, ладо-гармонії, формі, у запозиченні різних прийомів музичного розвитку⁹. Тому вона найбільше придатна для перекладання у сферу народно-інструментальних складів і саме її найчастіше використовують в професійних оркестрах народних інструментів.

Другу групу складають нечисленні твори барокової та віденської класичної музики, зручної для перекладень і транскрипцій за темброво-регістровим показником, оскільки вона не має темброво-індивідуалізованого тематизму, інструменти можуть взаємозамінюватися, і ця заміна технологічно не становить великих проблем. Тут виникають проблеми іншого порядку – творчого. В українських народних оркестрах дуже часто виконується зарубіжна класика в перекладаннях і транскрипціях завдяки наявності чотириструнних домр, які, наприклад, мають ідентичний стрій зі струнно-смичковими інструментами (скрипками), тому можуть «переграти» практично весь скрипковий репертуар. Розбіжність становлять лише прийоми гри, оскільки їх необхідно трактувати так, щоб вони були найбільш наближені до звучання того штриха, який закладений у смичкових інструментів. Також, в оркестрі народних інструментів присутні баяни, за словами Б. Міхеєва, «всєдні інструменти», на яких можна інтерпретувати органну, духову музику, і, хоча вони тембрально не такі багаті, як група духових інструментів, така заміна в перекладенні для народного оркестру

⁹ З інтерв'ю, що надане музикантом авторів дослідження.

можлива. У такий спосіб концертний репертуар поповнюється також творами віденських класиків (Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена).

Другий принцип, про який йшла мова вище, складають перекладення музичних творів у навчально-методичних цілях для їх адаптації до умов звучання народних інструментів і, тим самим, розкриття в них нового художньо-виразового потенціалу. Доцільно зауважити, що велика кількість з них належить перу композиторів-класиків. Так, Ф. Ліпс говорить про те, що в навчанні музиканта-баяніста не можна обмежуватися оригінальними творами для баяна, оскільки, «<...> формуючи його (баяніста. – М. П.) свідомість, мислення, культуру, неможливо досягти високих результатів без засвоєння класичної музичної спадщини. Саме класика дисциплінує художнє мислення музиканта» [165, с. 6]. Додамо, що це зауваження повною мірою можна віднести і до народних інструментів.

Порівнюючи думки двох музикантів – Б. Міхеєва та Ф. Ліпса – стосовно жанрів художньої інтерпретації, можна відзначити, що останній мислить у схожому напрямі. Так, Ф. Ліпс вважає, що, залежно від художнього рівня перекладень, їх цілей та завдань, твори цього жанру можна класифікувати у три групи: це п'єси концертного, педагогічного напрямку та для домашнього музикування [165, с. 30–31]. Як бачимо, музикант говорить ще про один тип репертуару, а саме – твори для домашнього музикування. Звичайно, мова йдеться про сольну гру або невеликі ансамблі. У цьому випадку твори, зазвичай, не настільки перевантажені технічними складнощами, ніж, наприклад, у концертному репертуарі, де цей момент превалює. Стосовно педагогічного репертуару можна сказати, що саме завдяки йому музиканти набувають майстерності, адже він вимагає від виконавця удосконалення навичок гри, більш повного розкриття технічно-виразових можливостей свого інструмента, і, безумовно, потребує виявлення нових засобів виразовості для досягнення найбільш повноцінного у художньому відношенні звучання в нових темброво-фактурних умовах.

Підсумовуючи два названих принципи, якими керується Б. Міхеєв при складанні транскрипцій, зазначимо, що між ними (та між вказаними групами версій) виникають закономірні зв'язки: по-перше, більшість залучених оригіналів створено для симфонічного оркестру, вони належать різним епохам і стилям, сягаючи від бароко та раннього класицизму до сучасних стильових течій, по-друге, як у навчальній роботі, так і в концертно-виконавській діяльності композитор враховує специфіку Слобожанського складу народного оркестру, в якому замість поширеної в російських оркестрах триструнної домри використовується чотириструнна, що й дозволяє перекладати та виконувати симфонічну літературу, розширювати діапазон репертуару, опановувати студентами великі та малі барокові, класико-романтичні жанри та форми.

Зауважимо, що при навчанні гри на будь-якому інструменті найважливішим питанням стає виразне звуковидобування. Це питання також є основним при вирішенні проблем художньої інтерпретації, про що йшлося у розділі 2.3. пропонованої роботи. Так, М. Лисенко та Б. Міхеєв звертають увагу на те, що під час перекладень «... необхідний творчий підхід до прийомів гри, штрихів, аплікатурних прийомів, органічно пов'язаних з динамікою і барвистістю звучання, з метроритмом, а також з технічною зручністю виконання» [174, с. 46].

Серед напрямів опрацювання першоджерел у транскрипційній творчості Б. Міхеєва в дисертації визначено, що композитор, переважно, зберігає музично-виразовий комплекс системи оригіналу – його тематизм, структурно-синтаксичний рівень, відповідні до них образно-семантичні характеристики. Водночас, сферою композиторської інтерпретації стають тембровий та фактурний параметри, оркестрова тканина версій, розвиток звуковиразових якостей народних інструментів.

Конкретизуємо деякі тези на прикладі аналізу наступних оркестрових транскрипцій Б. Міхеєва: «Пасакалія» з Сюїти для клавесина № 7, *g-moll* Г. Генделя, «Менует» для камерного оркестру Дж. Бельцоні; «Три руські

пісні» С. Рахманінова (в оригіналі для симфонічного оркестру та хору, у версії для народного оркестру та хору); Концерт для органа, струнного оркестру та литавр *g-moll* Ф. Пуленка (у транскрипції для органа, оркестру народних інструментів та литавр); українська народна пісня «Діброва зелена» в обробці для голосу з фортепіано М. Скорика (у версії для домри з народним оркестром).

«Три руські пісні» С. Рахманінова написані автором оригіналу для такого складу симфонічного оркестру: флейта пікколо, дві флейти, два гобоя, англійський ріжок, два кларнета (*in A*), бас-кларнет (*in A*), два фагота, контрафагот, чотири валторни (*in F*), дві труби (*in A*), труба альт (*in F*), три тромбона, туба, литаври, трикутник, тарілки, там-там, тамбурин, дзвони, арфа, фортепіано, хор, перші та другі скрипки, альти, віолончелі, контрабаси.

Оркестровий склад у транскрипції наступний: флейта, гобой, перші, другі, треті та четверті баяни, балалайки (прима, секунда, альт), литаври, трикутник, тарілки, гуслі, хор, перші та другі домри, домри альт, домри тенор, бас (домровий), балалайка бас, балалайка контрабас.

У транскрипції значно посилені деякі фактурні функції відносно оригінальних – мелодична, оркестрова педаль. Наприклад, у версії духові інструменти представлені по одному в партії: одна флейта та гобой, на відміну від симфонічної партитури, де присутні флейта пікколо, дві флейти, два гобоя разом з англійським ріжком. Їхній тематизм *не є ідентичним* вихідному. У наслідок цього виникає частковий *перерозподіл* первісних фактурних функцій: іноді деякі з них передані іншим інструментам, частіше, баянам і балалайкам, а іноді, навпаки, ці партії *переймають* нові для них функції від інших інструментів оригіналу.

Якщо у С. Рахманінова партіям флейти і гобоя доручено мелодичні лінії, послідовності гармонічних інтервалів, що фокусує їх мелодико-гармонічну функцію, то через зменшення кількості інструментів та інший виклад у Б. Міхеєва посилюється мелодична та, відповідно, солююча функція кожного з цих інструментів. Партитура отримує більш камерне звучання,

відбувається зміна фактурного викладу та, відповідно, фактурних функцій кожної партії. Ритм зміни фактурних функцій більш щільний, а партитурний малюнок складніший – стрічкове голосоведення, поліфонізація – все це призводить до посилення ролі мелодичного фактору. Так, наприклад, мелодична лінія з розділу *Allegro assai* (Додаток Б, Приклад 15), яку в оригіналі виконує струнно-смичковий альт, у перекладенні доручена інструментам різним за тембром та принципом звуковидобування – струнно-щипковим альтам і тенорам, а також баянам. Останні підтримують та дещо вирівнюють тремоло щипкових інструментів задля досягнення тембру найбільш схожого за звучанням до струнно-смичкових. Але фактура й тембр в партитурі Б. Міхєєва мають більш динамічний характер, адже композитор не просто копіює раніше вже знайдені темброві відповідності, а постійно працює над драматургією ТФК. Наприклад, фігурація, що в оригіналі йде після вище названої мелодичної лінії, у транскрипції залишається тільки у щипкових, а в партії баянів з'являється фактурна педаль, що гармонічно збагачує загальне звучання та, ніби, виконує роль обертонового ефекту, адже відомо, що обертонове наповнення у таких інструментів, як баяни, є досить слабким, і це призводить до акустично ненаповненого, необертонального звучання. Тож Б. Міхєєв, добре знаючи специфіку інструментів народного оркестру, не випадково використовує такий прийом.

У вступі до № 1 С. Рахманінов не відразу використовує весь склад оркестру, поступово додаючи нові оркестрові партії, інструментальні тембри. Великий оркестровий склад дозволяє композитору обирати різні темброві барви для тих чи інших тематичних елементів. В цілому, фактура вступу є прозорою, в ній звучать дві основні темброво-фактурні функції: *мелодична та гармонічна* – у вигляді двох мелодичних контрапунктів, що включають і гармонічний комплекс – рух від тоніки через субдомінанту до домінанти, а потім знов повернення до тоніки (партії гобоїв, англійського ріжка, скрипок та альтів), оркестрова педаль, що включає бас і гармонію (партії кларнетів, фаготів, валторн, віолончелей, контрабасів).

У транскрипції Б. Міхеєва спостерігаємо дещо іншу темброво-фактурну ідею. Компенсуючи багатство оркестрових барв, темброве різноманіття першоджерела у новому інструментальному складі, композитор-інтерпретатор використовує барви не однієї, а, переважно, кількох інструментальних партій (Додаток Б, Приклад 16). Оскільки їх кількість у порівнянні з рахманіновським складом оркестру є значно меншою, дещо тьмяніє первісна темброва різноманітність, проте з'являється зовсім новий тембровий колорит звучання, що потенційно міститься в художньому образі «Трьох руських пісень», але ж автентично не може бути передано засадами симфонічного оркестру.

Транскриптор вимушений шукати повноцінну темброву заміну, а фактично стикається із необхідністю створення нової оркестрової тканини. Фактурні функції та фактурна форма – тип конфігурації звукових елементів – як схема контурно зберігається, а фонічні якості, виражені у фактурній щільності, глибині, масі – горизонталь, вертикаль, діагональ фактури – трансформуються за рахунок тембрового чинника. Це колористичні нашарування вихідних фактурних елементів, їх нові темброві конфігурації, комбінації, сполучення (темброві «компенсатори», темброві «еквіваленти», цю тембротворчу якість фактури умовно назвемо темброво-фактурною валентністю).

І це майстерно реалізується Б. Міхеєвим. З одного боку, основні темброво-фактурні функції оригіналу зберігаються. З іншого, певна сторона фактури, а саме, її фоніка та, як наслідок, фактурна форма, наповнення частково відрізняються. По-перше, фактура менш прозора завдяки участі тутійної кількості оркестрових партій – якщо у Рахманінова мелодико-гармонічну функцію доручено 5-ти партіям, оркестрову педаль – 4-м, то у Б. Міхеєва, відповідно, 8-ми та 6-ти. Отже у вступі від самого початку і до кінця (так само, як протягом подальшого музичного розвитку в музичному циклі – у трьох частинах) задіяний великий оркестровий масив, що зберігається протягом п'єси – замість використання тембрів окремих

інструментів діє інший темброво-фактурний принцип – *пошук оркестрового еквіваленту вихідним тембровим барвам, але не за рахунок їх копіювання – фактурної транспозиції первісних елементів, а шляхом нового поєднання різних інструментальних партій (темброві міксти), виконавських інструментальних прийомів, звуковедення, штрихів*. Таким чином, цей принцип впливає на форму і драматургію цілого – нівелюється темброве різноманіття, темброво-фактурна контрастність між розділами форми, яка в аспекті тембро-фактурного розвитку набуває цілісності, єдності, врівноваженості, інтегративних властивостей, а знайдені транскриптором нові темброві сполучення фактично стають наскрізними у п'єсі і створюють темброву наскрізну драматургію.

Додамо, що хорова партія протягом твору залишається без змін.

У транскрипції «**Діброво зелена**» **М. Скорика – Б. Міхєєва** первісний склад для голосу з фортепіано змінено на домру соло та оркестр народних інструментів у складі: флейта, гобой, кларнет, баяни (I, II, III, бас), балалайки (прима, секунда, альт, бас, контра-бас), ударні (трикутник, литаври), фортепіано, домри (соло, I, II, альт, тенор).

Отже, автор версії змінює, по-перше, вихідний вокально-інструментальний склад – вокальну партію доручено солюючій домрі, фортепіанну – народному оркестру, по-друге, тональний план оригіналу (за відсутності співака), по-третє, строфічну форму першоджерела з наявними ознаками варіацій (на тему-мелодію), перетворює у наскрізну, динамічну форму з ознаками концертності: відбувається поступова трансформація гомофонно-гармонічної фактури, поділеної на пісенну тему соло та акомпануючий фон у новий звукообраз твору, в якому змінено і партію соліста – замість пісенної теми з'являється віртуозне соло (Додаток Б, Приклад 17) з пасажною технікою, арпеджіо, різноманітними фігураціями, і партію акомпанементу – поява змішаної гомофонно-поліфонічної фактури з імітаційною технікою, підголосками, концертною змагальністю домри соло та інструментів народного оркестру. Композитор додає композиційні

(тематичні) елементи, відсутні в оригіналі, а саме – підголоски, контрапункти та цілу низку інших фактурних функцій, розширює масштабно-синтаксичні структури (замість вихідних 64 тактів – 78 у транскрипції) тощо. Серед основних принципів транскрибування в цій п'єсі назовемо такі: техніка терасоподібних тембрових передач із ланцюговим (підхоплюючим) голосоведенням, перегукуванням інструментів, їх діалогом, переливами – звукозображальні прийоми, неоімпресіоністичні стильові тенденції (фактура прозора, «дихає», має стереофонічні якості). Ознаки імпресіонізму проявляються в тембровому розцвіченні фраз (арпеджійованих ліній акомпанементу) – дроблення мелодизованої фрази (фактурної функції) та її розподілення між кількома інструментами із почерговим проведенням (Додаток Б, Приклад 18). Тут ключовим стає структурно-синтаксичний чинник взаємодії тембру та фактури. Такий ефект схожий на сонорну техніку «гри тембрами», в якій підкреслено дискретність та колористичну різноманітність ліній.

Особливістю туттійних епізодів, що відповідають кульмінаціям вузловим зонам у творі, в партитурах Б. Міхеєва стає варіантність їхньої інтерпретації, різноманітна темброво-фактурна конфігурація тематичних елементів, туттійних епізодів в процесі розвитку, результатом чого виявляється їхня нетотожність та, відповідно, динаміка цих зон і форми, в цілому (Додаток Б, Приклад 18). Така «драматургія розвитку» (на відміну від «драматургії статички», коли інструмент «тримає» обмежену кількість функцій протягом твору) проявляється, по-перше, у доскладанні фактурних елементів; по-друге, як наслідок, мультиплікації та детальної диференціації темброво-фактурних функцій, що призводить до розвинутої поліфонії пластів та типових для оркестру Б. Міхеєва тембрових мікстів, по-третє, при зберіганні закріплених за інструментами оркестрових функцій їхня передача від однієї оркестрової партії чи групи до інших – упорядкований рух всередині оркестрової тканини. Названі якості стають ключовими стильовими принципами транскрипцій Б. Міхеєва.

Тут доречним буде нагадати, що прем'єрне виконання цієї транскрипції відбулося 12 квітня 2013 року у Будинку органної та камерної музики міста Харкова за участю університетського оркестру народних інструментів і солістки – лауреата міжнародних конкурсів, викладача університетської кафедри народних інструментів України Яни Данилюк.

Показовою для Б. Міхеєва з точки зору принципів транскрибування стає версія для оркестру народних інструментів **«Пассакалії» з Сюїти для клавесина № 7, *g-moll* Г. Генделя.**

Склад народного оркестру: флейта, флейта-пікколо, гобой, кларнет, баяни (I, II, III, бас), балалайки (прима, секунда, альт, бас, контрабас), домри (I, II, альт, тенор, бас).

Б. Міхеєв завдяки темброво-фактурним засадам вибудовує нову форму, драматургію розвитку, створює нову концепцію твору. Твір в оригіналі демонструє форму шістнадцяти варіацій на гармонічну послідовність і Б. Міхеєв в інструментуванні досить точно передає вісім із них, а далі створює нові, що змінюють характер попередніх. Загальна кількість варіацій у версії 25, деякі з них повторені двічі. Цікавим з точки зору композиції є відсутність повторення першої варіації, котре міститься в оригіналі (та в уртексті). Крім цього, п'ята варіація взагалі вилучена, а після восьмої (сьомої в інструментуванні) – композиція та, відповідно, драматургія твору стає зовсім несхожою на оригінал. Так, якщо в оригіналі, починаючи з дев'ятої варіації та майже незмінно до кінця, мелодичний рух йде шістнадцятими тривалостями, то в інструментуванні є різні за тривалостями розділи, чергування котрих, до речі, не відбувається за принципом дроблення тривалостей, котре спостерігається в оригіналі. Наприклад, після частини, викладеної переважно шістнадцятими (варіація 14 партитури), може йти зовсім інший за ритмічним малюнком розділ (варіація 15 партитури), в основу якого покладена ритмічна формула четвертої з крапкою та восьмої і тому подібне. Тож друга макрочастина твору в інструментуванні значно

перероблена, проте, деякі варіації все ж містять мелодичні лінії, що взяті з оригінального тексту та спираються на нього.

Звертає увагу розширення фактурного діапазону версії (діапазон у Г. Генделя від B_1 до b^2 , у Б. Міхеєва – від F_1 до b^3).

У перших чотирьох тактах оригіналу акомпанемент викладений половинними тривалостями. Б. Міхеєв, окрім цього (половинні у таких інструментів: III баян в партії лівої руки, баян бас, балалайки бас та контрабас, домра бас) вводить четвертні в акомпанемент (балабайки: прима, секунда й альт), котрі підкреслюють мелодичний рух (I, II та III баяни, пікколо, домри I, II, альт та тенор) та підсилюють гармонічну сторону мелодії (Додаток Б, Приклад 19). Транскриптор не випадково вдається до такого рішення, адже акомпанемент, викладений половинними тривалостями, в оркестровому виконанні має досить масивний характер, що може створити надлишкову статичність та зробити мелодію недостатньо виразною. А внесені додаткові четвертні, котрі підкреслюють мелодичний рух, дещо вирівнюють такий дисбаланс. Окрім цього, вони також додають об'ємності фактури та тембрової різнобарвності звучанню, що посилює оркестровий характер інструментування. В цілому, ритмічний фактор суттєво впливає на створення нової концепції твору, зокрема, на нові жанрові модуси вихідного тематизму, що сягають тут від кантиленності, навіть пісенності до дансантиності, моторики).

Вже на початку втору Б. Міхеєв створює дещо інший, у порівнянні з оригіналом, характер звучання, посилюючи його за рахунок октавних дублювань та додаткової мелодичної лінії у вигляді гармонічного нашарування задля підкреслення створеної мелодичним рухом гармонії. Протягом усієї партитури автор інструментування вживає досить контрастні динамічні відтінки – від *pp* в дев'ятій варіації до *ff* в кульмінаційній шістнадцятій варіації (Додаток Б, Приклад 20).

Цікавим в інструментуванні з точки зору аналізу фактури також є чітко прописана мелізматика, що технічно оправдано. В оригіналі ж мелізми не

вказані, за виключенням декількох моментів, і професійний інтерпретатор традиційно прикрашає варіації по-своєму. Тож Б. Міхеєв розписує нотами ті чи інші мелізми у варіаціях 3, 4, 7 16 та кодї, котрі без розшифрування призвели б до можливих розбіжностей при синхронному виконанні цих збагачених мелізмами епізодів та фальшивого звучання.

Окрім вище згаданих змін, що значно впливають на драматургію твору, транскриптор додає ще один важливий чинник, якого немає в оригіналі, але який можливий при виконавській інтерпретації, а саме темпові зміни. Так, в інтерпретації Б. Міхеєва твір починається темповою ремаркою *Moderato* (до речі, це значно повільніше, ніж його традиційно виконують на клавирі); в кінці другого проведення п'ятої варіації міститься агогічна ремарка «Розширити»; восьма варіація має вказівку «Дуже м'яко, ніжно»; дев'ята – *Meno mosso*, з характером «Спокійно»; одинадцята – «Швидко»; в кінці п'ятнадцятої – *ritenuto*; шістнадцята – «Ширше»; сімнадцята – *Meno mosso*, з характером «Повільно, відчужено»; дев'ятнадцята – «Швидше»; двадцять третя – «Марш»; після останньої (двадцять п'ятої) варіації містяться заключні два такти в темпі *Adagio*, що відіграють роль коди. Ці темпові зміни кореспондують до сюїтного принципу поєднання частин з наявними ознаками циклізації.

Отже, Б. Міхеєв створює нову авторську концепцію за моделлю барокового першоджерела, котра спочатку спирається на оригінальні варіації, однак, протягом музичного розвитку трансформується в авторську ідею зміни контрастних розділів.

Звертаючись до розгляду версії «**Менуету**» **Дж. Бельцоні**, спочатку надамо інструментальний склад твору в обох варіантах – оригінальному та транскрипційному. Оригінал створений для ансамблю струнно-смичкових інструментів (скрипки I та II, альт, віолончель, контрабас), транскрипція – для ансамблю народних інструментів (флейти; кларнети in B; баяни I, II, III; балалайки – I, II, басы та контрабасы; гітара; трикутник; дзвіночок; домри – I, II). Цю транскрипцію автором пропонованої дисертації включено до розділу

оркестрових версій не випадково, адже її можна виконувати як ансамблем, так і оркестром народних інструментів, тому що в партитурі присутні всі оркестрові групи (до речі, саме її виконував Студентський оркестр народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського під керівництвом Б. Міхеєва). Звернемо увагу на те, що в партитурі інструментування присутній утриманий темброво-фактурний мікст – це І баяни із флейтою та ІІ баяни із кларнетом *in B* (для спрощення надалі по тексті будемо вказувати їх як, відповідно, І та ІІ баяни), який протягом твору веде тематизм в унісон.

В інструментуванні Б. Міхеєва зберігається оригінальна фактурна конфігурація. За тембром матеріал струнно-смичкового ансамблю передається звучанням домр. Примітно, що альтовий тембр замінюються сполученням домрового та баянного тембрів; віолончельний – поєднанням тембрів бас-балалайки та баяна.

Divisi перших скрипок у т. 2 оригінальної партитури Б. Міхеєв розподіляє між І та ІІ домрами, тобто просторовий елемент фактури, таким чином, змінюється, що додає акустичний об'єм (Додаток Б, Приклад 21).

Важливим тембровим показником стає використання специфічних прийомів гри, що наближує звучання інструментів народного оркестру до оригінального. Одним із показових прикладів є імітація *pizzicato* струнно-смичкових домрами (наприклад, тт. 2–8 партитури – перший період). За словами самого Б. Міхеєва, «механічне перенесення скрипкового *pizzicato* на домру дає зовсім інший ефект, адже скрипкове *pizzicato* – сухе, чіпке та приглушене, так як палець заглушає частину струни. Домристи ж часто використовують демпферне *pizzicato*, коли струна затискається біля підставки. Саме це дозволяє досягти максимально схожого до скрипкового *pizzicato* звучання»¹⁰. Зауважимо, що поглиблене роз'яснення стосовно тонкощів виконання даного скрипкового прийому на домрах Б. Міхеєв надає безпосередньо під час роботи з оркестром.

¹⁰ З інтерв'ю, наданого музикантом авторіві дослідження.

У другому періоді, окрім оригінальної фактурної конфігурації, Б. Міхеєв додає власні авторські фактурні звукоелементи, що підкреслюють оркестровий характер версії. Так, у т. 17 (Додаток Б, Приклад 22) партитури додається гармонічна фігурація-акомпанемент у балалайок, синкопована інтервально-ритмічний подушка у III баянів та дзвіночок, котрий посилює альтові підголоски, що поручаються II баянам та домрам-альт.

У т. 33 (зміна тональності *H-dur* на *E-dur*) оригінальної партитури яскраво виокремлюється із загального звучання віолончельне соло. Насамперед, це зумовлено штриховою подачею – всі інструменти мають стаккатну манеру звуковидобування, в той час, як віолончель виконує плавну мелодію широким смичком. Рельєфу віолончельному соло додає й ритмічний фактор – чверті, половинні та половинні з крапкою на фоні восьмих та шістнадцятих в інших інструментах. У Б. Міхеєва віолончельне соло розподілене між різними тембрами. Наприклад, його початок, що доручено домрам-альт, згодом передається бас-балалайці, котрі наприкінці посилюються гітарою та III баянами. Б. Міхеєв також, намагаючись підкреслити штриховий комплекс оригінального твору, крім стаккатної гри у перших домр та II баянів, обирає піщикатну манеру звуковидобування у других домр (імітація альтового стакато), що додає легкості звучання. В той же час, відсутня в оригінальному тексті гармонічна педаль у вигляді витриманих нот у бас-балалайок та досить виразна гра III баянів, з авторською ремаркою *espressivo*, додають об'ємність та щільність фактури, що підкреслює оркестровий характер звучання.

Цікаво, що матеріал II скрипок (стаккатні шістнадцяті) виконують I домри, а матеріал I скрипок розподілений по різним партіям – його з початку грають II баяни, потім підхоплюють I баяни та завершують балалайки з домрами. Таким чином, якщо в оригіналі даний фрагмент мелодії виконується однією групою інструментів, то в інструментуванні він представлений у вигляді перекличок інструментів, що збагачує його тембровим різноманіттям та висвітлює багатоголосний внутрішній потенціал

даної одноголосної мелодії. Аналогічну техніку композитор застосовує і в інших транскрипціях (про що йшлося раніше). Це є показовим в даній інтерпретації, адже характеризує її саме як інструментування, а не просте перекладення. При інструментуванні нотного тексту, написаного для складу з меншою кількістю голосів для більш великого складу, інтерпретатор має знаходити навіть в одноголосній мелодії певну комплементарність, багатоголосний, політембровий потенціал для розкриття його за допомогою різних тембрів чи навіть нового фактурного викладу. Це закономірно призводить до втручання в оригінальну композицію (та драматургію твору), пошук в ній нового змісту – явного чи прихованого темброво-фактурного планів для їхнього нового втілення.

Практично повністю туттійне викладення наступного фрагменту твору (з т. 51 партитури) у версії Б. Міхеєва звучить масштабніше, так як він використовує подвоєння голосів. Наприклад, партія I та II домр (I, II скрипки) дублюються баянами та балалайками; партія бас-балалайки (віолончель) посилена домрами-альт та гітарою, пізніше – ще й контрабас-балалайками. Такі посилення щільності у нижньому шарі фактури та одночасно легкості й дзвінкості – у верхньому за рахунок реєстрового фактору (октавні дублювання та теситурні нашарування) значно розширюють виразовість оркестрового звучання та додають драматургії більшої динаміки розвитку, посилюючи кульмінаційні моменти.

Відповідно до загального драматургічного розвитку, автор інструментування більш масштабно реалізує коду, зменшуючи ефект легкості та повітряності, створений Дж. Больцоні завдяки прийому *pizzicato* у всіх інструментів струнно-смичкового ансамблю. Тож Б. Міхеєв використовує, окрім *pizzicato*, й інші, більш протяжні штрихи та, навіть, додає новий фактурний елемент у вигляді акордової педалі. Це, безпосередньо, посилює щільність фактури, загальну гучність звучання, а також згладжує ту уривчастість, котра характеризує оригінальну коду. Таким чином, кода у версії Б. Міхеєва отримує більш розцвічений та насичений

характер, чого й вимагає, по-перше новий інструментальний склад, а по-друге, як наслідок, новий драматургічний розвиток фактури.

Таким чином, інтерпретація Б. Міхеєва, залишаючись досить близькою до оригіналу, стає значно масштабнішою, об'ємнішою за звучанням, перетворюючись на нову художню концепцію.

В інтерпретації масштабного твору Ф. Пуленка – Концерту *g-moll* для органа, струнного оркестру та литавр – композитор залишає орган і литаври, заміняє симфонічний оркестр на оркестр народних інструментів. До складу останнього увійшли баяни (I, II, III, бас), балалайки (прими, секунди, альти, бас та контра-бас), литаври, орган, домри (I, II, альт тенор, бас). Цей приклад цікавий з точки зору трактування Б. Міхеєвим туттійних епізодів, кожен із яких має індивідуальний малюнок протягом твору, утворюючи своєрідну *антологію tutti народного оркестру*. Зокрема, розділ *Tres doux it intense* в оригіналі *tutti* з терцієвими вторами *divisi*, у транскрипції – лише у струнних, а *divisi* посилене балалайками. Отже в оригіналі немає зміни тембру в *tutti* та на гранях форми, змінюється лише динаміка. У версії ж грані форми підкреслюються різними, навіть, протилежними тембровими засобами.

Концертність як жанрова ознака зберігається у версії у формі полілогу між оркестром, литаврами та органом. Звучить калейдоскоп тем, але оркестрування у двох варіантах різне. Наприклад, ц. 2 обох партитур (де залишається лише оркестр) відрізняється оформленням туттійного викладу. Якщо в оригіналі беруть участь усі інструменти оркестру, то у версії Б. Міхеєв задіює лише домрову групу. В іншому аналогічному випадку ц. 4 партитури транскриптор використовує весь оркестровий склад. Далі в партитурі Б. Міхеєва простежуються подібні відмінності у трактуванні як туттійних, так і інших епізодів. Слід зазначити, що в оригіналі та, відповідно, версії у першому випадку стоїть динамічний нюанс *pp*, тоді, як у другому – *ff*, що, очевидно, й вплинуло на таке рішення транскриптора стосовно вибору інструментів. Таким чином, не беручи до уваги тонкощі у порівнянні тембрів інструментів струнно-смичкового оркестру (на кшталт розбіжності тембрів

різних регістрів у фортепіано), можна сказати, що Б. Міхеєв ідею монотембровості перетворює на політембровість. Тож, тенденція темброво-фактурного варіювання в залежності від драматургії форми являється показовою для транскрипторського стилю харківського композитора.

Висновки до Розділу 3

Транскрипційна творчість О. Назаренка налічує понад 60-ти творів, які становлять три групи *монотембрових зразків* – для *баяна / акордеона соло; ансамблів* (дует, тріо, квінтет); *оркестру баянів та акордеонів*. Розподілення за тембровим складом і кількістю учасників дозволяє виявити як загальні, так і відмінні риси між групами, закономірну наступність та, водночас, зміну певних змістовних характеристик. Оркестрові баянно-акордеонні зразки віднесено до монотембрового корпусу, незважаючи на наявність у складі окремих інструментів симфонічного оркестру, які, по-перше, не виокремлені у самостійний тембровий шар, по-друге, підпорядковані звучанню основних партій, по-третє, підсилюють основні оркестрові функції.

Художніми моделями для композиторської інтерпретації *О. Назаренка* виступають як оригінальні твори інших композиторів, так і вже двоавторські версії. У транскрипціях він демонструє широкий реєстр сучасних засад музичної виразовості готово-виборного баяна, його темброво-звукового спектру, об'єму звучання, аплікатурної техніки правої та лівої рук, втілюючи ідеї інструментальної віртуозності, розширення гармонічних барв, фігураційного малюнку тощо. Серед опрацьованих ним музично-змістовних рівнів, виражених у фактурі – мелодичний тематизм, гармонічні голоси, педаль, ритм, тембр, композиційна структура, виконавські засоби. Звідси, провідними чинниками ТФК у транскрипціях виступають: мелодичний, гармонічний, ритмічний, структурно-синтаксичний, артикуляційний, динамічний, колористичний та інші.

Посиленою видається *мелодична складова ТФК* – мелодичні функції сольних голосів, підголосків, що підкреслені пластичним, зв'язним

голосоведенням; явна та прихована поліфонія – складання контрапунктів, підголосків; збагачення мелодики – репетиційні видозміни, заповнення мелодичних стрибків прохідними та допоміжними зворотами, фігураціями, що прикрашають основний тематизм мелодико-ритмічними візерунками («розчерками» пасажного характеру, за висловом О. Назаренка).

Для транскрипцій О. Назаренка за участю баяна / акордеона властивим також стає перерозподіл тематичного матеріалу для партії правої та лівої рук з урахуванням різної специфіки двох клавіатур. Похідним від цього стає принцип *фактурно-функціональної* та *теситурної ротації*. Він реалізований у прийомі тематизації другорядного музичного матеріалу (зادля вияву в ньому мелодичного потенціалу) та підпорядкування йому основного, коли головна тема оригіналу, якщо вона має формульну, остинатну, вузькоамбітусну будову, у версії ретранслюється в іншій теситурі, поступаючись лідируючому значенню більш розвинутого за мелодикою підголоска / підголосків. Регулятором тембрового забарвлення тем стає, у тому числі переключення тембрових реєстрів на баяні / акордеоні.

Структурний чинник взаємодії тембру та фактури унаочнює тенденцію до охоплення тривалих, цілісних масштабно-тематичних побудов, укрупнення тем-мелодій, гармонічних, ритмічних фігурацій (на противагу подрібнення) завдяки *штрихам, фразуванню*: поєднанню фраз одним міхом, широке застосування гнучкого легато, зручність баяно-акордеонної аплікатури, використання типових темброво-фактурних «ігрових формул» (за формулюванням О. Назаренка).

Артикуляційний чинник акцентований в сольних баянно-акордеонних транскрипціях симфонічних творів через різноманітні плани у межах одного інструмента. При фактурній, аплікатурній зручності баянно-акордеонних версій, композитор користується різноманітними артикуляційними прийомами: іноді одночасне поєднання протилежних штрихів, наприклад, міхових акцентів в лівій руці і tenuto у правій, акордового руху та дрібної техніки, суміщення мелодії з фігураціями, педаллю, ритмізованими басами,

використання розвинутої міхової техніки та різного міховедення для кожного виду фактури, участь міха в інтонуванні – артикулюванні, фразуванні задля досягнення цілісності форми тощо. Це, *по-перше*, вимагає від музикантів віртуозної виконавської майстерності, *по-друге*, унаочнює авторське прагнення зберегти квазіоркестрове звучання оригіналу в транскрипції задля усвідомлення виконавцями прихованої політембровості та субфактури.

Провідним чинником взаємодії фактури і тембру є *колористика*, що спирається на темброартикуляційні, динамічні засади, фактурну конфігурацію звукоелементів – їхнє розташування, регістр, дублювання тощо. В результаті, баян / акордеон може змінювати певні темброві характеристики, наприклад, замість дзвінкості отримує акустичний об'єм, густоту, насиченість звучання. В інтерпретаціях О. Назаренка баян стає міні-оркестром. Транскриптор збагачує *темброво-гармонічну колористику* оригіналів шляхом насичення фактури додатковими гармонічними голосами, що відновлені з прихованого голосоведення або заново створені інтерпретатором. Фактура отримує гармонічну повноту звучання, ущільнюється гармонічна вертикаль, разом з тим збільшується «фактурна маса» (термін Г. Ігнатченка [104]). Тож, характерними особливостями транскрипційного методу О. Назаренка є гармонічна наповненість музики, додаткова гармонізація мелодичних ліній засобами гармонічних фігурацій, нашаруваннями, наявністю стрічкового голосоведення.

У транскрипціях О. Назаренка рідко відчувається органне трактування баяна / акордеона. Частіше виявляється вплив звучання струнно-смичкових інструментів за рахунок використання щільної фактури, штрихів, розвинутої мелізматики, тонкої динамічної градації окремого звука під час його інтонування (на відміну від фортепіанного чи органного звучання, де подібна градація уможливується лише при чергуванні звуків), тісного переплетення мелодичних ліній, які можуть поміщатися у будь-які фактурні шари. Характерним прийомом також стає використання тремоло засобами міхової та пальцевої техніки, і в той же час, в інших випадках, заміна репетиційних

повторень одного звуку більш мелодизованими, оспівуючими зворотами. Своєрідною барвою на кшталт струнним *pizzicato* стає використання уривчастих дзвінких акордів, що регулюються міхом: розжим – стиск.

Ще одним поєднуючим фактором тембру та фактури виступає полідинамічна (просторово-стереофонічна) властивість останньої, що, в свою чергу, пов'язана з музичною формою-процесом. Транскриптор може програмувати виконавську концепцію через наявні синхронізовані різні за динамікою фактурні шари, що включають колористичні нашарування, поліфонічні елементи, теситурно-регістровий фактор тощо. Таким чином, у виконанні одного соліста відбувається імітація одночасно різних динамічних відтінків, можливих за наявності кількох музикантів.

Композитор у монотембровому звуковому середовищі мислить оркестрово (політемброво), що простежується завдяки використанню широко спектру тембрових регістрів, зміні висотних регістрів на клавіатурі, різних типів фактурного викладу, артикуляції: *tremolo* на кшталт струнних інструментів народного оркестру; мелізми – флейти, гобоя, сопілки; акордова техніка – ударних; активна звукова атака – фортепіано; легато – струнних інструментів симфонічного оркестру, органа. Засоби «мінливої» (змінної, «тембральної») фактури спрямовані на розкриття та підкреслення образної семантики оригіналу.

В ансамблевих зразках за участю баяна / акордеона акцентовано роль *комплементарного діалогу* між виконавцями (діалогу-доповнення), який, *по-перше*, формує структури типу «питання-відповідь», *по-друге*, насичує музичну форму розвитком, дієвістю, процесуальністю, варіаційністю та варіантністю, *по-третє*, звукозображальністю, картинністю, візуалізацією, *по-четверте*, концертною змагальністю. Остання виявляє *віртуозність стилю*, що у транскрипціях проявляється через різноманітні фактурні плани у межах одного інструмента: поєднання акордового руху та дрібної техніки, суміщення мелодії з фігураціями, педаллю, ритмізованими басами, використання розвинутої міхової техніки та різного міховедення для кожного

виду фактури, участь міха в інтонуванні – артикуляції, фразуванні задля досягнення цілісності форми.

Названі властивості наділяють транскрипції харківського музиканта *внутрішньою експресією, емотивністю, чуттєвістю, театралізованістю.*

У розглянутих *транскрипціях Андрія Стрільця* з'ясовано, що музиканту належить 55 оркестрових та вокально-оркестрових зразків, в яких він опрацьовує різні змістовні рівні творів-моделей. Серед важливих принципів інтерпретації першоджерел крізь призму дії ТФК виявлено: наявність концертизації, прирівнювання (індивідуалізації) партій супроводу до драматургічної ролі соліста (*тематизація фактури, функційна ротація темброво-фактурних компонентів*), тембрового розцвічування повторюваних фактурних елементів без порушення первісного художнього образу; перевага незмішаних тембрів – оркестру солістів; одночасне цитування вихідного тематичного шару та створення до нього альтернативного (за принципом спорідненості та контрасту, образно-семантичного «тяжіння» та «відштовхування»); посилення, укрупнення ритмо-ударної функції, видозміни гармонічного фактору, що впливають на жанрово-стильові ознаки твору (зміна вихідної пісенності на танцювальність, фольклорної стилістики на естрадну та джазову, біг-бендові «нашарування» засобами фактуро-тембрів народного оркестру, що трактований як джазовий – «стильове поглинання», за С. Скребковим); наскрізний характер використання форм ТФК аж до ознак симфонізації; семантичні властивості тембру, що посилено гармонічним колоритом, а також виконавськими засобами агогіки, артикуляції, динаміки.

Композитором в оркестрових версіях використано прийоми відтінення солюючого баяна через постійне безперервне звучання соліста, з одного боку, і дискретне звучання оркестру – з іншого, що постійно змінює темброве забарвлення за рахунок переключення різних інструментів і, відповідно, тембрових сполучень. Цьому, у даному випадку, сприяє фактурний чинник, який виступає як тембротворчий.

Слідуючи первісній *формі-схемі*, засобами ТФК композитор змінює *форму-процес*, драматургічну логіку – підрядність, сурядність елементів, що створює новий семантичний контекст до музичного тексту твору-моделі.

Завдяки тембровому складу оркестру А. Стрілець додає слобожанський музично-стильовий «діалект» транскрипціям, специфічний виразовий фонізм, що набуває ознак театралізації. Нова диференціація та інтеграція вихідних темброво-фактурних елементів у транскрипціях А. Стрільця наближені до процесу складання авторського твору, демонструють його майстерність оркестрування.

Майстерність аранжувальника, на противагу однопланового та схоластичного трактування оркестрової тембро-фактури, виявляється у прокресленій, багатоплановій, розчленованій оркестровій фактурі, елементи якої відносно самостійні та, водночас, підпорядковані, різнопланово взаємодіють із тембровим фактором, утворюючи глибину, перспективу сумісного звучання з усіма іншими факторами музичної виразовості та призводячи до повноцінного високохудожнього результату.

Транскрипційний доробок **Б. Міхєєва** сягає близько 70-ти творів, з них 57 – для оркестру народних інструментів, понад 10-ти – для домри соло та домри з симфонічним оркестром. Доведено, що в них композитор керується двома принципами – це формування концертного, а також навчально-педагогічного репертуару для народних інструментів. *Перший* з них представляють дві групи творів: 1) ті, що містять потенціал до тембрового переінтонування для народних інструментів (саме їх найчастіше використовують у професійних народних оркестрах) через наявні в музичній мові першоджерела фольклорні елементи (інтонаційний склад, ладо-гармонія, форма, прийоми музичного розвитку, цитати, стилізації, вільні перетворення аж до національно-фольклорної символіки у програмі твору і виконавській манері) – слов'янська білоруська, російська, українська музична класика (твори М. Глінки, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, М. Лисенка, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва та ін.); 2)

нечисленні опуси барокової та віденської класичної музики, зручні для перекладень і транскрипцій за темброво-регістровим показником за відсутності темброво-індивідуалізованого тематизму, при якому інструменти можуть бути взаємозаміненими. *Другий принцип* реалізується композитором у транскрипціях навчально-методичної спрямованості. Між вказаними групами версій Б. Міхеєва виникають закономірні зв'язки: по-перше, більшість залучених оригіналів створено для симфонічного оркестру, вони належать різним епохам та стилям, сягаючи від бароко та раннього класицизму до сучасних стильових явищ; по-друге, як у навчальній роботі, так і в концертно-виконавській діяльності композитор враховує специфіку Слобожанського складу народного оркестру, в якому замість поширеної в російських оркестрах триструнної домри використовується чотириструнна (вона має ідентичний стрій зі скрипкою, тому здатна «переграти» увесь її репертуар.), що й дозволяє перекладати та виконувати симфонічну літературу, розширювати діапазон репертуару, опановувати студентами великі та малі барокові, класико-романтичні жанри та форми (симфонії, увертюри, концерта, сонати, сюїти тощо).

Композитор також враховує специфіку звучання баяна / акордеона – «всеядних інструментів», за Б. Міхеєвим, завдяки яким уможлиблюється складання транскрипцій органних і духових творів. Це відбувається незважаючи на те, що вони тембрально не такі багаті, як, наприклад, група духових інструментів, але можуть їх замінювати в перекладенні для народного оркестру. У такий спосіб концертний репертуар поповнюється також творами віденських класиків (Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена).

Стильові засади транскрипцій Б. Міхеєва унаочнюють розмаїття у трактуванні виразових засобів інструментів народного оркестру, звучання якого стає аналогом політембрової палітри симфонічного оркестру. При цьому, народні інструменти здатні художньо-семантично і темброво-колеристично збагатити оригінальні симфонічні твори завдяки сформованому «фольклорному» образу даного складу.

Серед базових принципів і критеріїв композиторської інтерпретації, яких дотримується Б. Міхеєв у своїй творчій практиці за художніми моделями, можна виділити наступні: 1) критерій художності, академізму – звернення до класичних еталонних зразків, впровадження академічної культури інтонування на народних інструментах; 2) жанрово-стильове розмаїття творів-моделей, збагачення їхнього інтонаційного «словника» засадами фольклорно обарвленого, народно-демократичного мистецтва; 3) інтернаціоналізація через транскрипції творів світової класики локального за стильовою орієнтацією народно-оркестрового репертуару та, як наслідок – «фольклорного» амплуа народного оркестру; 4) водночас, обмеження світового репертуару «на потребу часу», що включають дію нео-тенденцій, актуальних на даний час для розвитку народного оркестру та його репертуару (підбір актуального «своєчасного» репертуару); 5) дотримання тексту першоджерела; 6) майстерна ретельність у використанні виразових можливостей інструментів – штрихової техніки, динаміки, аплікатури; б) необхідність приділяти увагу фактурі та її взаємодії з тембром. Мета цих принципів і критеріїв, як зазначив сам музикант, не спотворити первинний художній зміст, щоб звучання було не гірше оригінального.

Характерною стильовою ознакою транскрипцій Б. Міхеєва стає нова просторово-часова конфігурація (а також її зміни у процесі музичного розвитку) вихідного тематичного матеріалу.

Темброво нейтральні інструменти (баяни, балалайки) отримують особливу функцію в народному оркестрі – *звукового прошарку, тембрових стрічкових мікстів* (що утримаються протягом форми, є аналогом чергування чистих тембрів із прозорою фактурою у симфонічній партитурі), підсилення різноманітних фактурних функцій: це скріплює форму, нівелює контраст між різними тембровими сполученнями, сприяє монолітності темброво-фактурного плану у політембровому творі, на противагу баянному оркестру (у транскрипціях О. Назаренка), де відчувається прагнення загострити контраст між монотембрами.

Б. Міхеєв працює над *фонізмом* (як чинником взаємодії фактури і тембру) задля об'ємного звуку, якого бракує народним інструментам. Використані міксти створюють ефект обертонового, розщепленого, стереофонічного звуку.

Посилено роль *мелодичного фактору*, реалізованого, частіше, у партіях духових, баянів і домр – дублювання мелодії різними партіями, ущільнення фактури, залучення більшої кількості партій до мелодичної функції у вузлових драматургічних моментах – кульмінаціях, розвитку матеріалу задля підкреслення зміни розділів форми: сольні партії, частіше, замінено на групові, широко застосовується стрічкове голосоведення, принцип тембрової передачі за аналогією симфонічних інструментів.

Посиленню мелодичної фактурної функції сприяє значно менша за динамічним показником питома вага інших фактурних функцій: дещо нівельовані за рахунок тихої динаміки наступні фактурні шари: оркестрова педаль, басова лінія, ритмо-гармонічна підтримка. Це пов'язано з камерністю звучання груп акомпануючих інструментів, таких, наприклад, як балалайки (прими та секунди – для ритмічної та гармонічної функцій, чи басы та контрабасы – для басової лінії). І, дійсно, більш менш прямолінійне звучання, не насичене великою кількістю обертонів (у порівнянні з симфонічними), є характерною рисою народних інструментів, що й надає їхньому тембру специфічного забарвлення. Отже, однією з показових стильових ознак оркестрових транскрипцій Б. Міхеєва стає не тільки інтерпретація мелодичної складової темброво-фактурного комплексу, а й *акомпанементу*, зокрема, відсутність його посилення – уникання змішення тембрів, більша темброва однорідність.

Інтерпретатор також формує новий артикуляційний чинник задля створення нового звукообразу твору.

Композиторської інтерпретації набувають усі інші чинники темброво-фактурного комплексу – на рівнях форми, жанру, стилю.

На рівні *форми* тембро-фактура сприяє згладжуванню контрастів між розділами, посиленню зв'язуючих функцій, єдності форми, новому ритму зміни фактурних функцій, що є більш щільним задля досягнення різних тембрових відтінків тематичних елементів, наявні також наскрізні тембри. На рівні *жанру* відбуваються посилення жанрових доміант пісенності, кантиленності, зв'язності, пластики за рахунок важливої ролі тембрових зв'язок, посилення мелодичного чинника, немає різкої зміни тембрових барв, що підсилює вокальність фраз, внутрішнє «дихання». На рівні *стилю* спостерігаємо посилення ліричної образності через використані інтонаційні стрічки, тривалі акордові ланцюжки, що часто зосереджені в партії одного інструмента – баяна, така акустична локалізація підкреслює роль баянного тембру на кшталт народної гармоніки (фольклорний образ).

Фактура й тембр в партитурах Б. Міхеєва мають більш динамічний характер за оригінальний, адже композитор не просто копіює раніше вже знайдені темброві відповідності, а постійно працює над драматургією темброво-фактурного комплексу.

Щодо взаємодії темброво-фактурного комплексу та форми зазначимо, що Б. Міхеєв інтерпретує першоджерело в діапазоні від збереження його синтаксичної структури («Менует» Дж. Бельцоні, «Три руські пісні» С. Рахманінова, Концерт Ф. Пуленка) до розширення окремих масштабно-синтаксичних структур («Діброва зелена» М. Скорика»), рідше додавання нових структурних розділів та розширення оригінальної форми («Пассакалія» Г. Генделя), видозміна або посилення первісної драматургічної та композиційної ідеї у бік динамічності, концертності, єдності форми через наскрізні тембри у різних тембрових сполученнях, що становлять інструментальні формотворчі засади, реалізують ідею нової концертності.

На рівні діалектики взаємодії тембру та фактури зазначимо також схильність Б. Міхеєва до змішаної диференційованої гомофонно-поліфонічної фактури, концертної діалогічності оркестрових партій, складання нових темброво-фактурних (композиційних, тематичних)

елементів – підголосків, контрапунктів, оркестрової педалі; до техніки тембрових передач із ланцюговим (підхоплюючим) голосоведенням, тембрового фонізму, стереофонізму, ефектів «гри тембрами».

Особливістю туттійних епізодів, що відповідають кульмінаційним вузловим зонам творів, у партитурах Б. Міхеєва стає варіантність їхньої інтерпретації, різноманітна темброво-фактурна конфігурація тематичних елементів, туттійних епізодів в процесі розвитку, результатом чого виявляється їхня нетотожність та, відповідно, динаміка цих зон і форми, в цілому. Така «драматургія розвитку» (на відміну від «драматургії статички», коли інструмент «тримає» обмежену кількість функцій протягом твору) проявляється, по-перше, у доскладанні фактурних елементів; по-друге, як наслідок, мультиплікації та детальної диференціації темброво-фактурних функцій, що призводить до розвинутої поліфонії пластів та типових для оркестру Б. Міхеєва тембрових мікстів, по-третє, при зберіганні закріплених за інструментами оркестрових функцій – в їхній передачі від однієї оркестрової партії чи групи до інших – упорядкований рух всередині оркестрової тканини. Названі якості стають ключовими стильовими принципами транскрипцій Б. Міхеєва.

Ритмічний чинник взаємодії тембру та фактури може сприяти посиленню певних змістовних якостей першоджерела, наприклад, мелодичних (за рахунок укрупнення чи подрібнення тривалостей, акцентуації метричних долей, опорних звуків, вони збагачуються тембрально, комплементарності поліфонічних ритмо-голосів), жанрових – вплив на створення нових жанрових модусів вихідного тематизму (аж до контрастних змін – від пісенності, узагальненої кантиленності до різнопланової дансантиності, танцювальності, моторики тощо).

Додаткові стилістичні барви надають також інші чинники тембро-фактури. Динамічний чинник характеризується яскравою контрастністю, «світлотінню», особливо, в кульмінаційних зонах, що в деяких зразках пов'язано зі стильовим чинником (у транскрипціях барокових творів). Так

само мелодичний чинник може бути збагачений мелізмами та за певних тембрових умов посилювати те чи інше стильове забарвлення (приміром, у стилі бароко, класицизму).

Темброво-фактурний комплекс отримує жанрово-стильовий та формотворчий виміри через темповий чинник, що актуалізується у версіях барокових творів – постійне підкреслення контрастних змін темпів (швидко – повільно) створює враження барокової вільної імпровізації, динамізує форму, долає інерцію її сприйняття, кореспондує до сюїтного принципу поєднання частин (завдяки зміні жанрових модусів) із наявними ознаками циклізації (поєднання кількох варіацій близькою образністю). Разом із тим, композитор уникає автентичного звучання оригіналу у версії, значно збагачуючи його сучасними інструментальними засадами на користь необарокової естетики.

ВИСНОВКИ

Загальні висновки підсумовують основні теоретичні та практичні результати дослідження, відповідають його меті та завданням, сформульованим у Вступі. Оскільки більшість концептуальних узагальнень щодо обраної в роботі теми вже було представлено в кожному із трьох розділів пропонованого дослідження, згрупуємо деякі з них у формі тез.

1. Представлена у дослідженні проблематика є актуальною для вітчизняного музикознавства, адже висвітлює сучасний етап розвитку найстарішої в Україні харківської народно-інструментальної школи, здобутки якої значно вплинули на професійне становлення та розвиток інших регіональних шкіл в Україні. Тому, безперечно, цінним стає вивчення творчого доробку талановитих харківських музикантів різних поколінь – Б. Міхеєва, О. Назаренка, А. Стрільця, які гідно презентують сьогодні школу далеко за її межами. Розглянута в роботі їхня транскрипційна творчість демонструє стильові тенденції розвитку сучасної української композиторської та концертно-виконавської творчості, ретельне ставлення до збагачення професійного народно-інструментального репертуару завдяки творам світової класики.

2. Здійснено історичний огляд процесів становлення та професіоналізації народних інструментів, у тому числі баяна та акордеона, їхніх художньо-національних атрибутів від фольклору до академічної традиції. З'ясовано, що одним із каналів указаних процесів стали вторинні жанри, серед яких великого значення набули двоавторські транскрипції. Вони ставили перед інтерпретаторами високі професійні композиторські та виконавські завдання, спонукали до вивчення академічної музичної традиції з притаманними їй критеріями високої змістовної художності. У дослідженні ці тенденції спостережено на прикладі всебічного компаративного аналізу яскравих жанрових зразків, що містять якісні аспекти композиторської інтерпретації. Останню в роботі розглянуто крізь призму дії універсального

методу опрацювання оригіналів, оснований на явищі ТФК. Воно отримує в дослідженні системне обґрунтування, функціональне визначення та практичну апробацію.

3. Його механізми унаочнено на жанрово-стильовому, композиційно-драматургічному рівнях, чинниками яких виступає взаємодія різних специфічних і неспецифічних засобів музичної виразовості: мелодики, гармонії, пульсації, артикуляції, агогіки, динаміки, фразування. Нові функціональні та фонічні якості ТФК стають наслідками постійно діючої в транскрипції процедури перекладення вихідної конфігурації звукоелементів, навіть при відсутності змін тембрового складу. Цю тембротворчу якість фактури в роботі названо *темброво-фактурною валентністю*, що впливає на вибір нового комплексу тембрових і фактурних елементів. Вони у транскрипціях набувають динамічного характеру, адже композитори не копіюють знайдені темброві відповідності вихідної системи, а створюють власну драматургію ТФК.

4. Проаналізовані зразки систематизовано, по-перше, в індивідуально-стильових системах творчості трьох харківських композиторів, по-друге, за інструментальним складом із тембровими та кількісними показниками – монотемброві сольні, ансамблеві, оркестрові; політемброві ансамблеві та оркестрові. Виявлено загальні та відмінні риси між ними, наступність та зміни змістовних характеристик. Узагальнено, що сольні, ансамблеві та оркестрові *монотемброві зразки* вирізняються значною фактурною динамікою, насиченням фактурного плану прихованими політембровими якостями. Композитори прагнуть передати темброво-фактурну, динамічну стереофонію, уникнути монолітного, монотембрового звучання, наповнити інструментальні партії темброво обарвленою фактурою, наближеною до властивостей ансамблевого, політембрового та навіть оркестрового звучання. В ансамблевих та оркестрових транскрипціях сольних творів (фортепіанних, органних тощо), поряд із вказаною ознакою, часто спостерігаємо протилежну

тенденцію, коли певна група інструментів, частіше однорідних, трактується як тембровий моноліт.

5. Діалектику двох протилежних жанрово-стильових тенденцій втілено у *політембрових оркестрових транскрипціях* для народних інструментів через ідею масштабного політембрового розвитку, що наближає їх до симфонічних оригіналів, з одного боку, збагачує ці зразки «фольклорним» звукоколеритом, у зв'язку з чим виявлено національні жанрово-стильові компоненти у вторинній творчості за участю баяна / акордеона в аспекті ТФК. З іншого боку, завдяки транскрипціям творів світової класики, спостерігається інтернаціоналізація локального за стильовим діапазоном оригінального народно-оркестрового репертуару та, як наслідок – «фольклорного» амплу народного оркестру.

6. Провідною ознакою транскрипцій харківських музикантів виступає мелодичний чинник ТФК, що реалізовано у складанні підголосків, контрапунктів, фігурацій та насичення ними усіх інших фактурних функцій (гармонії, педалі, басової лінії, ритмічного плану тощо). Акцентована роль мелодичного фактору в контексті різних складів – поліфонічного, гомофонно-гармонічного, мішаного – впливає на стильовий колорит творів. При цьому, до кола уваги транскрипторів входять усі інші змістовні рівні першоджерела, що в роботі розглянуто через дію ТФК.

7. Транскрипційна галузь розширяє та збагачує концертно- та навчально-виконавський репертуар колективів, якими керують харківські музиканти, залучає талановитих солістів – як досвідчених виконавців, так і студентів, а також учнів мистецьких навчальних закладів.

8. Провідним критерієм вторинних жанрів є майстерність транскриптора, який звертається до готових художніх творів і перевтілює їх в авторському доробку. Цьому завжди допомагає творча співпраця з виконавцями, наявність власного композиторського, а також педагогічного досвіду. Адже, О. Назаренко, Б. Міхеєв, А. Стрілець викладають комплекс навчальних курсів зі спеціальності, камерного ансамблю, оркестру,

диригування, інструментування на кафедрі народних інструментів України у ХНУМ імені І. П. Котляревського.

9. Зрештою, цінним досвідом для написання дисертаційного дослідження стало особисте професійне спілкування його автора з О. Назаренком, Б. Міхеєвим, А. Стрільцем (є випускником його класу), що значно поглибило уявлення про транскрипційне творче портфоліо, композиторський метод талановитих українських музикантів.

Ці та інші аспекти є перспективними та актуальними для подальших наукових розвідок.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрашев Б. Звуковая оркестровая материя. София: Наука и искусство, 1976. 216 с.
2. Александрова Е. Л. Фактура как проявление отношений рельефа и фона (на материале фортепианной музыки австро-немецкого романтизма) : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Ленингр. гос. консерватория. Л., 1988. 26 с.
3. Алжнев Ю. Б., Осадча В. М. Звукообраз традиційного музикування в сучасному народно-інструментальному виконавстві (на прикладі «Кахтир-Концерту» Ю. Б. Алжнева для Національного оркестру народних інструментів України) // Культура України : зб. наук. пр. Сер. Мистецтвознавство. Харків : ХДАК, 2015. Вип. 51. С. 14–25.
4. Ансамбли баянов / сост. Крылоусов А. : нот. сб. Вып. 13. М. : Музыка, 1982. 58 с.
5. Ансамблі баяністів. Зошит 4 / упор. Мурзіна Т. Г. : нот. зб. Київ : Музична Україна, 1989. 64 с.
6. Апатський В. Динаміка і тембр як засоби виразності музичного мистецтва // Науковий вісник : зб. ст. К., 2006. Вип. 58. С. 239–245.
7. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: сб. ст. Вып. 6. М.: Сов. композитор, 1987. С. 6–40.
8. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов : исслед. очерки. Л. : Совет. композитор, 1979. 263 с.
9. Арановский М. Г. Структурно-семантическая жанровая классификация : исслед. очерки. Л. : Совет. композитор, Ленингр. отд-ние, 1979. 288 с.
10. Аркадьев М. А. Временные структуры новоевропейской музыки (опыт феноменологического исследования). М. : Библос, 1993. 168 с.

11. Архипенко П. В. Сонаты для баяна Анатолия Гайдено: аспекты авторского претворения жанра : магистерская работа. Харьков, 2015. 57 с.
12. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Л. : Музыка, 1977. 280 с.
13. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М. : Музыка, 1971. 378 с.
14. Бабий-Очеретовская Н. Л. Содержание и форма в музыке : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / Киев. гос. консерватория им. П.И.Чайковского. К., 1986. 48 с.
15. Балашов Е. А. Информационно-эстетическая природа музыкального тембра // Акме. Альманах : сб.ст. Вып. 2. Саратов : Юл, 2001. С. 65–66.
16. Басурманов А. П. Справочник баяниста. М. : Совет. композитор, 1987. 427 с.
17. Башмакова Н. В. Мандолина в историко-художественном процессе : дис. ... канд. искусствоведения. Харьков, 2010. 207 с.
18. Бевз М. В. Етюди оптимізму з Валентином Борисовиим. Харків : Факт, 2017. 224 с.
19. Безугла Р. І. Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / КНУКіМ. К., 2004. 20 с.
20. Бершадская Т. Лекции по гармонии. Л. : Музыка, Ленингр. отделение, 1985. 238 с.
21. Бобровский В. К вопросу о драматургии музыкальной формы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб.ст. М. : Музыка. 1971. С. 26–64.
22. Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы. М.: Музыка, 1970. 328 с.
23. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1977. 332 с.

24. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2005. 17 с.
25. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2004. 195 с.
26. Борисенко М. Художник та його час: Нінель Лібероль – музикознавець і письменниця-мемуарист // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 43. С. 34–57.
27. Борисенко М. Ю. Транскрипції і транспозиції: метод компаративного розгляду // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. Вип. 27. С. 71–88.
28. Бортник Е. А., Савиных В. Ф. Кафедра народних інструментів України // Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского 1917–1992. Харьков : ХИИ им. И. П. Котляревского, 1992. С. 197–220.
29. Брубек Дейвид У. // Музыкальный словарь Гроува. Изд. 2-е, испр., доп. М. : Практика, 2007. С. 143.
30. Будников В. В. Тембральность фортепианной фактуры в исполнительском тексте: на примере произведений Н. К. Метнера : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2020. 23 с.
31. Булда М. Теоретичні аспекти стильових напрямів естрадно-джазової музики для акордеона (баяна) // Виконавське музикознавство. Книга одинадцята : зб. ст. / НМАУ ім. І. П. Чайковського. К., 2005. Вип. 47. С. 207–215.
32. Булда М. В. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2007. 21 с.

33. Бурська О. П. Динамічні особливості фактурного мислення піаніста у пошуку інтонаційної виразності звукового образу // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство, 2018. № 2. С. 90–102.

34. Варламов Д. И. Акдемизация народного искусства и образования исполнителей на русских народных инструментах / Народные инструменты в русской и мировой музыкальной культуре : сб. науч. ст. по материалам III Всеросс. научн.-практ.конф., 14 марта 2019 года / Тамбов. гос. муз.-пед. инст.им. С. В. Рахманинова. Тамбов, 2019. 108 с.

35. Васильев В. Формирование современного камерно-академического репертуара для баяна. // Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства: сб. тр. Вып. 178. / Рос. академия музыки им. Гнесиных. М., 2010. С. 36–53.

36. Васильев О. П. Баян в современном ансамбле: образные и тембровые поиски отечественных композиторов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2012. 23 с.

37. Веприк А. Очерки по вопросам оркестровых стилей. 2-е изд., испр. М. : Совет. композитор, 1978. 437 с.

38. Виноградов Г. В. Музична фактура як аспект дослідження стилю // Українське музикознавство : зб. ст. Вип. 12. Київ : Муз. Україна, 1977. С. 91–107.

39. Виноградова Т. Динаміка мелодико-гармонічних зв'язків в системі «лад-склад-фактура» : автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Київ, 2004. 18 с.

40. Влазнева Н. К вопросу о формообразующей роли фактуры: на прим. анализа фортеп. сонат Гайдна : диплом. работа. Машинопись. Харьков, 1980. 70 с.

41. Власов В. П. Школа джаза на баяне и аккордеоне : учеб. пособ. Одеса : Астропринт, 2008. 160 с.

42. Волков Д. В. Жанр фантазии в баянно-аккордеонном искусстве XX века (на примере фантазий на тему Дж. Гершвина, В. Погорного и А. Цфасмана—А. Назаренко) : магистерская работа. Харьков, 2014. 60 с.
43. Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства : сб. тр. / Рос. академия музыки им. Гнесиных. М., 2019. Вып. 178. 256 с.
44. Воропаева О. В. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2009. 16 с.
45. Гайденко А. П. Інструментознавство та основи теорії інструментування : підручник. Харків : Майдан, 2010. 153 с.
46. Герасимова Н. Про деякі закономірності впливу тематизму на фактуру // Українське музикознавство : зб. ст. Вип. 3. Київ : Муз. Україна, 1968. С. 168–178.
47. Гнатишин О. Фактура як предмет уваги української музикології: концептуальний аспект // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. Випуск II (5), 2015 (International Journal: Culturology. Philology. Musicology). Київ : Міленіум, 2015. С. 113–139.
48. Голяка Г. П. Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару. Харків, 2008. 16 с.
49. Гончаров А. Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 17 с.
50. Гончаров А. И. Особенности переложения симфонических произведений для ансамблей баянов и аккордеонов. URL : <http://kukhsac.in.ua/kultura53/06.pdf>. (дата обращения: 26.10.2017).
51. Гончаров О. І. Оркестри (ансамблі) баянів та акордеонів. Проблеми репертуару. Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2013. Вип 43. С. 271–278.
52. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. К. : Муз. Україна, 1985. 112 с.

53. Григорьева И. Л. Три точки отсчета в формировании академического баянного искусства // Манускрипт. 2019. Вып. 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tri-tochki-otscheta-v-formirovanii-akademicheskogo-bayannogo-iskusstva> (дата обращения: 05.05.2020).
54. Гуменюк А. І. Українські народні музичні інструменти. URL : <http://proridne.com/content/книги/Українські%20народні%20музичні%20інструменти%20А.%20І.%20Гуменюк/>. (дата звернення: 1.11.2017).
55. Гуревич Л. История оркестровых стилей. М. : Композитор, 1997. 208 с.
56. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации. Философский анализ. Новосибирск : Наука, 1982. 256 с.
57. Гусарова О. В. Фактура : метод. очерк. Машинопись. Харьков, 1979. 63 с.
58. Голомб М. Транскрипції музичних творів у ХІХ ст. Спроба типології на прикладі творів Фридерика Шопена // Фридерик Шопен: зб. ст. Львів : СПОЛОМ, 2000. С. 201–222.
59. Давиденкова Е. А. Тембр как категория современного искусствознания и его значение в практике музыкальной звукорежиссуры : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Спб., 2011. 21 с.
60. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. 420 с.
61. Давидов М. Основи формування виконавської майстерності баяніста. К. : Музична Україна, 1983. 72 с.
62. Давидов М. Проблеми збереження і розвитку академічного народно-інструментального мистецтва України : зб. ст. / НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., Луцьк : «ВАТ Волинська обласна друкарня». Вид. 2, допов. 2008. 404 с.
63. Давидов М. Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна. К. : Музична Україна, 1977. 120 с.

64. Давидов М. Українське академічне струнно-щипкове мистецтво: функціонування, проблеми збереження та розвитку // Науковий вісник : зб. ст. К., 2006. Вип. 58. С. 22–31.
65. Давидов М. А. Художньо-виражальні можливості баяну // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. наук. пр. К., 1998. Вип. 6. С. 16–32.
66. Давидов С. П. Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2015. 20 с.
67. Давыдов Н. Методика переложений інструментальних произведений для баяна. М. : Музыка, 1982. 211 с.
68. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2002. 20 с.
69. Дейнега В. М. Перекладення як процес переосмислення засобів оркестрової виразності : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2006. 24 с.
70. Дейнега В. Оркестровка як різновид інтерпретації // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. 18, кн. 7. С. 133–143.
71. Денисенко І. Є. Фактура як засіб реалізації програмного змісту у фортепіанній музиці (на прикладі циклів К. Дебюссі та М. Равеля) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2010. 16 с.
72. Джаз // Музыкальный словарь Гроува. Изд. 2-е, испр., доп. / пер. с англ. Л. О. Акопян. М. : Практика, 2007. С. 292.
73. Димченко С. Вплив творчої спадщини Володимира Подгорного на розвиток баянного мистецтва України // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2013. Вип. 38. С. 264–278.
74. Димченко С. Роль творчості Володимира Подгорного в жанровій еволюції української баянної школи : зб. наук. праць / Кам'янець-

Подільський держ. університету. Серія Педагогіка. Вип. 4. Кам'янець-Подільський, 2001. С. 182–189.

75. Дмитриев Г. О драматургической выразительности оркестрового письма. М. : Музыка, 1981. 176 с.

76. Дмитрук І. І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2009. 19 с.

77. Дмитрук І. І. Переклад як жанрово-видова категорія художньої творчості в бандурному мистецтві // Науковий вісник українського університету. Т. 10. М. 2006. С. 150–157.

78. Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь. Изд-е 5-е. СПб. : Лань, 2000. 448 с.

79. Дорохін В. Г. Принципи та фактори артикуляції у виконанні на баяні : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2010. 18 с.

80. Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності : монографія. Суми : СУМДПУ імені А. С. Макаренка, 2002. 226 с.

81. Дрозда П. В. Феномен колективного народно-інструментального музикування західно-українського регіону : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2010. 20 с.

82. Дутчак В. Г. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя в національному музично-культурному процесі ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / НАН України. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. К., 2014. 40 с.

83. Душний А. До питання наукового осмислення української школи баянно-акордеонного мистецтва // Актуальні питання гуманітарних наук / Дрогобицький держ. пед. ун-тет імені Івана Франка, 2012. Вип. 3. С. 73–82.

84. Дякунчак Ю., Душний А. Творчество для баяна-акордеона композиторов Украины конца ХХ начале ХХІ веков: стилевые особенности //

Наука. Искусство. Культура : сб. ст. Белгород : БГИИК, 2016. Вып. 4 (12). С. 16–24.

85. Дяченко Ю. Естрадно-джазовая стилістика в творчості харківських композиторів-баяністів // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. ст. / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків : «С.А.М.», 2012. Вип. 36. С. 368–380.

86. Дяченко Ю. Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва ХХ – початку ХХІ століть: композиторські та виконавські виміри : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. 17 с.

87. Дяченко Ю. Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва ХХ – початку ХХІ століть: композиторські та виконавські виміри: дис. ...канд. мистецтвознавства / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. 208 с.

88. Єргієв І. Український «модерн-баян» – творчий феномен Одеської виконавської школи. // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2014. Вип. 110. С. 160–170.

89. Єргієв І. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... д-ра мистецтвознавства. Одеса, 2016. 454 с.

90. Єрьоменко А Ю. Сонати А. Гайдена для баяна соло в контексті тенденцій розвитку жанру в Україні // Мистецтвознавчі записки. Театр, кіно та хореографічне мистецтво, 2018. Т. 33. С. 296–305. URL: <http://journals.uran.ua/mz/article/view/149904/149165> (дата звернення: 06.05.2020).

91. Жарков А. Исторические предпосылки формирования категории «тембр» как объекта исследования // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. Вип. 16. С. 36–41.

92. Жарков А. Тембр в музыке: проблема определения понятия // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. Вип. 55. С. 94–100.

93. Жарков А. Тембр как фактор интонирования музыкального произведения // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 21 : Музичний твір як процес. С. 270–277.

94. Жарков А. Тембровый синтаксис в аспекте взаимодействия культурных традиций // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ ; Дюссельдорф, 2011. С. 49–63.

95. Жарков А. Целосность тембрового развертывания в системе музыкального произведения как целого // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. Вип. 48 : Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. С. 28–36.

96. Жарков О. М. Художній переклад в музиці: проблеми і рішення : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1994. 19 с.

97. Жерздев О. В. Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2011. 18 с.

98. Жукова Н. А. Интерпретация как компонент музыкального творчества: эстетический аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. К., 2003. 16 с.

99. Заверуха О. Л. Специфіка хорового письма Ю. Алжнева (на прикладі ліричного суголосся «Рідне Около») // Таврійські студії. Мистецтвознавство № 4. Сімферополь : РНВЗ «Кримський університет культури, мистецтв та туризму», 2013. С. 97–102.

100. Завьялов В. Р. Баянное искусство : монограф. Воронеж : Изд-во Воронежского ун-та. 1995. 128 с.

101. Зеленюк В. Г. Подгорний Володимир Якович // Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах : (Українська академічна школа) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. К., 2005. С. 87–90.

102. Земцовский И. Народная музыка // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1976. Т. 3. С. 887–904.

103. Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов) : автореф. дис. ...канд. искусствоведения. Киев, 1984. 25 с.

104. Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов) : дис. ...канд. искусствоведения / ИИФЭ им. М. Т. Рильського АН Укр. Киев, 1984. 179 с.

105. Игонин В. Аккордеонно-баянное исполнительство: вопросы методики, теории и истории. СПб. : Композитор. Санкт-Петербург, 2006. 136 с.

106. Имханицкий М. И. Двадцатилетие дуэта Александр Мищенко – Игорь Снедков // Народник : информационный бюллетень. 1999. № 1 (25). С. 37–39.

107. Имханицкий М. История баянного и аккордеонного искусства : учеб. пособ. М. : РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с.

108. Имханицкий М. Музыка для оркестра русских народных инструментов на современном этапе (60-е – начало 70-х годов) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1977. 16 с.

109. Имханицкий М. Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона. М. : РАМ им. Гнесиных, 2004. 375 с.

110. Имханицкий М. Новое об артикуляции и штрихах на баяне. М. : РАМ им. Гнесиных, 1997. 44 с.

111. Имханицкий М. И. , Якупов А. Н. Портреты баянистов : сб. ст. М. : Издательство РАМ им. Гнесиных, 2001. 300 с.

112. Имханицкий М., Мищенко А. Дуэт баянистов. Вопросы теории и практики : учеб.-метод. пособ. для учеб. заведений искусств и культуры. Вып. 1. М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2001. 80 с.

113. Ищенко Ю. Я. Тембровая драматургия в симфониях Б. Н. Лятошинского : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1977. 23 с.

114. Иванов Є. О. Академічне баянно-акордеонне мистецтво України (історичний аспект) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / КДК ім. П. І. Чайковського. Київ, 1995. 17 с.

115. Иванов П. Оркестр українських народних інструментів. К. : Музична Україна, 1981. 110 с.

116. Ільченко О. Художні основи аматорського народно-оркестрового виконавства : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства. К., 1996. 60 с.

117. Казанцева Л. П. О содержательных особенностях музыкальных произведений с тематическими заимствованиями : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения / Ленингр. гос. консерватория, 1984. 24 с.

118. Калашник М. П., Калашник П. П. Про деякі тематичні джерела творчості харківських композиторів // Музична харківщина : зб. наук. пр. колективу авторів Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : ХІМ ім. І. П. Котляревського, 1992. С. 6–19.

119. Калмиков С. Т. Баянный ансамблево-оркестровый инструментализм в историчній стильовій проекції : дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2005. 17 с.

120. Канарський Ю. Модифікація бандури та її виконавські можливості. URL : <http://mij-kraj.com.ua/etnografichne-doslidzhennya/modyfikatsiia-bandury-ta-ii-vykonavski-mozhlyvosti>. (дата звернення: 17.11.2017).

121. Караев Ф. Тембрика // Теория современной композиции: учеб. пособ. для вузов. М., 2005. С. 235–265.

122. Карась С. Стилiстичні аспекти виконавської майстерності баяніста-акордеоніста (на матеріалі музичних творів епохи Бароко) // Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. наук. пр. К., 2001. Вип. 18. С. 155–167.

123. Карась. С. Інтерпретація музики бароко на баяні (теоретико-виконавський аспект) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Львів. держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2006. 20.

124. Карс. А. История оркестровки. М. : Музыка, 1989. 304 с.

125. Кассис А. Dave Brubeck – до и после знаменитого квартета. URL : <http://jazzquad.ru/index.pl?act=PRODUCT&id=312>. (дата обращения: 28.09.2013).

126. Катрич О. Т. Сильова ієрархія та стильова концентричність – два погляди на проблему дослідження музично-виконавського стилю // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. 18, кн. 7. С. 115–122.

127. Кинус Ю. Импровизация в джазе // От фольклора до джаза : сб. науч. ст. / РГК. им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону., 2002. С. 177–190.

128. Кинус Ю. Импровизация и композиция в джазе : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2006. 30 с.

129. Клебанов Д. Искусство инструментовки. Київ : Муз. Україна, 1972. 220 с.

130. Климова В. В. О соотношении оригинального сочинения и его транскрипции на материале транскрипций В. В. Борисовского // Вестник Башкирск. ун-та. 2013. Т. 18. № 4. С. 1119–1121.

131. Климова В. В. О феномене транскрипции: терминологический аспект // Вестник Башкирск. ун-та. 2013. Т. 18. № 3. С. 871–877.

132. Клин В. О теории жанра // О музыке. К. : Муз. Україна, 1985. С. 36–43.

133. Князев В. Развитие жанра обработки народной песни в баянно-аккордеонном творчестве украинских композиторов второй половины XX века // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. 23. 2011. С. 194–198.

134. Князев В. Ф. Перекладення та транскрипції у становленні та розвитку виконавської техніки баяніста // Вісник Прикарпатського

університету. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ : Плай, 2004. Вип. VI. С.148-157.

135. Князєв В. Ф. Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина ХХ століття) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства / Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. К., 2005. 20 с.

136. Коган Г. Транскрипція // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1981. Т. 5. С. 589–590.

137. Козак Р. До питання теорії та практики інструментовки для оркестру народних інструментів // Наук. вісник ОНМА ім. А. В. Нежданової : зб. наук. пр. Одеса, 2013. Вип. 18. С. 388–398.

138. Коллиер Дж. Л. Становление джаза. Популярный исторический очерк. М. : Радуга, 1984. 259 с.

139. Конен В. Дж. Рэгтайм и его истоки // Совет. музыка. 1982. № 1. С. 91–103.

140. Кононова О. В. Еволюція музичної освіти в Харкові // Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія. Харків : «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2017. С. 13–158.

141. Концертні твори для українських композиторів для готово-виборного баяна / упор. Семешко А. : нот. зб. Вип. 2. Київ : Музична Україна, 1986. 71 с.

142. Конькова Г. Прикмети жанрових взаємозв'язків // Музыка. 1980. № 6. С. 13–15.

143. Копица М. Д. Симфонии Б. Лятошинского: эпоха, коллизии, драматургия : исследование. Киев : Муз. Украина, 1990. 134 с

144. Копица М. Д. Епістологія в лабіринтах музичної історії. Київ : Автограф, 2008. 530 с.

145. Коробецька С. Ю. Темброва драматургія як інтонаційне явище (на прикладі симфонічних творів П. І. Чайковського) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1994. 16 с.
146. Корредор Х. М. Беседы с Пабло Казальсом. Л. : Гос. муз. изд-во, 1960. 370 с.
147. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л. : Музыка, 1979. 208 с.
148. Косенко Г. Г. Темброва семантика альту у творчості харківських композиторів 1960–2000-х років : дис. ... канд. мистецтвознавства / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. 222 с.
149. Костенко Н. Є., Мандзюк Л. С., Ніколаєвська Ю. В. Перші в Україні: кафедра народних інструментів // Pro Domo Mea : нариси. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2007. С. 123–136.
150. Костенко Н. Е. Борис Александрович Михеев : монографія // ХНУИ ім. І. П. Котляревського. Харків : ТОВ «С.А.М.», 2012. 180 с.
151. Костенко О. О., Назаренко А. П. Історія відділу народних інструментів Харківського музичного училища ім. Б. М. Лятошинського // З музично-педагогічного та дослідницького досвіду : зб. ст. Вип 2. Харків : Сага, 2008. С. 191–298.
152. Костогриз С. О. Виконавство на балалайці Харківщини як складова українського музичного мистецтва. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. 18 с.
153. Котляревский И. А. Музыкально-теоретические системы европейского искусствоведения. Киев : Муз. Україна, 1983. 158 с.
154. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / НМАУ ім. П.І. Чайковського. К., 1997. 19 с.
155. Кравцов Т. С. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. Київ : Муз. Україна, 1984.

156. Красникова Т. Н. Фактура в музыке XX века : автореф. дис. ... док. искусствоведения. М., 2010. 55 с.
157. Краткий обзор деятельности Харьковского отделения Императорского русского музыкального общества и состоящего при нем музыкального училища за 25 лет. 1871–1896. Харьков : Тип. и литогр. Зильберберг, 1896. 51 с.
158. Кужелев Д. О. Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині XX ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / КНУКіМ. К., 2002. 20 с.
159. Кузьменко Л. О. Леонід Миронович Горенко // Музична харківщина : збірник наук. праць колективу авторів Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : ХІМ ім. І. П. Котляревського, 1992. С. 151–158.
160. Кучеренко С. І. Шляхи становлення та розвитку української скрипкової школи : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2018. 17 с.
161. Левандо П. Хоровая фактура. Л. : Музыка, 1984. 124 с.
162. Липс Ф. Новые тенденции в отечественной музыке для баяна на рубеже XX–XXI веков. Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства : сб. тр. / Рос. академия музыки им. Гнесиных. М., 2010. Вып. 178. С. 7–35.
163. Липс Ф. Искусство игры на баяне. М. : Музыка, 1985. 158 с.
164. Липс Ф. О переложениях и транскрипциях // Баян и баянист : сб. ст. М., 1977. Вып. 3. С. 86–108.
165. Липс Ф. Об искусстве баянной транскрипции. Теория и практика. М. : Музыка, 2007. 136 с.
166. Липчанська Т. Акордеон (клавішний та кнопковий) в сучасній естрадно-джазовій музиці // Музичне і театральне мистецтво України в дослідженнях молодих мистецтвознавців : матеріали Всеукр. наук.-творч. конф. студ. та асп., 19–20 березня 2002 р. Харків : ХДІМ, 2002. С. 76–78.

167. Лисенко М. В. Народні музичні інструменти на Україні. К. : Мистецтво, 1955. 62 с.

168. Лисенко М. В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм, К., 1955.

169. Литвищенко А. В. Исполнительский анализ фактурной организации Фантазии на тему русской народной песни «Тонкая рябина» А. Назаренко // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : тези Міжнар. наук. конф., 21–22 листопада 2019 року / ХДАК. Харків, 2020. С. 344–345.

170. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М. : Сов. композитор, 1990. 312 с.

171. Лошков Ю. Володимир Андрійович Комаренко. Харків, 2002. 112 с. : іл. бібліогр. С. 96–102.

172. Лошков Ю. І. Творчість В. А. Комаренка і народно-інструментальне виконавство в Слобідській Україні (перша половина ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. / Харківська держ. акад. культури. Харків, 2000. 17 с.

173. Лузан О. В., Самолюк В. М. Становлення професійних виконавських шкіл гри на баяні: український контекст // Імідж сучасного педагога : електрон. наук. фах. журнал / Полтав. обл. ін-т післядипл. пед. освіти ім. М. В. Остроградського; Ін-т пед. освіти і освіти дорослих. № 6 (183). 2018. С. 89–92. URL : <http://isp.poippo.pl.ua/article/view/147576/149401>. (дата звернення: 22.03.2021).

174. Лысенко Н., Михеев Б. Школа игры на четырехструнной домре. К. : Муз. Украина, 1989. 252 с.

175. Мазель Л. Из статьи «Работы последних десятилетий о ритме». URL : http://www.docme.ru/doc/1695966/mazel._-l.-iz-stat._i---rabyty-poslednih-desyatiletij-o-ritme--. (дата обращения: 10.11.2017).

176. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учеб. пособ. Изд. 2-е изд., доп. и перераб. М. : Музыка, 1979. 536 с.

177. Манафова М. М. Темброкolorистические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Спб., 2011. 21 с.

178. Мандзюк Л. С. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2006. 21 с.

179. Маринін І. Г. Тенденції розвитку акордеонно-баянного виконавства другої половини XX – початку XXI ст. (джерелознавчий аспект) // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2013. Вип. 19 (1). С. 208–212.

180. Маркова Е. Л. Интонационность музыкального искусства. Научное обоснование и проблемі педагогики. К. : Муз. Україна, 1990. 183 с.

181. Марченко В. В. Історико-культурні виміри еволюції акордеонного мистецтва в Україні (друга половина XX – початок XXI ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. К., 2017. 19 с.

182. Марченко В. В. Тенденції розвитку акордеонного виконавського мистецтва України // Культура і сучасність: альманах. № 1. К. : Міленіум, 2016. С. 111–115.

183. Мациевский И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры : монографія. Алматы : Дайк-Пресс. 2007. 520 с.

184. Мацієвський І. До проблеми ідентифікації українських народних інструментів // Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. К. : Український центр культурних досліджень, 1995. С. 51–54.

185. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Сов. музыка. 1979. № 3. С. 30–39.

186. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 253 с.

187. Меркулов А. Редакции клавирных сочинений Гайдна, Моцарта и проблемы стиля интерпретации // Музыкальное исполнительство и

педагогика: история и современность : сб. ст. / Моск. гос. консерватория. М. : Музыка, 1991. С. 155–188.

188. Мильштейн Я. Ф. Лист. Т. 1. М.: Музыка, 1970. С. 292–304.

189. Мирек А. Из истории аккордеона и баяна. М. : Музыка, 1967. 195 с.

190. Михаил Яковлевич Товпеко. URL : http://bayanac.narod.ru/M_Y_T.html. (дата обращения: 17.03. 2019).

191. Михайлов М. Стиль в музыке : исследование. Л. : Музыка, 1891. 264 с.

192. Михеев Б. А. Акустические закономерности звукообразования на домре и их использование в работе над звукоизвлечением. Харьков, 1990. 24 с.

193. Мищенко А. В. Интерпретация музыки барокко ансамблем баянистов (дуэты и трио) : учеб. пособ. Харьков : Крок, 2007. 137 с.

194. Мищенко А. В. Методика переложения музыкальных произведений для ансамбля баянов // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків : Каравела, 2001. Вип. 6. С. 183–191.

195. Міхєєв Б. О., Снедков І. І. Кафедра народних інструментів // Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія. Харків : «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2017. С. 653–654.

196. Міщенко О. Регістрування в ансамблі багатотембрових баянів. URL : http://knmau.com.ua/naukoviy_visnik/096/pdf/25.pdf. (дата звернення: 05.11.2017).

197. Міщенко О. В. Перекладення музичних творів для дуету баянів: навч.-метод. посіб. Харків : Крок, 2000. 38 с.

198. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие. Київ, 2013. 134 с.

199. Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації // Київське музикознавство : зб. ст. / Київ. ін-т муз. ім. Р. М. Глієра. Київ, 1999. С. 4–15.
200. Москаленко В. Про художественную функцию фактуры в музыке // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. Вип. 7. С. 56–65.
201. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) : исследование. К. : КГК, 1994. 152 с.
202. Мостова Ю.В. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / ХДАК. Харків, 2003. 20 с.
203. Мурза В. Джазова ритміка в практиці баяніста (акордеоніста) // Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2010. Вип. 91. С. 263–274.
204. Муха А. И. Процесс композиторского творчества (проблемы и пути исследования) : автореф. дисс. ... д-ра. искусствоведения / ИИФЭ АН Укр. К., 1981. 47 с.
205. Муха А. Композитори України та української діаспори. Довідник. К. : Музична культура, 2004. 352 с.
206. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М. : Музыка, 1982. 319 с.
207. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М. : Музыка, 1988. 254 с.
208. Назайкинский Е. В. Роль тембра в формировании темы и тематического развития в условиях имитационной полифонии // С. С. Скребков. Ст. и воспоминания. М., 1979. С. 132–162.
209. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособ. М. : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
210. Назаренко А. Пьесы. Обработки. Транскрипции : нот. сб. Харьков : Типография Мадрид. 2014. 103 с.
211. Назаренко А. И. Альбом популярной музыки для баяна / аккордеона : нот. сб. Харьков : Полосатая типография, 2018. 55 с.

212. Назаренко О. Віртуозні транскрипції для баяна (акордеона) : нот. зб. Харків : Крок. 2003. 125 с.
213. Назаренко О. І. Кононова О. В. Володимир Подгорний. К. : Муз. Україна, 1992. 46 с.
214. Немцева О. А. Популярная музыка для баяна и аккордеона в контексте развития белорусской и мировой художественной культуры XX – XXI вв. : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Минск, 2014. 26 с.
215. Немцева О. А. Популярная музыка для баяна и аккордеона: XX – начало XXI в. / М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. Минск : БГУКИ, 2018. 190 с.
216. Немцева О. А. Предпосылки развития популярной музыки для баяна и аккордеона // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2011. Вып. 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/predposylki-razvitiya-populyarnoy-muzyki-dlya-bayana-i-akkordeona> (дата обращения: 03.05.2020).
217. Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості XX–початку XXI ст.) : дис. ... д-ра мистецтвознавства. Харків, 2020. 517 с.
218. Озеров В. Хот-джаз. URL : <http://megabook.ru/article/Хот-джаз>. (дата обращения: 26.09.2014).
219. Олексів Г. Перекладення баянних творів для акордеона: Концерт для баяна з оркестром Ярослава Олексіва // Українська музика : науковий часопис. Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2018. Вип. 2 (28). С. 83–90.
220. Осипенко В. В. Структурно-семантичний інваріант хорового концерту (на матеріалі хорової творчості Ю. Алжнєва) : автореф. ... кандидат. мистецтвознавства. Харків : ХДУМ, 2005. 20 с.
221. Остапчук Н. М. Баянно-акордеонне виконавство в сучасному музичному просторі України / Мистецтвознавчі записки : зб. ст. Вип. 33. Київ, 2018. С. 442–448.

222. Откидач В. Становлення оркестрового виконавства в Україні (в контексті розвитку національної художньої культури): дис. ...канд. мистецтвознавства. Харків, 1997. 165 с.

223. Очеретовська Н. Л. Біля чистих джерел // Музична харківщина : збірник наук. праць колективу авторів Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : ХІМ ім. І. П. Котляревського, 1992. С. 20–29.

224. Палий И. К определению понятия «трандукция» в музыковедении // Когнітивне музикознавство : зб. ст. Харків : «С.А.М», 2010. Вип. 29. С. 387–395.

225. Палий И. Трандукция в системе «музыкальный язык – речь» // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. статей. ХДУМ ім. І. П. Котляревського : Когнітивне музикознавство 2. Харків : Вид-во «С.А.М.», 2011. Вип. 32. С. 148 – 157.

226. Пасічняк Л. М. Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України ХХ ст.: історико-виконавський аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2007. 21 с.

227. Пасічняк Л. Народно-інструментальний ансамбль в Україні ХХ століття (спроба типологічної класифікації) / Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Вип. V. Івано-Франківськ : Плай, 2003. С. 108-116.

228. Переверзев Л. Б. Джаз // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1974. Т. 2. С. 212–216.

229. Пилатюк Н. І. Психологічні та соціальні аспекти похідних жанрів у музиці (на прикладі українського скрипкового перекладу другої половини ХХ – початку ХХІ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2013. 18 с.

230. Плющенко М. Специфіка композиторської інтерпретації фортепіанних творів на баяні // Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців : Матеріали ХХ Міжнародної науково-

творчої конференції студентів та аспірантів, учасників П'ятого Всеукраїнського конкурсу з теорії музики імені Т. С. Кравцова / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Ю. П. Величко. Харків : Видавництво «Естет Принт», 2020. С. 15–16.

231. Плющенко М. Ю. «Джаз-слайд» М. Товпеко – А. Стрільця: аспекти інтерпретації першоджерела // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 53. С. 124–144.

232. Плющенко М. Ю. «Козаки» А. Бизова в транскрипції А. Стрільця: діалектика жанрово-стильової взаємодії // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2019. Вип. 5. С. 39–45.

233. Плющенко М. Ю. Вектори творчості Олександра Назаренка: від виконавства до композиторської інтерпретації. // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 47. С. 138–150.

234. Плющенко М. Ю. Перекладення та транскрипції Б. Міхеєва як унікальний досвід у виконавстві на народних інструментах // Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 56. К., 2017. С. 274–283.

235. Плющенко М. Ю. Синтез аматорської та професійної традицій в перекладеннях і транскрипціях для народних інструментів // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : тези Всеукр. наук.-практ. конф., 23–24 квітня 2020 року / ХДАК. Харків, 2020. С. 80–81.

236. Полусмяк И. М. Теоретические и методические аспекты музыковедческой интерпретации : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / КГК. К., 1989. 21 с.

237. Поляренко В. С. Мова і культура: взаємодія та співіснування. Риси характеру українського народу як складова національної культури // Молодий вчений : зб. наук. пр. Херсон, 2015. № 5 (20). Ч. 3, С. 8–10.

238. Понікарова Л. М. Становлення харківської академічної школи виконавства на баяні // Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ–ХХІ століть : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., 23–28 березня 2003 р. / М-во культури і мистец. України, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Нац. всеукр. муз. спілка. К., 2003. С. 75–77.

239. Понікарова Л. М. Харківська академічна школа народно-інструментального виконавства (з досвіду діяльності кафедри народних інструментів ХДАК (1959–2004 роки) : навч. посібник. Харків : ВД «ІНЖЕК», 2005. 76 с.

240. Пономарев С. В. К проблеме взаимосвязи тембра и формы в музыкальном произведении : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2011. 27 с.

241. Приходько В. И. Музыкальная фактура и исполнитель. Харьков : Фолио, 1997. 208 с.

242. Прокина Н. В. Фортепианная транскрипция. Проблемы теории и истории жанра : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / МГК. М., 1989. 21 с.

243. Пташенко С. В. Готово-выборный многотембровый баян как универсальный инструмент в контексте современной исполнительской практики // Молодой народник 5. Ежегодник студ. науч. работ. Харьков : ХГУИ; каф. нар. INSTR., 2006. Вып. 1. С. 33–43.

244. Пташенко С. В. Жанри танцю та пісні у баянній творчості українських композиторів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 20 с.

245. Пташенко С. В. Жанри танцю та пісні у баянній творчості українських композиторів : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 255 с.

246. Пшеничний Д. Інструментовка для оркестру народних інструментів. Київ, 1985. 69 с.

247. Пясковский И. Логика музыкального мышления. К. : Муз. Україна, 1987. 184 с.
248. Роговська Є. В., Рутецький В. В. Оркестр народних інструментів : навч.-метод. посіб. Житомир : ЖДУ ім. І. Франка, 2014. 220 с.
249. Руденко В. Концертная скрипичная транскрипция XX века и проблемы интерпретации // Музыкальное исполнительство : сб. ст. Вып. 10. М. : Музыка, 1979. С. 22–56.
250. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л.: Музыка, Ленингр. отд-е, 1977. 160 с.
251. Ручьевская Е. Интонационный кризис и проблема переинтонирования // Советская музыка. 1975. № 5. С. 129–134.
252. Ручьевская Е. Стиль как система отношений // Советская музыка. 1984. № 4. С. 95–100.
253. Рыжкова Н. А. Транскрипция: теоретические аспекты жанра // Памяти М. А. Этингера : сб. научн. ст. Вып. 1 / Государственный фольклорный центр «Астраханская песня». Астрахань, 2006. С. 70–77.
254. Рыцарев С. Из истории оркестровых стилей // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. М. : Сов. композитор, 1979. С. 201–231.
255. Рябуха Н. О. Звукообраз як категорія метафізики музики: смислові виміри творчості // Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури України, Харк. держ. акад. культури. Х. : ХДАК, 2012. Вип 39. С. 234–242.
256. Савченко Г. С. Темброво-фактурна структура ранніх оркестрових творів І. Ф. Стравінського (від Симфонії *Es-dur* до балету «Жар-птиця») // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2019. Вип. 4. С. 71–76.
257. Светов А. Харківська баянна школа та її видатні представники // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. Вип. 25. С. 90–99.

258. Седракян Л. М. Становление и эволюция жанра фортепианной транскрипции в Армении: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1982. 21 с.

259. Семенов В. А. Об искусстве регистровки на баяне // Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства : сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. М., 2010. Вып. 178. С. 191–204.

260. Семешко А. А. Владимир Подгорный: Один взгляд на портрет художника. К. : Ассо-орус Publishers, 2003. 24 с.

261. Семешко А. Анатолій Гайденко: Портрети сучасних українських композиторів-баяністів (у формі діалогів). Київ : Асо-орус, 2004. 52 с.

262. Семешко А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ–ХХІ століть : довідник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан. 2009. 244 с.

263. Семешко А. А. Портреты современных украинских композиторов-баянистов. К. 2003. 181 с.

264. Сергей Костогрыз (персон. сайт). URL: <http://serg.ukrinternet.com/>. (дата обращения: 18.11.2017).

265. Сердюк О. В., Уманець О. В., Слюсаренко Т. О. Українська музична культура: від джерел до сьогодення : монографія. URL : http://library.nlu.edu.ua/POLN_TEXT/MONOGRAFII_2009/SERDYK_2002.htm. (дата звернення: 20.11.2017).

266. Сиротин И. Д. Аранжировка для струнного квартета оркестровых сочинений: метод. рекоменд. для студ. муз. вузов. Харьков : ХИИ, 1983. 32 с.

267. Сирятская Т. А. Психология личности музыканта-артиста в аспекте исполнительской интерпретации : дис. ... канд. мистецтвознавства / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 187 с.

268. Сідлецька Т. І. Формування методики викладання гри на акордеоні Україні. URL: https://ir.lib.vntu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/13695/Формування_методики_акордеоністів.PDF?sequence=1&isAllowed=y. (дата звернення: 25.11.2017).

269. Сідлецька Т. І. Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів : монографія. Вінниця : ВНТУ, 2009. 184 с.

270. Сідлецька Т. І. Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2007. 25 с.

271. Сідлецька Т. І. Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України. Вінниця : ВНТУ, 2011. Ч. 1. 122 с.

272. Скачко Л. В. Транскрипция в аккордеонном исполнительстве: к постановке проблемы / Филология, искусствоведение и культурология: актуальные вопросы и тенденции развития: материалы междунар. заоч. науч.-практ. конф.. Ч. II., 16 апреля 2012 год. Новосибирск: Сибирская ассоциация консультантов, 2012. С. 19–27.

273. Скачко Л. В. О системном подходе к комплексному исследованию современного академического аккордеонного искусства // Актуальные вопросы исполнительства на русских народных инструментах : сб. ст. по матер. Всеросс. научн. чтений, посвящ. творч. И. Я. Паницкого. Саратов : СГК им. Л. В. Собинова, 2018. С. 37–42.

274. Скребков С. С. К вопросу об исполнительской трактовке музыкальных произведений // Избранные статьи : сб. ст. М. : Музыка, 1980. С. 9–16.

275. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М. : Музыка, 1973. 448 с.

276. Скребкова-Филатова М. Драматургическая роль фактуры в музыке // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. Вып. 3. М. : Сов. композитор, 1975. С. 164–197.

277. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке. Художественные возможности. Структура. Функции. М. : Музыка, 1985. 285 с.

278. Смирнова Т. М. Проблема теории музыкального жанра : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения / Киев. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. К., 1988. 19 с.

279. Снедков І. Ансамбль у навчальному процесі та концертній практиці : навч. посіб. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан. 2010. 60 с.

280. Снедков І. І. Професійне народно-інструментальне виконавство: сучасний аспект // Зоряний час : Нариси до 95-річчя утворення ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків : Вид-во ТОВ «С. А. М.», 2012. С. 94–127.

281. Снедков І. І. Харківська школа баянно-акордеонного мистецтва: генеза становлення та кращі імена : навч. посіб. Харків : ФО-П Шейніна О. В., 2015. 93 с.

282. Снедкова Л. А. 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, 2014. Вип. 41. С. 380–390.

283. Снедкова Л. А. Історико-виконавський досвід ансамблевого музикування за участю баяна та акордеона в Слобожанщині ХХ–ХХІ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / ХНУМ. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2013. 20 с.

284. Сокол А. В. Типология простой, сложной и синтетической фактуры в произведениях И. Стравинского : автореф. дисс. ... канд. Искусствоведения : 17.00.03 / ИИФЭ им. М. Т. Рыльского АН Укр. Киев, 1977. 24 с.

285. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века : сб. ст. Горький : Волговятское кн. изд-во, 1977. С. 12–58.

286. Соколов А. Н. Теория стиля. М. : Искусство, 1968. 220.

287. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб.ст. М. : Музыка, 1971. С. 292–309.

288. Сподаренко В. М. Сильові тенденції акордеонно-баянної творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2015. 20 с.

289. Стайнар Ю. Несколько слов об изучении народных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. ст. в 2. ч. Ч. 1. М. : Совет. композитор, 1987. С. 132–136.

290. Сташевський А. Я. Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. К., 2004. 25 с.

291. Сташевський А. Я. Жанрова система сучасної музики для баяна українських композиторів: тенденції еволюції та інновації / Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Вип. 34, Луганськ. 2015. С. 278–285.

292. Сташевський А. Я. Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль : монографія. Луганськ : Янтар, 2013. 328 с.

293. Сташевський А. Я. Тембровые, интонационно-ладовые и гармонические аспекты современной музыки для баяна (на примере творчества украинских композиторов) / Наука. Искусство. Культура. Вып. 2, Белгород, 2013. С. 43–53.

294. Сташевський А. Я. Українська оригінальна література для баяна: концепція періодизації еволюційних етапів / Українське музикознавство. К. 2002. Вип. 31. С. 147–159.

295. Сташевський А. Я. Хронологія розвитку основних жанрів баянної музики в Україні / Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах. Луганськ : Знання. 2006. Вип. 2. С. 115–122.

296. Сташевський А. Я. Художньо-виражальні можливості концертного баяна на тлі музичного інструментарію // Наукові записки Тернопільського нац. пед. ун-ту імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2011. Вип. 1. С. 85–90.

297. Степанская Н.С. Смысловая организация элементов музыкальной фактуры как предмет исследования // Вопросы музыкознания : сб.ст. Минск : Вышэйшая школа, 1981. С. 111–116.

298. Страннолюбский Б. Пособие по переложению музыкальных произведений для баяна. М. : Гос. муз. изд-во, 1962. 87 с.

299. Стрельченко К. М. Сучасні аранжування та перекладення п'єс для баяна й акордеона в аспекті звуко-тембрової специфіки інструментів // Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі. № 2, 2017. С. 92–96.

300. Стрілець А. Жанрові моделі західноєвропейського Бароко у творах українських композиторів для баяна // Аспекти історичного музикознавства. 2016. № 7. С. 131–143.

301. Стрілець А. Харківська регіональна школа гри на баяні (акордеоні): історія, виконавські пріоритети // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 49. С. 141–156.

302. Суворов В. Українська баянна школа як чинник національної культури на зламі ХХ – ХХІ століть // Актуальні питання гуманітарних наук. 2013. Вип. 4. С. 100–109.

303. Сурков А. А., Плетнёв В. П. Переложение музыкальных произведений для готово-выборного баяна. М. : Музыка, 1977. 152 с.

304. Таюкин А. М. Исполнительство на баяне: традиции и перспективы развития // Вестник КемГУКИ. Кемерово, 2014. Вип. 27. С. 106–110.

305. Титова Е. В. Музыкальная фактурология (встречные движения в терминосистеме) // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии : сб. ст. по матер. IX междунар. науч.-

практ. конф. Новосибирск : СибАК, 2012. URL : <https://sibac.info/conf/philolog/ix/27017>. (дата обращения: 04.04.2021).

306. Тихомирова А. Б. Функциональные аспекты оркестрового тембра (на материале симфоний Авета Тертеряна) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Спб., 2019. 27 с.

307. Тіц М. Про сучасні проблеми теорії музики. Київ : Муз. Україна, 1976.

308. Ткаченко В. Універсалізм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880–1990 років : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2013. 16 с.

309. Толкач И. Тембр как средство формирования звуковой палитры инструментальной музыки : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Минск, 2006. 14 с.

310. Трофимчук О. І. Темброва еволюція в українській народно-оркестровій музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. К., 2007. 17 с.

311. Трубнікова Л. М. Підголосковість у системі композиторського стилю // Музична харківщина : зб. наук. пр. колективу авторів Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : ХІМ ім. І. П. Котляревського, 1992. С. 296–305.

312. Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2003. 19 с.

313. Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков : исследование. К. : Музінформ, 1993. 190 с.

314. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Музыкальная фактура. Л. : Музыка, 1976. 165 с.

315. Фактура в системе музыкально-выразительных средств : межвуз. сб. : Изд-во Краснояр. ун-та, 1991. 192 с.

316. Хай М. Й. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція) : автореф. дис. ...д-ра. мистецтвознавства : 17.00.03 / Інститут мист-ва, фольклор. та етнолог. ім. М. Т. Рильського НАН Укр. Київ, 2008. 61 с.
317. Холопов Ю. Н. О формах постижения музыкального бытия // Вопросы философии. 1993. № 4. С. 106–114.
318. Холопова В. Фактура: Очерк. М. : Музыка, 1979. 88 с.
319. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособ. Изд. 2-е, испр. СПб. : Лань, 2001. 496 с.
320. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Друга редакція. Харків : Видавець Савчук О. О., 2012. 512 с.
321. Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі. Частина перша (теоретична). Харків : Держ. Видавництво України, 1930.
322. Царева Е. М. Вальс // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1973. Т. 1. С. 656–658.
323. Цикл концертів «Звучать народні інструменти». Концерт учнів та викладачів шкіл естетичного виховання Харківської області та міста Харкова. [вступне слово Е. Л. Ващенко], Управління культури і туризму Харківської обласної державної адміністрації, 2017.
324. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М. : Музыка, 1964. 158 с.
325. Цуккерман, В. А Тембр и фактура // Сов. музыка. 1969. № 3. С. 45–52.
326. Цуккерман, В. А Тембр и фактура // Сов. музыка. 1969. № 5. С. 97–103.
327. Цуккерман, В. А Тембр и фактура в оркестровке Римского-Корсакова // В. А. Цуккерман. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 2. М. : Совет. композитор, 1975. С. 341–458.

328. Цурканенко І. В. Принципи фактурно-поліфонічної організації в сучасній українській фортепіанній музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1998. 16 с.

329. Цытович В. И. О специфике тембрового мышления Белы Бартока : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1973. 25 с.

330. Чабан В. А. Белорусская баянная школа: становление, развитие, современное состояние (1930–2000-е гг.) : автореф. дис. д-ра искусствоведения. Минск, 2013. 41 с.

331. Чабан В. А. Научные направления белорусской баянной школы // Таврійські студії. Мистецтвознавство / Крим. ун-т культури, мистец. і туризму. Сімферополь : АРІАЛ. 2012. Вип. 2. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm_2012_2_3. (дата обращения 20.02.2021).

332. Черкаський Л. М. Українські народні музичні інструменти. URL : <http://proridne.com/content/книги/Українські%20народні%20музичні%20інструменти%20Л.%20М.%20Черкаський/Класифікація%20музичних%20інструментів.html#m5>. (дата звернення 10.11.2017).

333. Черноіваненко А. Д. Динаміка національного та розвиток баянного мистецтва // Культурологічні проблеми української музики : Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. К. : Київ, 2002. Вип. 16, С. 355–364.

334. Черноіваненко А. Д. Фактура у визначенні виражальних властивостей баянної музики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2007. 17 с.

335. Чернявська М. Аксіологічний аспект теорії інтерпретації та проблеми музичної педагогіки : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1996. 24 с.

336. Шаповалова Л. В. Авторська концепція жанру хорового концерту в творчості Ю. Алжнева // Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство. Харків : ГЛАС, 1999. С. 39–43.

337. Шаповалова Л. В. Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2008. 392 с.

338. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения / ИИФЭ им. М.Ф. Рыльского АН УССР. К., 1984. 23 с.

339. Шемет Л. В. Традиційні народні музичні інструменти українців у контексті професійного академічного мистецтва // Вісник Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2015. Вип. 3. С. 109–114.

340. Шемет Л. В. Традиції Харківщини у розвитку оркестрового виконавства на українських народних інструментах // Вісник Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2016. Вип. 4. С. 138–143.

341. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб. К. : Заповіт, 1998. 367 с.

342. Школяренко С. І. Художньо-стильові функції фактури в концертних п'єсах для фортепіано з оркестром Ф. Шопена : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2017. 17 с.

343. Энциклопедический музыкальный словарь / отв. ред. Г. В. Келдыш, сост. Б. С. Штейнпресс, И. М. Ямпольский. М., 1959.

344. Яницький Т. Й. Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. К, 2020. 18 с.

345. Anfilova S., Kucherenko S., Mizitova A., Pidporinova K., Sediuk I. "The Own-The Borrowed" in Artistic Culture of the 20th–21st Centuries / Journal of History Culture and Art Research (ISSN: 2147-0626) Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi Vol. 9, No. 1, March 2020.

346. Baker D. Arranging & Composing: for the Small Ensemble, Jazz, R & B, Jazz-Rock. Chicago: Maher Publications, 1970. 176 p.

347. Benade A. H. Fundamentals of musical acoustics. Dover, 1990. 608 p.
348. Blair G. Techniques for Arranging Contemporary Music. Greensborough, VIC: NMIT Performing Arts Department, 2011. 180 p.
349. Boulez P. Timbre and composition – timbre and language / Contemporary Music Review. 2:1, 1987. P. 161–171.
350. Buchmann B. The Techniques of Accordion Playing. Kassel. Bärenreiter-Verlag. 2010. 121 p.
351. Chudy M. Discriminating music performers by timbre: on the relation between instrumental gesture, tone quality and perception in classical cello performance : PhD thesis / School of Electronic Engineering and Computer Science, Queen Mary University of London. London, 2016. 274 c.
352. Doktorski H. The Classical Squeezebox: A Short History of the Accordion in Classical Music / Reprint of article originally published in Musical performance. Vol. 3. Parts 2–4. London : Harwood Academic Publishers. 2002. 83 p.
353. Erickson R. Sound structure in music / University of California Press. Berkeley Los Angeles. London. 1975, 205 p.
354. Giordano B. L. Sound source perception in impact sounds : doctoral dissertation / University of Padova. Italy, 2005. 185 p.
355. Heckman D. Dave Brubeck dies at 91; jazz legend. URL : <http://www.latimes.com/local/obituaries/la-me-dave-brubeck-20121206-story.html#page=1>. (дата обращения: 25.10.2014).
356. Holmes P. A. An exploration of musical communication through expressive use of timbre: The performer's perspective / Psychology of Music. 40 (3), 2012. P. 301–323.
357. Hoopen Chr. T. Issues in timbre and perception / Contemporary Music Review. 10:2, 1994. P. 61–71.
358. It's A Raggy Waltz D. Brubeck [ноты] : для фп. San Francisco, 1962. 9 с.

359. Jacomucci C. Modern accordion perspectives. Graffica metelliana edizioni. 2013. 89 p.

360. Kwan Yin Yee. The Transformation of the Accordion in Twentieth-Century China / *The World of Music* Vol. 50, no. 3. 2008. PP. 81–99. Accessed January 16, 2021.

361. Lavengood M. A new approach to the analysis of timbre : doctoral dissertation / The Graduate Center, City University of New York. New York, 2017. p. 136.

362. Lindroth J. T. The Impact of Arranging Music for the Large Ensemble on the Teacher : A Phenomenological Exploration. URL: <https://scholarcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=5323&context=etd>. (дата звернення: 15.04.2020).

363. Luttrell B. M. A cultural semantics of string arrangement for recorded Popular music: A model for analysis and practice. PhD diss. Queensland University of Technology, 2017. 178 p.

364. Macerollo J. Accordion Resource Manual. Willowdale : Avondale Press, 1980. 141 p.

365. Maire Ni Chaoimh Journey into Tradition: a social history of the Irish Buttton Accordion. PhD. Tesic / University of Limerick. 2010. 348 p.

366. McAdams S. Perspectives on the contribution of timbre to musical structure / *Computer Music Journal* : The MIT Press, Vol. 23, No. 3, 1999. P. 85–102.

367. Monichon P. L'Accordéon. Van de Velde-Payot. Paris-Lausanne. 1985. 144 p.

368. Pluschenko Maksym Yu. Genre of transcription in aspect of composer's style (On the example of Oleksandr Nazarenko's creativity) / *International Journal of Scientific Research and Management*. Vol. 09. no. 1, Jan. 2021. P. 504–507. doi:10.18535/ijstrm/v9i1.sh01.

369. Smalley D. Defining timbre – Refining timbre / *Contemporary Music Review*. 10:2, 1994. P. 35–48, DOI: 10.1080/07494469400640281.

370. Stephen D. Transcription, Authenticity and Performance / In *The British Journal of Aesthetics*. Vol. 28. N. 3. 1988. P. 216–227.

371. Wallmark Z. A corpus analysis of timbre semantics in orchestration treatises / *Psychology of Music*. 47:4, 2019. P. 585–605.

372. Weid J.-N. *von der La musique du XX siucle*. Paris : Hachette, 1992. 382 p.

373. Wieczorek J. *Managing the Accordionist's Identity in America: a Labeling / Interactionist Perspective* / Olin Colledge of Engineering, 2006. 26 p.

374. Young-Hwan Yeo, Mohd Nasir Hashim *Arranging and Composition Techniques: Song Construction and Arrangement : Research Paper (undergraduate)* / University of Malaya, Kuala Lumpur, Malaysia, 2005. 12 p.

ДОДАТКИ**Додаток А**

**Харківська університетська баянно-акордеонна школа:
спадкоємність «вчитель – учень»**

М. Геліс	Л. Горенко	М. Чекмарьов	І. Снедков	А. Стрілець
		В. Подгорний	А. Гайденко	Ю. Алжнев
			О. Назаренко	Ю. Дяченко
			О. Міщенко	Д. Жаріков

Додаток Б

Нотні приклади

Приклад 1

It's A Raggy Waltz

Swinging waltz tempo ♩ = 160

Dave Brubeck

The musical score is written for piano and bass. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as dynamics (f, mf), articulation (accents, slurs), and fingerings. Chord symbols are placed above the bass staff, including B, M, Y_M, 7+M, and 7. There are also performance instructions like 'More gentle' and 'Loco' with a circled 'L' symbol. Measure numbers 6, 12, 17, 22, and 27 are indicated at the start of their respective systems. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

Приклад 2

It's A Raggy Waltz

Swinging waltz tempo ♩ = 120

Dave Brubeck

8

3 3 3 3

f Б Б УМ 7+М

4

3 3 3 3

7+М 7 УМ 7 7 bliss

9

3 3 3 3

More gentle
Loco
mf УМ УМ 7 М Б

14

3 Б Б Б Б М

Приклад 3

Handwritten musical score for Example 3. It consists of two systems of three staves each. The top staff is a treble clef, the middle is a bass clef, and the bottom is a guitar clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The guitar part features complex chord structures and fingerings, with some notes marked with '7', '5', and 'y'. There are also some handwritten annotations like '8-' and 'm+u'.

Приклад 4

Handwritten musical score for Example 4. It consists of two systems of three staves each. The top staff is a treble clef, the middle is a bass clef, and the bottom is a guitar clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The guitar part features complex chord structures and fingerings, with some notes marked with '7' and '5'. There are also some handwritten annotations like 'tu' and 'tu' above the top staff.

Приклад 5

4

Handwritten musical score for a string quartet, labeled "Приклад 5" and "4". The score consists of four systems of staves. The first system has five staves, with the first two grouped by a brace and the last two by another brace. The second system has four staves. The third system has four staves. The fourth system has four staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as "mf" and "ff". There are also some handwritten annotations and a circled symbol in the third system.

Приклад 6

15

Прелюдия (d-moll) С.В. Рахманинов

Tempo di minuetto (♩ = 66)

FL. Ob. *mf* *амаргои аз хабарҳои...* *mf*

I *mf*

II *mf*

III *mf*

IV *mf* *p* *mf*

B.C. (C-B) *mf* *p* *mf*

FL. Ob. *P div.*

I *p*

II *p*

III *p*

IV *p*

B.C. (C-B) *p*

Усилити розуми мушав...

p

1

Приклад 7

5

The image displays a musical score for 'Приклад 7', consisting of two systems of staves. The first system covers measures 24 to 26, and the second system covers measures 27 to 29. The instruments are labeled on the left: Пик (Piccolo), I, II, III, пр. р. (piano right), л. р. (piano left), and Бас (Bass). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, mf), and articulation marks. In the second system, two specific passages in the piano parts are circled in red.

24

Пик

I

II

III

пр. р.

л. р.

Бас

27

Пик

I

II

III

пр. р.

л. р.

Бас

Приклад 8

A handwritten musical score for guitar, consisting of 12 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The score is heavily annotated with handwritten notes and corrections. Key annotations include:

- Staff 1:** A circled '5' at the beginning and a '4' at the end.
- Staff 2:** A circled '6' at the end.
- Staff 3:** A circled '6' at the end.
- Staff 4:** A circled '6' at the end.
- Staff 5:** A circled '6' at the end.
- Staff 6:** A circled '6' at the end.
- Staff 7:** A circled '6' at the end.
- Staff 8:** A circled '6' at the end.
- Staff 9:** A circled '6' at the end.
- Staff 10:** A circled '6' at the end.
- Staff 11:** A circled '6' at the end.
- Staff 12:** A circled '6' at the end.

Other annotations include dynamic markings like *p*, *f*, and *rit.*, and performance instructions like *mf*, *rit.*, and *dir.*. The score is written in a clear, legible hand, with some corrections and additions made in blue ink.

Приклад 9

This image shows a handwritten musical score for guitar, titled "Приклад 9". The score is written on 12 staves, organized into two systems of six staves each. The notation includes a variety of musical symbols such as notes, rests, and chords. There are several annotations and markings throughout the piece, including the word "div." (divisi) written above the third staff, and various numbers (e.g., 5, 7, 8) and symbols (e.g., >, <, ~) placed near the notes. The handwriting is in black ink on a light-colored paper. The score appears to be a study or exercise piece, given the title "Приклад 9" (Example 9).

Приклад 10

Казаци

А. Бызов
аранж А. Стрельца

Andante molto rit. . Allegro

Флейта

Кларнет in B \flat

Баян

Труба in B \flat

Тромбон

Цимбали

Ударні

Баян соло

Andante molto rit. . Allegro

Скрипки I

Скрипки II

Контрабас

Приклад 11

7

50

Фл.

Кл.

Б.

Тр.

Трбн.

Цимб.

Удар.

Соло

Скр. I

Скр. II

К-б.

pizz.

arco

pizz.

arco

pizz.

Приклад 12

10

72 4

Фл.

Кл.

Б.

Тр.

Трбн.

Цимб.

Удар.

Соло

Скр. I 4

Скр. II

К-б. pizz.

Приклад 13

3

Музыкальный фрагмент, состоящий из девяти систем нотации для различных инструментов. В начале фрагмента (6-й такт) присутствует метка **1** в белом квадрате. В конце фрагмента (9-й такт) также присутствует метка **1** в белом квадрате.

Инструменты и их нотация:

- Фл. (Флейта)
- Кл. (Кларнет)
- Б. (Бас)
- Тр. (Труба)
- Трбн. (Труба)
- Цимб. (Цимбалы)
- Удар. (Ударные)
- Акорд. I (Акорды I)
- Акорд. II (Акорды II)
- Скр. I (Скрипка I)
- Скр. II (Скрипка II)
- К-б. (Контрабас)

Детали нотации:

- В 6-м такте Флейта и Кларнет играют мелодию, начинающуюся с ноты F^{\flat} . Кларнет имеет метку **1** над нотой F^{\flat} .
- Бас играет ритмический рисунок с акцентами. В 7-м такте встречается метка *tr*.
- Ударные играют ритмический рисунок с меткой *хет* над нотой в 6-м такте и *М.Б.* под нотой в 7-м такте. В 8-м такте встречается метка *tr*.
- Акорды I и II играют аккорды и мелодические линии.
- Скрипки I и II играют мелодию, начинающуюся с ноты F^{\flat} . Скрипка II имеет метку *tr* под нотой в 8-м такте.
- Контрабас играет ритмический рисунок.

Приклад 14

5

28

Фл.

Кл.

Баян.

Цимб.

Скр. 1

Скр. 2

К-б.

31

Фл.

Кл.

Баян.

Цимб.

Скр. 1

Скр. 2

К-б.

4

8va

mf

f

mf

Приклад 15

- 1 -

I

Moderato (alla breve) Allegro assai

Музыкальный текст на украинском языке:

- Флейта
- Обой
- Кларнет
- Басейн
- Труба
- Сек. Басейн
- Анн
- Лит.
- Угарн
- Треть
- Тарелка
- Цыган
- Хор
- Іась (15-20)
- І
- ІІ
- Домры
- А+Т
- Бас
- К-бас
- бас. бас

Музыкальные термины и динамические обозначения:

- Moderato (alla breve)*
- Allegro assai*
- p* (piano)
- f* (forte)
- ff* (fortissimo)
- dim.* (diminuendo)
- pp* (pianissimo)
- mf* (mezzo-forte)
- espress.* (espressivo)
- mp* (mezzo-piano)
- при отъѣзв. тѣмъ*
- на 2*

Приклад 16

-2-

This is a handwritten musical score for a piano piece, consisting of several systems of staves. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The dynamics used are *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). There are also performance markings like accents (>) and hairpins (> and <). The score is divided into sections by square brackets containing the number 1. The first system has a bracketed 1 above the first staff. The second system has a bracketed 1 above the second staff. The third system has a bracketed 1 above the first staff. The fourth system has a bracketed 1 above the first staff. The fifth system has a bracketed 1 above the first staff. The sixth system has a bracketed 1 above the first staff. The seventh system has a bracketed 1 above the first staff. The eighth system has a bracketed 1 above the first staff. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) and includes a piano part (piano) and a string part (violin and viola). The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) and includes a piano part (piano) and a string part (violin and viola). The string part is written in a grand staff (treble and bass clefs) and includes a violin part and a viola part. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) and includes a piano part (piano) and a string part (violin and viola). The string part is written in a grand staff (treble and bass clefs) and includes a violin part and a viola part.

Приклад 17

- 6 -

The image shows a handwritten musical score for a piano piece, consisting of several systems of staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). There are also handwritten annotations above the staves, including "tr" (trill), "ob" (ornament), and "t2" (second trill). The score is organized into systems, with some systems containing multiple staves. The first system has a circled number "2" in the top left. The second system has a circled number "2" in the top left. The third system has a circled number "2" in the top left. The fourth system has a circled number "2" in the top left. The fifth system has a circled number "2" in the top left. The sixth system has a circled number "2" in the top left. The seventh system has a circled number "2" in the top left. The eighth system has a circled number "2" in the top left. The ninth system has a circled number "2" in the top left. The tenth system has a circled number "2" in the top left. The eleventh system has a circled number "2" in the top left. The twelfth system has a circled number "2" in the top left. The thirteenth system has a circled number "2" in the top left. The fourteenth system has a circled number "2" in the top left. The fifteenth system has a circled number "2" in the top left. The sixteenth system has a circled number "2" in the top left. The seventeenth system has a circled number "2" in the top left. The eighteenth system has a circled number "2" in the top left. The nineteenth system has a circled number "2" in the top left. The twentieth system has a circled number "2" in the top left. The twenty-first system has a circled number "2" in the top left. The twenty-second system has a circled number "2" in the top left. The twenty-third system has a circled number "2" in the top left. The twenty-fourth system has a circled number "2" in the top left. The twenty-fifth system has a circled number "2" in the top left. The twenty-sixth system has a circled number "2" in the top left. The twenty-seventh system has a circled number "2" in the top left. The twenty-eighth system has a circled number "2" in the top left. The twenty-ninth system has a circled number "2" in the top left. The thirtieth system has a circled number "2" in the top left. The thirty-first system has a circled number "2" in the top left. The thirty-second system has a circled number "2" in the top left. The thirty-third system has a circled number "2" in the top left. The thirty-fourth system has a circled number "2" in the top left. The thirty-fifth system has a circled number "2" in the top left. The thirty-sixth system has a circled number "2" in the top left. The thirty-seventh system has a circled number "2" in the top left. The thirty-eighth system has a circled number "2" in the top left. The thirty-ninth system has a circled number "2" in the top left. The fortieth system has a circled number "2" in the top left. The forty-first system has a circled number "2" in the top left. The forty-second system has a circled number "2" in the top left. The forty-third system has a circled number "2" in the top left. The forty-fourth system has a circled number "2" in the top left. The forty-fifth system has a circled number "2" in the top left. The forty-sixth system has a circled number "2" in the top left. The forty-seventh system has a circled number "2" in the top left. The forty-eighth system has a circled number "2" in the top left. The forty-ninth system has a circled number "2" in the top left. The fiftieth system has a circled number "2" in the top left. The fifty-first system has a circled number "2" in the top left. The fifty-second system has a circled number "2" in the top left. The fifty-third system has a circled number "2" in the top left. The fifty-fourth system has a circled number "2" in the top left. The fifty-fifth system has a circled number "2" in the top left. The fifty-sixth system has a circled number "2" in the top left. The fifty-seventh system has a circled number "2" in the top left. The fifty-eighth system has a circled number "2" in the top left. The fifty-ninth system has a circled number "2" in the top left. The sixtieth system has a circled number "2" in the top left. The sixty-first system has a circled number "2" in the top left. The sixty-second system has a circled number "2" in the top left. The sixty-third system has a circled number "2" in the top left. The sixty-fourth system has a circled number "2" in the top left. The sixty-fifth system has a circled number "2" in the top left. The sixty-sixth system has a circled number "2" in the top left. The sixty-seventh system has a circled number "2" in the top left. The sixty-eighth system has a circled number "2" in the top left. The sixty-ninth system has a circled number "2" in the top left. The seventieth system has a circled number "2" in the top left. The seventy-first system has a circled number "2" in the top left. The seventy-second system has a circled number "2" in the top left. The seventy-third system has a circled number "2" in the top left. The seventy-fourth system has a circled number "2" in the top left. The seventy-fifth system has a circled number "2" in the top left. The seventy-sixth system has a circled number "2" in the top left. The seventy-seventh system has a circled number "2" in the top left. The seventy-eighth system has a circled number "2" in the top left. The seventy-ninth system has a circled number "2" in the top left. The eightieth system has a circled number "2" in the top left. The eighty-first system has a circled number "2" in the top left. The eighty-second system has a circled number "2" in the top left. The eighty-third system has a circled number "2" in the top left. The eighty-fourth system has a circled number "2" in the top left. The eighty-fifth system has a circled number "2" in the top left. The eighty-sixth system has a circled number "2" in the top left. The eighty-seventh system has a circled number "2" in the top left. The eighty-eighth system has a circled number "2" in the top left. The eighty-ninth system has a circled number "2" in the top left. The ninetieth system has a circled number "2" in the top left. The ninety-first system has a circled number "2" in the top left. The ninety-second system has a circled number "2" in the top left. The ninety-third system has a circled number "2" in the top left. The ninety-fourth system has a circled number "2" in the top left. The ninety-fifth system has a circled number "2" in the top left. The ninety-sixth system has a circled number "2" in the top left. The ninety-seventh system has a circled number "2" in the top left. The ninety-eighth system has a circled number "2" in the top left. The ninety-ninth system has a circled number "2" in the top left. The hundredth system has a circled number "2" in the top left.

Приклад 18

-12-

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a piano score, consisting of approximately 12 staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The key signature is predominantly flat (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures by vertical bar lines. There are several boxed-in sections, possibly indicating specific exercises or techniques. The handwriting is somewhat sketchy, suggesting it might be a working draft or a student's composition. The page is numbered '276' in the top right corner and 'Приклад 18' at the top left. A page number '-12-' is centered at the top. The notation includes various dynamics such as 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo), and features complex chordal structures and arpeggiated patterns.

Приклад 19

Пассакалья Г.Ф. Гендель.

Moderato

Б I
Б II
Б III
Б IV
Пр
Сек
А
Б
К-б
Тимп. *у, с, D*

пиан
I
II
A
T
Б
К-б

Ударные. Италия, Триполи, Италия.

Приклад 20

Handwritten musical score on aged paper with multiple staves and annotations.

Top Section:

- Fl. *8-маше выдохом.*
- Ob. *8-маше выдохом.*
- Cl. *8-маше выдохом.*
- Handwritten signature: *С. Раф.*
- Tempo/Character: *pieno mosso*
- Performance instruction: *sf solo (чисто духи)*

Middle Section:

- Tempo/Character: *Мерленно*
- Performance instruction: *отрывисто*
- Tempo/Character: *pieno mosso*

Bottom Section:

- Tempo/Character: *pieno mosso*

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff*, *p*, and *sf*. There are also some handwritten numbers like 110, 112, and 117.

Приклад 21

Tempo di Minuetto. Comodo

Фл.

Кл. В.

Баян ①

Баян ②

Ви

Уг ③

Баян.

Ч

С

Г

Д

Б

The musical score is written for a chamber ensemble. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Tempo di Minuetto. Comodo'. The instruments are arranged in staves from top to bottom: Flute (Фл.), Clarinet B-flat (Кл. В.), Bajan (Баян ①), Bajan (Баян ②), Viola (Ви), Viola/Guitar (Уг ③), and a group of Basses (Баян.). The bottom section of the score includes staves for Violin (Ч), Cello (С), Double Bass (Г), Viola (Д), and Bass (Б). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'pizz' (pizzicato). The score is handwritten and shows some corrections and annotations.

Приклад 22

The image displays a handwritten musical score for 'Приклад 22'. It consists of several systems of staves. The first system includes a piano part with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#), and a vocal line with lyrics 'poco a poco cresc.' written below it. The piano part features a series of chords and melodic lines, with dynamics such as 'p' and 'P' indicated. The second system continues the piano part with similar notation and dynamics. The third system is a single staff for the violin, marked 'Violon.' and starting with a dynamic of 'p'. The fourth system returns to a multi-staff arrangement, including piano and violin parts, with various dynamics like 'pizz.', 'p', 'M. p.', and 'pizz. M. p.' used throughout. The score is written in a clear, legible hand, with some corrections and markings visible.

Додаток В

Перелік транскрипцій Б. Міхєєва, А. Стрільця, О. Назаренка

О. Назаренко. Сольні транскрипції для баяна / акордеона¹¹

1. В. Бібик. Соната.
2. М. Блантер. «Пісня військових кореспондентів».
3. К. Бом. «Вічний рух».
4. Й. Брамс. Угорський танок № 2.
5. К. Веласкес. «*Besame tucho*».
6. Л. Горенко. Варіації на тему української народної пісні «Їхав козак за Дунай».
7. І. Дунаєвський. Блюз на тему з оперети «Золота долина».
8. І. Жак. Кадриль «Андрюша».
9. К. Караєв. Два танці з балету «Стежиною грому».
10. Д. Клебанов. Скерцо «Щедрик».
11. М. Метнер. «Канцона», серенада з циклу «Забуті мотиви».
12. О. Назаренко. Концертна самба на тему Е. Асаведо «Амораво».
13. О. Назаренко. Самба на популярну тему С. Абреу «Тіко-тіко».
14. В. Нахабін. «Танок клоунів», номер із балету «Таврія».
15. О. Новачек. «*Perpetuum mobile*».
16. П. Норрбак. «Тремтяче листя».
17. С. Прокоф'єв. Вальс з опери «Війна та мир».
18. С. Прокоф'єв. «Прелюдія».
19. А. П'яццолла. Танго «Будь ласка».
20. А. П'яццолла. Танго № 2 з сюїти для двох гітар.
21. Л. Ревуцький. «Прелюдія».
22. П. Роде. Каприс № 2.
23. Б. Тихонов. Вальс «Пушинка».
24. М. де Фалья. «Іспанський танець».
25. М. Фрадкін. «Випадковий вальс».

¹¹ Жанрові назви, що надає О. Назаренко: «транскрипція», «обробка», «перекладення», «аранжування», «виконавська редакція».

26. В. Харра. «*Mananthial*» («Джерело»).
27. А. Хачатурян. Соната для фортепіано.
28. П. Чайковський. «Меланхолійна серенада».
29. П. Чайковський. «Роздум».
30. П. Чайковський. Фінал із Симфонії № 6.
31. П. Чайковський. Тема пісні «Журавель» із фіналу з Симфонії № 2.
32. Д. Шостакович. Романс із сюїти «Овод».
33. Р. Щедрін. «Цар Горох» із балету «Горбоконики».

Транскрипції для ансамблів баянів / акордеонів¹²

1. Г. Дініку. «Жайворонок». Тріо.
2. Д. Кабалевський. Вальс із сюїти «Комедіанти». Тріо.
3. В. Косенко. «Петрушка». Квінтет.
4. Х. Малатс. «Іспанська серенада». Дует.
5. В. Подгорний. Варіації для симфонічного оркестру (варіація п'ята – «Українське каприччіо»). Тріо.
6. Б. Тихонов. «Струмочок». Дует.
7. В. Хансон. «Американська жартівлива пісня» (у стилі кантрі). Дует.
8. А. Шалаєв. «Волжські приспівки». Дует.

Транскрипції для оркестру баянів та акордеонів¹³

1. Й. С. Бах. «Арія».
2. Й. С. Бах. Органна прелюдія *f-moll*.
3. Л. Боельман. Токата з «Готичної сюїти».
4. В. Золотарьов. «Скоморохи при дворі» з «Дитячої сюїти».
5. А. Индра. «Ноктюрн».
6. Ф. Крейслер. «Маленький віденський марш».
7. Ф. Крейслер. «Прелюдія та Аллегро в стилі Пуньяні».

¹² Жанрові назви, що надає О. Назаренко: «аранжування», «обробка», «перекладення».

¹³ Жанрові назви, що надає О. Назаренко: «аранжування», «інструментування».

8. К. Молчанов. Фортепіанний цикл «Сім руських картин» в аранжуванні О. Назаренка «Зимова дорога» та «Хоровод».

9. І. Морозов. Скерцо в оркестровій транскрипції О. Назаренка «Сходина до народного гуляння».

10. М. Мусоргський. «Балет невилуплених пташенят», із циклу «Картинки з виставки».

11. Ж.-Ф. Рамо. «Тамбурин».

12. С. Рахманінов. Прелюдія, *d-moll*, № 3, тв. 23.

13. М. Римський-Корсаков. «Політ джмеля».

14. Е. Рознер. «Голубий прелюд».

15. А. Скулте. «Арієтта».

16. Д. Шостакович. Увертюра з к/ф «Овод».

17. Й. Штраус. «Полька-піцикато».

А. Стрілець. Оркестрові транскрипції¹⁴

1. А. Бизов. «Козаки». Аранжування для соло баяна у супроводі оркестру народних інструментів.

2. А. Бизов. «Ша, Штіл». Інструментування для домри соло у супроводі оркестру народних інструментів.

3. Г. Брегович. «*Bubamara*», музика до фільму «Чорна кішка білий кіт».

4. Б. Векслер. «Музичні картинки Куби».

5. С. Войтенко. «Одкровення» для флейти у супроводі ансамблю.

6. Р. Гальяно. «*Tango pour Claude*». Аранжування для соло баяна у супроводі оркестру народних інструментів та симфонічного оркестру.

7. В. Грідін. «Рассыпуха» для баяна з оркестром.

8. В. Грідін. «Циганська рапсодія». Аранжування для соло баяна у супроводі оркестру народних інструментів.

9. Є. Дербенко. «Гострий ритм». Аранжування для квартету баянів у супроводі оркестру народних інструментів.

¹⁴ Жанрові назви, що надає А. Стрілець: «аранжування», «вільне аранжування», «оркестрування», «музична версія», «інструментування», «оркестрова обробка», «переклад для оркестру» тощо.

10. Є. Дербенко. «Італійський вальс». Інструментування для двох домр у супроводі оркестру народних інструментів.
11. Є. Дербенко. Полька «Першокласниця». Аранжування для квартету домр у супроводі оркестру народних інструментів.
12. В. Дмитренко. «Карпатські полонини» для цимбалів з оркестром.
13. В. Дмитренко. «Танок».
14. Р. Ловланд. «Steps». Вільне аранжування для оркестру народних інструментів по мотивах ірландських мелодій.
15. С. Лункевич. «Цигиняске».
16. Е. Меццакапо. «Марш мандоліністів». Аранжування для квартету домр у супроводі оркестру народних інструментів.
17. Г. Михайличенко. Обробка російської народної пісні «Выйду ль я на реченьку». Аранжування для домри соло у супроводі оркестру народних інструментів.
18. А. Оджубейська. Обробка української народної пісні «Від Києва до Лубен». Інструментування для бандури соло у супроводі оркестру народних інструментів.
19. Я. Олексів. «Let's run in jazz».
20. Н. Ортолані. «Романс» для кларнета у супроводі ансамблю струно-смичкових інструментів та флейти.
21. Г. Перселл. «Трубний глас». Інструментування для труби соло у супроводі оркестру народних інструментів.
22. В. Попадюк. Фантазія на українські народні теми для цимбалів з оркестром.
23. П. Сирбу. «Булгеряске».
24. Г. Соколов. «Іспанський танок».
25. М. Стецюн. Елегія «Гнату Хоткевичу».
26. М. Стецюн. «Калинонька».
27. П. Терпелюк. «Безперервний рух». Аранжування для скрипки соло у супроводі оркестру народних інструментів.
28. М. Товпеко. «Джаз слайд». Аранжування для двох баянів у супроводі оркестру народних інструментів.

29. М. Товпеко. «Циганський синдром». Аранжування для соло баяна у супроводі оркестру народних інструментів.

30. Л. Феррарі, обробка В. Ковтуна. Вальс «Доміно». Інструментування для соло баяна у супроводі оркестру народних інструментів.

31. Д. Шилов. «Рок-токата». Аранжування для соло баяна у супроводі оркестру народних інструментів.

32. П. Шольц. Фантазія на тему української народної пісні «Верховина». Інструментування для скрипки соло у супроводі оркестру народних інструментів.

Вокальні твори у супроводі оркестру

1. Л. Авдими́рець. «Жага свободи» (слова Л. Авдими́рець).

2. І. Берлд. «*White Christmas*». Інструментування для баритона соло в супроводі оркестру.

3. О. Білаш. «Сину, качки летять» (слова М. Ткача). Обробка для хору з музичним супроводом.

4. Д. Бонковський. «Гандзя» (слова Д. Бонковського).

5. М. Вербицький. Гімн України (слова П. Чубинського).

6. В. Верменич. «Чорнобривці» (слова М. Сингаївського).

7. В. Власов. «Ой гоп, не пила» (слова Т. Шевченка). Обробка для соло сопрано і ансамблю дівчат у супроводі оркестрової групи зменшеного складу.

8. В. Дашкевич. Гімн Харківської області (слова Л. Петрик).

9. Ж. Косма. «Опале листя» (слова Ж. Превера).

10. Є. Ляшенко. «А мати вишивала рушники» (слова Т. Корнецької).

11. А. Новіков слова Я. Шведова. «Смуглянка». Інструментування для чоловічого складу хорової групи у супроводі оркестру.

12. П. Майборода. «Рідна мати моя» (слова А. Малишка). Аранжування для баритона та мішаного хору у супроводі оркестру.

13. С. Павлюченко. Обробка української народної пісні «Їхав, їхав козак містом».

14. А. Пашкевич. «Степом, степом» (слова М. Негоди).

15. А. Пашкевич. Обробка української народної пісні «Реве та стогне Дніпр широкий» (слова Т. Шевченка).

16. Т. Петриненко. «Україно» (слова Т. Петриненка).

17. І. Поклад. «Дикі гуси» (слова Ю. Рибчинського). Інструментування для мецо-сопрано соло у супроводі дівочого гурту та оркестру.

18. І. Поклад. «Коляда» (слова М. Ткача) з музики до вистави «Ніч перед Різдвом». Інструментування для мішаного хору в супроводі оркестру.

19. І. Поклад. «Чарівна скрипка» (слова Ю. Рибчинського). Аранжування для дівочого гурту у супроводі інструментального ансамблю.

20. Дм., Дан. Покраси. «Козаки в Берліні» (слова Ц. Солодарь). Інструментування для мішаного хору у супроводі оркестру.

21. Р. Роджерс. «*Edelweiss*». Інструментування для баритона соло в супроводі оркестру.

22. Д. Скоропад. Гімн Харківського вищого коледжу мистецтв.

23. О. Чишко. Обробка української народної пісні «Чом, чом не прийшов».

Б. Міхєєв. Перекладення / інструментування для оркестру народних інструментів¹⁵

1. В. Белліні. Увертюра до опери «Норма».

2. Дж. Бельцоні. «Менует».

3. Л. Бетховен. Варіації з Септету.

4. А. Бизов. «Ша, Штіл».

5. О. Бородін. «Половецькі пляски» з опери «Князь Ігор».

6. Г. Венявський. Увертюра «Спогад про Москву».

7. Е. Вілла-Лобос. Арія з «Бразильської бахіани».

8. Г. Гендель. «Пассакалія».

9. Б. Дваріонас. «Елегія».

10. В. Івко, Б. Міхєєв. «Коло».

11. Е. Канніо. «Закоханий солдат» (слова А. Каліфано).

¹⁵ Жанрові назви належить Б. Міхєєву.

12. Д. Клебанов. «Жартівлива».
13. А. Кос-Анатольський. «Солов'їний романс».
14. А. Кос-Анатольський. Обробка української народної пісні «Чотири воли пасу я». Інструментування для голоса та оркестру народних інструментів.
15. А. Кос-Анатольський. «Ой, ти дівчино, з горіха зерня» (слова І. Франка).
16. Л. Кофман. Обробка української народної пісні «Спать мені не хочеться» для голоса та фортепіано. Інструментування для голоса та оркестру народних інструментів.
17. В. Кролл. «Банджо та скрипка».
18. Я. Лапинський. Концерт для бандури з оркестром.
19. М. Лисенко. «Безмежне поле» (слова І. Франка). Інструментування для баритона та оркестру народних інструментів.
20. М. Лисенко. «Гавот».
21. М. Лисенко. Обробка української народної пісні «Там, де ятрань круто в'ється».
22. К. Лістов. «В землянці».
23. Ф. Мендельсон-Бартольдї. «*Capriccio Brillant*» для фортепіано з оркестром. Перекладення для фортепіано з оркестром народних інструментів.
24. В. Моцарт. Менует із Симфонії № 39.
25. В. Моцарт. Симфонія № 35, II частина.
26. В. Моцарт. «Три танці» для струнних інструментів, № 1 «Пантоміма».
27. В. Моцарт. Увертюра до опери «Ідоменей».
28. В. Моцарт. II частина з Концерту № 23.
29. А. Новіков. «Смуглянка».
30. Д. Овсянніко-Куліковський. IV частина «Козачок» із Симфонії № 21.
31. В. Подгорний. Фантазія на тему білоруської народної пісні «Перепілонька».

32. В. Подгорний. Фантазія на тему російської народної пісні «Ніченька».
33. В. Подгорний. Фантазія на тему української народної пісні «Повій, вітре, на Україну».
34. С. Прокоф'єв. «Класична симфонія».
35. С. Прокоф'єв. «Пушкінський вальс» № 2.
36. С. Прокоф'єв. «Скерцо».
37. Ф. Пуленк. «Концерт для органа, струнного оркестру та литавр».
Перекладення для органа, оркестру народних інструментів та литавр.
38. С. Рахманінов. «Вокаліз».
39. С. Рахманінов. Каватина Алеко з опери «Алеко».
40. С. Рахманінов. «Три руські пісні».
41. М. Римський-Корсаков. Вступ до останньої картини «Три дива» з опери «Казка про царя Салтана».
42. В. Семьонов. Фантазія на тему Я. Френкеля «Калина красная».
43. М. Скорик. «Іспанський танок».
44. М. Скорик. Обробка української народної пісні «Діброво зелена».
45. К. Скороход. Обробка української народної пісні «Вечір на дворі».
46. О. Скрябін. Етюд № 1.
47. В. Соловйов-Сєдой. «На сонячній галявинці».
48. Д. Тухманов. «День перемоги».
49. Я. Френкель. «Журавлі».
50. П. Чайковський. Інтродукція до опери «Пікова дама».
51. П. Чайковський. «Танець пастушків» з балету «Лускунчик».
52. А. Шалов. Обробка старовинної російської пісні «Звинувачують мене в народі».
53. І. Шамо. «Веснянка».
54. М. Шишкіна. «Ночь светла» (слова М. Язикова).
55. А. Шнітке. Сюїта з музики до спектаклю «Ревізьська казка».
56. Ф. Шуберт. Симфонія № 5, I частина.

Додаток Д

Список опублікованих праць за темою дисертації:

1. Плющенко М. Ю. Вектори творчості Олександра Назаренка: від виконавства до композиторської інтерпретації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 47. С. 138–150.
2. Плющенко М. Ю. Перекладення та транскрипції Б. Міхєєва як унікальний досвід у виконавстві на народних інструментах. *Київське музикознавство* : зб. ст. Вип. 56. К., 2017. С. 274–283.
3. Плющенко М. Ю. Транскрипции Александра Назаренко: индивидуально-стилевые спектры жанра. *Южно-Российский муз. альманах*. 2018. Вып. 30. С. 51–56.
4. Плющенко М. Ю. «Джаз-слайд» М. Товпеко – А. Стрільця: аспекти інтерпретації першоджерела. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 53. С. 124–144.
5. Плющенко М. Ю. «Козаки» А. Бизова в транскрипції А. Стрільця: діалектика жанрово-стильової взаємодії. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2019. Вип. 5. С. 39–45
6. Pluschenko Maksym Yu. Genre of transcription in aspect of composer's style (On the example of Oleksandr Nazarenko's creativity). *International Journal of Scientific Research and Management*. Vol. 09. no. 1, Jan. 2021. P. 504–507, doi:10.18535/ijstrm/v9i1.sh01.
7. Плющенко М. Ю. Синтез аматорської та професійної традицій в перекладеннях і транскрипціях для народних інструментів. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : тези Всеукр. наук.-практ. конф., 23–24 квітня 2020 року / ХДАК. Харків, 2020. С. 80–81.
8. Плющенко М. Специфіка композиторської інтерпретації фортепіанних творів на баяні. *Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців* : Матеріали XX Міжнародної науково-

творчої конференції студентів та аспірантів, учасників П'ятого Всеукраїнського конкурсу з теорії музики імені Т. С. Кравцова / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Ю. П. Величко. Харків : Видавництво «Естет Принт», 2020. С. 15–16.

Основні положення дослідження у формі усної доповіді викладено на таких конференціях:

1. Відкрита звітна наукова конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 11.02.2016).

2. Науково-мистецький проект Практична музикологія «Інтонанційний образ світу: національні спектри» (Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 09.12–11.12.2016).

3. XVIII Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (Київ, КІМ ім. Р. М. Глієра, 09.01–11.01.2017).

4. Відкрита звітна наукова конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 16.02.2017).

5. XVIII Міжнародна науково-творча конференція студентів та аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 23–24.03.2017).

6. Міжвузівська студентська науково-практична конференція (з міжнародною участю) «Традиції та сучасність музично-педагогічної освіти» (Чернігів, ЧНПУ імені Т. Г. Шевченка, 4.04.2017).

7. Міжнародна науково-практична конференція «Глухів музичний: земля Березовського і Бортнянського» (Глухів, ГНПУ імені О. Довженка, 20.04–21.04.2017).

8. XX Міжнародна науково-творча конференція студентів та аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 26.03.2020).

9. Всеукраїнська науково-теоретична конференція молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, ХДАК 23–24.04.2020).