

---

**У ПОШУКУ МИСТЕЦЬКИХ ПЕРСПЕКТИВ  
(ПРО ПЕРЕКЛАДЕННЯ ТВОРІВ М. ЛИСЕНКА  
ДЛЯ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ)**

---

Інструментальні твори Миколи Лисенка традиційно входять до репертуару виконавців на народних інструментах у вигляді перекладень для бандури, сопілки, цимбалів, домри, баяна, а також оркестру українських народних інструментів. Цей факт свідчить не лише про високий рівень «виконавців-народників», але є даниною генію української музики з боку широкого музичного загалу, серед іншого й представників «некласичного інструменталізму». Такою є властивість шедеврів світової класики — притягувати до себе багатьох музикантів, приваблюючи красою та досконалістю свого мистецтва.

Щоправда перелік лисенкових творів у репертуарі виконавців на народних інструментах не виглядає вельми репрезентативним, поступаючись кількісно далеким від етно-інструменталізму творам Й.-С. Баха, А. Вівальді чи В. А. Моцарта. Останні, як відомо, стали репертуарним надбанням багатьох баяністів, бандуристів, сопілкарів, що свідчить про безпрецедентне переродження народних інструментів, що відірвалися від своїх джерельних основ неவிбагливого музикування заради вступу до вищих сфер камерно-академічного мистецтва. Не заперечуючи перспек-

тиви естетизації донедавна фольклорних звуконосіїв, поставимо питання: чи є для цього мистецькі аргументи на прикладі аранжувань творів М. Лисенка для народних інструментів?

Нагадаймо, до живильних витоків лисенкової творчості «народники» зверталися здавна, і роблять це дотепер. Прагнення зрозуміле, — адже впливає з необхідності поповнити концертний репертуар високохудожніми творами в умовах браку власної класики. Найчисельніша частка творів Лисенка припадає на перекладення для оркестру українських народних інструментів: увертюра до опери «Чорноморці», «Фантазія на дві українські теми», Друга рапсодія «Думка-шумка» для цимбал у супроводі народного оркестру; «Баркарола», «Елегія», «Запорізький марш»; романси «Безмежне поле», «Огни горять». Відзначимо також нечисленні інструментальні мініатюри у перекладенні для бандури, баяна, сопілки, цимбалів тощо. Та навіть якщо додати вокальні твори композитора в супроводі народних інструментів, то їх перелік не видаватиметься надто об'ємним з огляду на величезний і багатожанровий спадок митця.

Незважаючи на перевагу вокальних жанрів у творчості М. Лисенка, природно виникає питання: в чому ж причина браку перекладень його творів для таких близьких йому українських народних інструментів? Здавалось би, національний колорит звучання бандури, цимбалів, сопілки міг би суттєво підсилити елемент національного в музиці композитора завдяки їх яскравому етно-інструментальному звучанню, адже тембри народних інструментів істотно увиразнюють етнофонічну семантику музики. Таку думку висловлює І. Земцовський: «Тембр уособлює звукоідеал кожної етнічної культури, національні особливості інтонування. Навіть фуги Баха, виконані на узбецьких народних інструментах, звучать як узбецька народна музика» [2, с. 898].

З огляду на цей тембро-виразовий реагент музика М. Лисенка могла бути особливо принадною у звуковій оболонці українського інструментарію, випромінюючи свіжі барви семантично виражального етнофонізму. Проте твори композитора виявились не такими вже відкритими для народних інструментів. Якщо керуватися думкою І. Земцовського щодо етнічного звукоідеалу, то їх частка в репертуарі «народників» мала би бути значно більшою. У чому ж причина скромного числа перекладень творів М. Лисенка в репертуарі «народників»?

Відповідаючи на це питання, необхідно звернути увагу передусім на невідповідність тембрової ретрансляції оригіналу та похибки самих перекладень, що суперечать законам жанру. Для з'ясування проблематики тембро-фактурного перевтілення нагадаймо сутність музичного перекладення як такого. Його загальна формула полягає у перенесенні оригіналу в нові тембро-фактурні умови, що не суперечить жанрово-стильовим та образним властивостям твору. Важливою функцією перекладення

є творче переосмислення засобів втілення художнього змісту оригіналу. М. Давидов зазначає: «Творче переосмислення засобів втілення за умови збереження ідейно-емоційного змісту, закладеного в музичному творі, і перетворення викладу матеріалу з урахуванням нових інструментальних умов повинно бути сутністю та специфікою перекладень» [1, с. 32].

Стислий опис музичного перекладення, звичайно, не може охопити всього розмаїття можливих співвідношень оригіналу та його інструментальних варіантів, творчого і формального, об'єктивного і суб'єктивного в підході до переінтонування першоджерела. Адже коректне і творчо виконане перекладення ще не є запорукою його вдачі. Результат може бути далеким від очікуваного, що часто-густо трапляється внаслідок невдалого вибору твору для перекладення. Про цю поширену похибку в практиці виконавців-народників пише Ф. Ліпс: «За невдалого вибору п'єси для перекладення чи формального підходу до перекладення можна зовсім створити звуковий образ. Наприклад, якщо зробити перекладення для баяна першої частини “Місячної” сонати Бетховена, то замість “*Sonata quasi fantasia*” прозвучить щось на зразок хоральної прелюдії» [3, с. 95].

Отже, властивий повноцінному перекладенню творчий підхід має доповнювати не менш важливий чинник підбору об'єкту перекладення, який би у нових інструментальних умовах виявляв свою ідентичність звукообразу оригінала з усіма належними естетичними наслідками.

Якщо глянути на перекладення лисенкових творів з точки зору доцільної селекції, то очевидні переваги органічності матимуть насамперед п'єси з яскравою народно-жанровою складовою. Це той матеріал, інструментально-темброва модифікація якого спирається на властиві народній творчості засоби виразності (мелодичні, ритмічні, фактурні тощо), викликаючи асоціації з образами народного музикування в його безпосередній формі. Подібне етнофонічне унаочнення отримує зазвичай позитивний відгук слухача, що відповідає загальноприйнятим уявленням про народні інструменти і водночас органічно переплетене з образно-виразовою структурою самого оригіналу. Серед перекладень цього типу назвемо такі твори М. Лисенка, як рапсодія «Думка-шумка» (перекладення для оркестру українських народних інструментів та цимбалів Г. Агратіні), обробка народної пісні «Без тебе, Олесю» (перекладення для бандури С. Баштана), «Ой, стрічечка до стрічечки» (перекладення для голосу у супроводі бандури В. Дутчак), «Стояла на колодці» (перекладення для голосу у супроводі бандури Л. Посікіри), оркестрове перекладення «Ой, маю я чорні брови» та ін. Їх яскравий фольклорний елемент артикулює свіжі барви народно-інструментального фонізму, що підкреслюють національно-характерну образність творів.

Мистецька органічність цих перекладень, здавалося б, не підлягає сумніву, і наважимося зробити припущення, що М. Лисенко, послу-

хавши такі народно-інструментальні версії, напевно би їх не заперечив. Адже всім відомий його великий піетизм до народної творчості. Наведемо слова композитора: «Наше діло десяте: записав, обробив, видав. А вже хто зробив подяку велику — так це наші кобзарі, лірники, вірні хранителі живого слова народного» (цит. за: [5, с. 42]). Про визначальну роль народної творчості для композитора він пише також у своєму листі до сина: «Не думай, що то мене так люди шанують, то нашу пісню, ви-кохану й випестувану народом вітають» [там само, с. 42]. Ці слова засвідчують його відданість ідеалам національної культури в її глибинних проявах надзвичайно щедрої фольклорної скарбниці.

Нагадаємо також велике зацікавлення М. Лисенка мистецтвом кобзарів, про що свідчить його праця «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая» (1874) та низка статей про народні інструменти, опублікованих у львівському часописі «Зоря» (1894).

Проте було би помилковим ставити знак рівняння між Лисенком-фольклористом і Лисенком-композитором. Відображаючи народно-музичні картини, він не вживав безпосередньо фольклору, дублюючи його. Своїм мистецтвом композитор плекав національно-музичну ідею в опосередкованій формі мистецького ушляхетнення фольклору, властивого романтичному канону ХІХ ст., не розчиняючи своєї художньої індивідуальності у феномені народного. Його потрактування українського мелосу невід'ємне від виразового комплексу, збагаченого досягненнями загальноєвропейської гармонізації, фактури, формотворчих засобів; воно, зрештою, спиралося на темброву основу традиційного класичного інструменталізму.

Етнографізми ж козачково-танцювальної стихії в душі представників давнішої доби української музики — М. Завадського, В. Заремби аж ніяк не відповідали поглядам М. Лисенка щодо народності мистецтва й не могли бути провідною темою його творчості. Невипадково, палко підтримуючи в усьому українське, Лисенко не наважився написати бодай одного твору для бандури чи сопілки, слушно вважаючи це самообмеженням, неминучим у випадку звернення до надто недосконалих (як на той час) діатонічних інструментів (зрештою, як й інші композитори-романтики ХІХ ст.). Погляди М. Лисенка щодо узагальнених (європеїзованих) форм композиторського потрактування фольклору цілком суголосні словам відомого дослідника його творчості Я. Якубяка: «Логічно розмірковуючи, треба визнати, що фольклор є однією з форм — а не абсолютною вираження духовної структури народу (нації). Отже, можливості вираження духу нації залишаються і поза безпосереднім вживанням фольклорних елементів» [7, с. 32].

Більшою мірою контроверсії сприйняття перекладень творів М. Лисенка викликають п'єси широкої жанрової сфери, пов'язаної з ліричними, елегантними, драматичними образами, а також — з високим

коефіцієнтом інструментально-виразової специфіки («Момент розпачу» — перекладення для бандури А. Омельченка, «Експромт» — баянне перекладення М. Різоля тощо). Їх оцінка академічними музикантами зазвичай не надто висока.

Характерним прикладом є наспівно-гужлива «Елегія» (ор. 41, № 3) у перекладенні для бандури В. Герасименка. Твору притаманні мелодійне багатство та відкрита емоційність з елементами драматичного виливу в кульмінації. Сповнена проникливої експресії ця п'єса вельми популярна серед бандуристів. У чому однак причина невисоких оцінок її бандурної версії? Щоб відповісти на це питання, звернімося до інструментальної мови, що істотно увиразнює музичний образ твору. Нагадаймо, в оригіналі «Елегія» має виразні ознаки фортепіанної композиції — педальний колорит насиченої просторовості фонізму, інтонаційну характерність наспівності, яка значною мірою забезпечується зазначеним педальним ефектом фортепіано. Його співоча властивість є вищою, ніж у щипкової бандури. Окрім того, фольклорний звукообраз не відіграє в «Елегії» особливої виразової ролі з огляду на інтонаційні зв'язки твору з романсовою стихією, насиченою експресивним інтонуванням та напруженою вокалізацією мелодії. Чи потребуватимуть подібні твори етно-фонічного «підсилення» народними інструментами? Питання, гадаємо, риторичне. (Хоча, на нашу думку, було б перебільшенням заперечувати доцільність використання «Елегії» та її подібних творів у педагогічній практиці, конкурсних імпрезах та аматорському середовищі).

Брак сумісності інструментів-тембрів, отже й звукообразів спостерігаємо також в баянних перекладеннях лисенкових творів кантиленного характеру — «Журба» (перекладення М. Різоля), «Листок з альбому» та «Сумний спів» (перекладення С. Чапкія). У них особливо відчутний недостатній виразовий ресурс педальної колористики, від чого твори помітно програють на фонічному рівні, сприймаючись як дещо збіднений варіант. У п'єсах цього типу звукообразна структура тісно пов'язана з глибоко інтимним, невід'ємним від індивідуалізованої семантики витонченого піанізму М. Лисенка.

Та чи означає, що класик української музики, попри народні джерела своєї творчості, залишається композитором якщо не закритим, то принаймні далеким і проблемним для народних інструментів — передусім у сольноконцертному їх форматі? На теоретичному рівні таке твердження не виглядає безпідставним, особливо якщо глянути на нього з позицій супутніх перекладенням системних координат оригіналу-копії, еталону-аналогу. Їх співіснування в художній творчості не позбавлене проблемності. Примату оригіналу, зокрема, ревно дотримуються прибічники «справжніх мистецьких вартостей» та охоронці їх чистоти, апелюючи до негативних наслідків масового тиражування дешевих підробок і вторинно-маргінальної творчості. Про що

проблему мистецької достеменності на прикладі аранжувань для народних інструментів пише В. Фомін, який намагається глянути на них крізь призму взаємодії різних форм музичного твору в його соціальному бутті: «Назвемо велику, але надзвичайно строкату групу різних аранжувань, створених часто для популяризації творів, задоволення запитів широкої аудиторії (наприклад, перекладень творів класичного репертуару для баяна, гітари чи навіть оркестру народних інструментів). Їх якість у порівнянні з оригіналом часто вельми програє, що є одною з причин ігнорування їх музикознавцями»; і далі: «Соціологічний аналіз редакцій мав би специфічний інтерес, зокрема, з точки зору проблеми боротьби за оригінал» [6, с. 126–127].

Утім, свої аргументи мають і прибічники перекладень (традиційно, це представники академічного напрямку народно-інструментального мистецтва). Їх позицію частково пояснює особлива образно-змістова глибина класичних шедеврів, що мають широкий ресурс поліваріантних тлумачень та можливостей вияву нових ідей в акті інтерпретації (звісно, за умови відповідності специфіки інструмента образному світу музичного оригіналу). Окрім того, у перекладеннях завжди можна знайти невикористаний резерв змістовності, що криється в комплексі чинників максимально-адекватної звукореалізації, — творчому переосмисленню, вірному вибору музичного матеріалу, володінні всіма ресурсами інструментальної виразовості. Їх художню дію ретрансляції істотно підсилює творчість самого автора транскрипцій, здатного своєю багатого інвенцією піднести їх до рівня визнаних мистецьких артефактів. Як приклад, наведемо відомі шедеври фортепіанних транскрипцій Ф. Ліста, Ф. Бузони, скрипкових — П. Сарасате та ін.

Проте не тільки наведені чинники — запорука піднесення жанру народно-інструментального перекладення. Адже з погляду музичної практики, визначальними для існування твору є й суб'єктивні фактори варіативності, детерміновані індивідуальними та соціальними відмінностями психології сприйняття, інтерпретацій різними типами публіки. У цьому сенсі перекладення для народних інструментів класичного репертуару не виняток. Їх мистецька актуальність є невід'ємною від ментальних чинників соціуму, що істотно визначає оціночний реєстр творів, зумовленого мінливим ритмом соціально-історичної адаптації. Як відомо, жанри перекладення і транскрипцій протягом своєї історії мали свої злети й періоди забуття, зумовлені змінами естетичних уподобань. Нагадаймо, ще в недалекому минулому створення транскрипцій було своєрідною даниною епохи, і піаністи обов'язково включали до свого репертуару транскрипції Ф. Ліста, Ф. Бузони, К. Таузіга, Л. Годовського та ін. Сьогодні ж їх рідко виконують, надаючи перевагу оригінальним творам.

Нові мистецькі фаворити народжуються і в наш час. У контексті суспільно-культурних процесів, викликаних реаліями доби української не-

залежності, об'єктивно відбуватимуться й зміни характеру семантичної інформації художніх моделей та їх оновлення, зумовлених зростанням актуальності «української теми». Вже сьогодні спостерігаємо зміни вектору суспільного сприйняття української музики, зокрема збільшення уваги до розмаїття її національних форм, типів жанрової нормативності. Екстраполюючи ці процеси на лисенкову творчість, хотілося би вірити, що хвиля сучасного національного відродження стане тим поживним ґрунтом, з якого проростуть нові, естетично привабливі форми й народно-інструментальної лисенкіани. Передовсім, у вигляді високохудожніх транскрипцій, «вільних перекладень» з частковим перекодуванням мовної структури творів, урізноманітненням інструментальних сполучень тощо. Такі творчі ініціативи зазвичай не лишаються без естетичних наслідків.

Запропонований вилів креативу, сподіваємось, не стане лише художнім експериментом. Він зміцнить мистецькі переваги народно-інструментальних аранжувань й надасть свіжого подиху лисенківським шедеврам, увиразнивши їх національний елемент. І не лише етнофонічно, а передусім у творчому сенсі, співмірному з мистецтвом великого Миколи Лисенка.

#### Список використаних джерел

1. Давыдов Н. Методика переложений инструментальных произведений для баяна / Н. Давыдов. — М. : Музыка, 1982. — 214 с.
2. Земцовский И. Народная музыка / И. Земцовский // Музыкальная энциклопедия. — М. : Сов. энциклопедия, 1976. — Т. 3. — С. 887–904.
3. Липс Ф. О переложениях и транскрипциях / Ф. Липс // Баян и баянисты. — М. : Сов. композитор, 1977. — Вып. 3. — С. 86–108.
4. Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая / М. Лисенко. — К. : Музична Україна, 1978. — 95 с.
5. Лисенко О. Спогади про батька / О. Лисенко. — К. : Музична Україна, 1991. — 365 с.
6. Фомин В. Способ существования музыкального произведения и методология сравнительного анализа / В. Фомин // Музыкальное искусство и наука. — М. : Музыка, 1973. — Вып. 2. — С. 99–134.
7. Якубьяк Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич : монографія / Я. Якубьяк. — Львів : НТШ, 2003. — 264 с.

**Кужелев Д. О. В пошуках мистецьких перспектив (про перекладення творів М. Лисенка для народних інструментів).** У статті автор обґрунтовує засади музичних перекладень творів М. Лисенка для народних інструментів. Їх неоднозначний художній рівень розглянуто з точки зору типових проблем жанру та браку творчого підходу до перекладення. Окреслено мистецькі перспективи народно-інструментальних інтерпретацій творів М. Лисенка.

**Ключові слова:** перекладення, народний інструмент, тембр, фольклор, етнофонізм.

**Кужелев Д. А. В поисках художественных перспектив (о переложениях произведений Н. Лысенко для народных инструментов).** В статье автор обосновывает принципы музыкальных переложений произведений Н. Лысенко для народных инструментов. Их неоднозначный художественный уровень рассмотрен с точки зрения проблем жанра, вызванных недостаточно творческим подходом к переложению. Намечены художественные перспективы народно-инструментальных интерпретаций произведений Н. Лысенко.

**Ключевые слова:** переложение, народный инструмент, тембр, фольклор, этнофонизм.

**D. Kuzhelev. In the searches of artistic prospects (about translations of works of Lisenko for folk instruments).** In the article an author grounds principles of musical translations of works of Lisenko for folk instruments. Their an ambiguous artistic level is considered from point of typical problems of genre and shortage of the creative going near translation. Outlined artistic prospects folk instrumental interpretations of Lisenkov's works.

**Key words:** translation, folk instrument, timbre, folk-lore, etnofonizm.