

3. Медушевский В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки / В. Медушевский // Восприятие музыки ; [Ред., сост. В. Н. Максимова]. – М. : Музыка, 1980. – С. 178–195.
4. Медушевский В. Интонационная форма музыки : исследование / В. Медушевский. – М. : Композитор, 1993. – 262 с.
5. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука / [редкол. Веркіна Т. Б. (голов. ред.) та ін.] ; ХДУМ імені І. П. Котляревського. – Харків : ХДУМ імені І. П. Котляревського, 2008. – Вип. 23. – 232 с.
6. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : Лео Брауер та гітарне мистецтво ХХ століття / [редкол. Веркіна Т. Б. (голов. ред.) та ін.] ; ХНУМ імені І. П. Котляревського. – Харків : С.А.М., 2011. – Вип. 31. – 239 с.
7. Провозина Н. Новые технологии в искусстве: от «музыки машин» к «машинной музыке» / Н. Провозина // Образование, наука и техника: XXI век : [сб. науч. ст.] ; [Сост. О. Алворук]. – Ханты-Мансийск : ЮГУ, 2005. – Вып. 3. – 171 с.

Дроздова Е. Поняття «технологія гри» і його розробка в теорії гітарного исполнительства. В статті розглядається поняття «технології» исполнительського мистецтва з метою виявлення принципів оптимізації компонентів творчого процесу гри на гітарі.

Ключевые слова: искусствоведение, технология искусства, исполнительское искусство, гитара.

Дроздова О. Поняття «технологія гри» і його розробка в теорії гітарного виконавства. У статті розглядається поняття «технології» виконавського мистецтва з метою виявлення принципів оптимізації компонентів творчого процесу гри на гітарі.

Ключові слова: мистецтвознавство, технологія мистецтва, виконавське мистецтво, гітара.

Drozдова E. The concept «technology of playing» and its development in the theory of guitar performing art. In article the concept «technology» of performing art for the purpose of identification of the principles of optimization of components of creative process of playing on a guitar is considered.

Keywords: art criticism, technology of art, performing art, guitar.

IV. ВИКОНАВСТВО НА НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТАХ: ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА

Д. КУЖЕЛЕВ

НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ЛИСЕНКІАНА (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 професійний рівень «виконавців-народників», але є і даниною генію української музики з боку широкої музичної спільноти, серед якої є і представники «некласичного інструменталізму». Такою є властивість шедеврів світової класики притягувати до себе багатьох музикантів, приваблюючи красою та досконалістю мистецтва.

Щоправда, перелік творів М. Лисенка в репертуарі виконавців на народних інструментах не виглядає вельми репрезентативним, поступаючись кількісно далеким від етно-інструменталізму творам Й. С. Баха, А. Вівальді або В. А. Моцарта. Останні, як відомо, стали репертуарним надбанням багатьох баяністів, бандуристів, сопілкарів, навіюючи думки про безпрецедентне переродження народних інструментів, що відірвалися від своїх джерельних основ невибагливого музикування заради приєднання до вищих сфер камерно-академічного мистецтва. Не заперечуючи перспектив естетизації донедавна фольклорних звуконосіїв, поставимо питання щодо існування для цього необхідних мистецьких аргументів на прикладі аранжувань творів М. Лисенка для народних інструментів.

Нагадаємо, що до живильних витоків Лисенкової творчості виконавці на народних інструментах зверталися здавна, роблять це і дотепер. Прагнення зрозуміле, адже така потреба впливає з необ-

хідності поповнення концертного репертуару високохудожніми творами в умовах браку власної класики.

Найчисельніша частка творів Лисенка припадає на переклади для оркестру українських народних інструментів: увертюра до опери «Чорноморці», «Фантазія на дві українські теми», Друга рапсодія «Думка і шумка» для цимбалів у супроводі народного оркестру; «Баркарола», «Елегія», «Запорізький марш»; романси «Безмежне поле», «Огні горять». Відзначимо також нечисленні інструментальні мініатюри у перекладі для бандури, баяна, сопілки, цимбалів тощо. Та навіть якщо додати вокальні твори Лисенка у супроводі народних інструментів, то їх перелік не видаватиметься надто об'ємним, з огляду на величезний і багатожанровий спадок композитора.

Незважаючи на перевагу вокальних жанрів Лисенка, природно виникає питання, в чому ж причина браку перекладів його творів для таких близьких йому українських народних інструментів? Здавалося б, етнічний колорит тембрів бандури, цимбалів, сопілки міг би суттєво посилити елемент національного у творах композитора. Адже, як відомо, тембри народних інструментів істотно увиразнюють етнофонічну семантику музики. Про це, зокрема, пише Ізалій Земцовський: «Тембр уособлює звукоідеал кожної етнічної культури, національні особливості інтонування. Навіть фуги Баха, виконані на узбецьких народних інструментах, зазвучать як узбецька народна музика» [2, с. 898].

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

Відповідаючи на це питання, необхідно звернути увагу передусім на невідповідність тембрової ретрансляції оригіналу та похибки самих перекладів, що суперечать законам жанру. Для з'ясування проблематики тембро-фактурного перевтілення згадаймо сутність музичного перекладу 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 образного змісту оригіналу. Микола Давидов пише: «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 перекладів» [1, с. 32].

Стислий опис музичного перекладу, звичайно, не може охопити всього розмаїття можливих співвідношень оригіналу та його інструментальних варіантів, – творчого і формального, об'єктивного і суб'єктивного у підході до переінтонування першоджерела. Адже навіть коректно виконаний переклад ще не забезпечує його від невдач; він може бути далеким від очікуваного результату. Таке часто трапляється внаслідок невдалого вибору твору для перекладу. Про цю поширену похибку в практиці виконавців-народників пише Фрідріх Ліпс: «...за невдалого вибору п'єси для перекладу чи формального підходу до перекладу можна зовсім спотворити звуковий образ. Наприклад, якщо зробити переклад для баяна I-ої частини “Місячної” сонати Бетховена, то замість “Sonata quasi fantasia” прозвучить щось на зразок хоральної прелюдії» [3, с. 95].

Отже, творчий підхід до перекладу має підкріплюватись не менш важливим чинником підбору об'єкту перекладу, який би в нових інструментальних умовах виявляв свою ідентичність звукообразу оригіналу, з усіма естетичними наслідками.

Якщо поглянути на перекладення творів М. Лисенка 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 притаманні народній творчості засоби виразності (мелодичні, ритмічні, фактурні тощо), викликаючи асоціації з образами народного музикування у його безпосередній формі. Подібне етнофонічне унаочнення отримує зазвичай позитивний відгук слухача, що відповідає загальноприйнятим уявленням про народні інструменти і водночас органічно переплетене з образно-виражальною структурою самого оригіналу. Серед перекладів цього типу назвемо такі твори Лисенка, як рапсодія «Думка-шумка» (переклад для оркестру українських народних інструментів та цимбалів Георгія Агратіні), обробка народної пісні «Без тебе, Олесю» (переклад для бандури Сергія Баштана), «Ой,

стрічечка до стрічечки» (переклад для голосу в супроводі бандури Віолетти Дутчак), «Стояла на колодці» (переклад для голосу у супроводі бандури Людмили Посікіри), оркестровий переклад – «Ой, маю я чорні брови» та ін. Їх яскравий фольклорний елемент артикулює свіжі барви народно-інструментального фонізму, які підкреслюють національно-характерну образність творів.

Мистецька органічність цих перекладів, здавалося б, не підлягає сумніву; тому наважимося зробити припущення, що у випадку знайомства М. Лисенка з такими народно-інструментальними версіями, композитор напевно б їх не заперечив. Адже усім відомий його великий пієтизм до народної творчості, про що свідчать такі слова: «Наше діло десяте: записав, обробив, видав. А вже хто зробив подяку велику – так це наші кобзарі, лірники, вірні хранителі живого слова народного» [5, с. 28]. 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, викохану й випестувану народом вітають» [там само, с. 42]. Ці слова засвідчують його відданість ідеалам національної культури у її глибинних проявах надзвичайно щедрої фольклорної скарбниці.

Нагадаємо про велике зацікавлення Лисенка мистецтвом кобзарів, про що свідчить факт наявності його праці «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая» (1874) [4], а також низки статей про народні інструменти, опублікованих у львівському часописі «Зоря» (1894) [див. 7].

Проте було б 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 XIX ст., не розчиняючи своєї художньої індивідуальності у феномені народного. Його потрактування українського мелосу невід'ємне від виражального комплексу, збагаченого досягненнями загальноєвропейської гармонізації, фактури, формотворчих засобів; творам Лисенка властива опора на темброву основу традиційного класичного інструменталізму.

Етнографізми ж козачково-танцювальної стихії в душі представників давнішої доби української музики – Михайла Завадського, Владислава Заремби аж ніяк не відповідали поглядам композитора щодо

народності мистецтва й не могли бути провідною ідеєю 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 на той час діатонічних інструментів (зрештою, як вважали й інші композитори – національні романтики XIX ст.). Погляди Лисенка щодо узагальнених форм композиторського потрактування фольклору цілком суголосні словам відомого дослідника його творчості Яреми Якубця: «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 творів Лисенка у перекладі викликають п'єси широкої жанрової сфери, пов'язаної з ліричними, елегійними, драматичними образами, а також – з високим коефіцієнтом інструментально-виражальної специфіки («Момент розпачу» – переклад для бандури Андрія Омельченка, «Експромт» – баянний переклад Миколи Різоля тощо). Їх оцінка академічними музикантами зазвичай не надто висока.

Характерним прикладом є наспівно-тужлива «Елегія» (ор. 41, № 3) у перекладі для бандури Василя Герасименка. Її музиці притаманні мелодійне багатство та відкрита емоційність з елементами драматичного виливу у кульмінації. Сповнена проникливої експресії «Елегія» вельми популярна серед бандуристів. В чому однак проблемна неоднозначність її бандурної версії для ширшого загалу слухачів? Щоб відповісти на це питання, звернімося до інструментальної мови, яка істотно артикулює музичний образ твору. Нагадаймо, що в оригіналі «Елегія» має виразні ознаки суто фортепіанної композиції, оскільки педальний колорит насиченої просторовості фонізму, інтонаційна характерність наспівності та плинного звуковедення значною мірою забезпечується тим же педальним ефектом. Незважаючи на молоточковий механізм звукоутворення, наспівна властивість фортепіано є вищою, ніж у щипкової бандури. Окрім того, фольклорний звукообраз не відіграє в «Елегії» особливої виражальної ролі з огляду на її інтонаційні зв'язки з романсовою стихією, насиченою експресивним інтонуванням та напруженою вокалізацією мелодії. Чи

потребуватимуть подібні твори етно-фонічного «підсилення» народними інструментами? Питання риторичне¹.

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

Та чи означає, що Микола Віталійович, попри народні джерела своєї творчості, залишається композитором якщо не закритим, то принаймні далеким і проблемним для народних інструментів? Незважаючи на певний концертний досвід народно-інструментальної лисенкіани, цей сумнів не виглядає безпідставним. Особливо, якщо поглянути на перекладення з позицій системних координат оригіналу–копії, еталону–аналогу. Як відомо, їх співіснування у художній творчості не позбавлене проблематики. 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 цю проблему мистецької достеменності на прикладі аранжувань для народних інструментів пише Віктор Фомін, аналізуючи соціальне буття форм музичного твору: «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].

¹ Водночас, було б очевидним перебільшенням заперечувати вжитковість «Елегії» та їй подібних фортепіанних творів у педагогічному репертуарі, конкурсних імпрезах, в аматорському середовищі тощо.

Втім, свої аргументи мають і прибічники перекладів. Традиційно, це представники академічного напрямку народно-інструментального мистецтва. Їх позицію частково пояснює особлива образно-змістовна 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 зазвичай присутній невикористаний резерв змістовності, що криється у комплексі чинників максимально-адекватної звуореалізації – у творчому переосмисленні, вірному виборі музичного матеріалу, володінні усіма ресурсами інструментальної виражальності тощо. «Ретрансляторну дію» інструментів перекладу 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. Бузоні, скрипкових – П. Сарасате та ін.

Проте не тільки наведені чинники – запорука піднесення жанру народно-інструментального перекладення. Адже з погляду повсякденної 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 переклади для народних інструментів класичного репертуару не виняток. Їх мистецька актуальність є невід'ємною від ментальних чинників соціуму, що істотно визначає оціночний реєстр творів, зумовлених мінливим ритмом соціально-історичної адаптації. Це підтверджує увесь минулий досвід жанру перекладів і транскрипцій, які протягом своєї еволюції зазнавали злетів і падінь, відроджень і забуття, відповідно до актуальних естетичних уподобань. Нагадаймо, ще в недалекому минулому створення транскрипцій було своєрідною даниною епосі, й піаністи обов'язково додавали до свого репертуару транскрипції Ф. Ліста, Ф. Бузоні, К. Таузіга, Л. Годовського та ін. Сьогодні ж їх рідко виконують, надаючи перевагу оригінальним творам.

Нові мистецькі фаворити народжуються і в наш час. В контексті суспільно-культурних процесів, викликаних реаліями доби української незалежності, об'єктивно відбуватимуться перетікання 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 творчість М. Лисенка, хотілося б вірити, що хвиля сучасного національного відродження стане тим поживним ґрунтом, з якого проростуть нові, естетично привабливі форми народно-інструментальної лисенкіани. Передусім, у вигляді високохудожніх транскрипцій, «вільних перекладів» з частковим перекодуванням мовної структури творів, урізноманітненням інструментальних версій тощо. Такі творчі ініціативи зазвичай не лишаються без естетичних наслідків.

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

ЛІТЕРАТУРА

1. Давыдов Н. Методика переложений інструментальних произведений для баяна / Н. Давыдов. – М. : Музыка, 1982. – 214 с.
2. Земцовский И. Народная музыка / И. Земцовский // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. ; [Гл. ред. Ю. В. Келдыш]. – М. : Сов. энциклопедия, 1976. – Т. 3. – С. 887–904.
3. Липс Ф. О переложениях и транскрипциях / Ф. Липс // Баян и баянисты. – М. : Советский 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., 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. Якубяк Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич : монографія / Я. Якубяк. – Львів : НТШ, 2003. – 264 с.

Кужелев Д. Народно-інструментальна лисенкіана (про перекладення творів М. Лисенка для народних інструментів). У статті автор обґрунтовує засади музичних перекладів творів М. Лисенка для народних інструментів. Їх неоднозначний художній рівень розглянуто з точки зору типових проблем жанру та браку творчого підходу до перекладу. Окреслено мистецькі перспективи народно-інструментальних інтерпретацій творів М. Лисенка.

Ключові слова: переклад, народний інструмент, тембр, фольклор, етнофонізм.

Кужелев Д. Народно-інструментальна лисенкіана (о переложениях произведений Н. Лысенко для народных инструментов). В статье автор рассматривает принципы музыкальных переложений произведений Н. Лысенко для народных инструментов. Их неоднозначный художественный уровень рассмотрен с точки зрения проблем жанра, вызванных недостаточной творческим подходом к переложению. Намечены художественные перспективы народно-инструментальных интерпретаций произведений Н. Лысенко.

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

Kuzhelev D. The folk instrumental lysenkiana (about translations of works of M. Lysenko for folk instruments). In article an author considers the principles of musical translations of works of M. Lysenko for folk instruments. Their ambiguous art level is considered from the point of view of the problems of a genre caused by insufficiently creative approach to translation. Art prospects of folk instrumental interpretations of M. Lysenko's works are planned.

Keywords: translation, folk instrument, timbre, folklore, etnofonizm.

I. ТЕУТУ

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ТРАНСКРИПЦІЙ В РЕПЕРТУАРІ ЦИМБАЛІСТА

Сучасний репертуар цимбаліста вельми різноманітний. Він представлений творами різних форм і жанрів, які, в свою чергу, відповідаючи стильовим потребам академічних виконавських шкіл, зберігають тісні зв'язки з аутентичним цимбальним виконавством. Музичний матеріал, доступний для виконання музиканту-цимбалісту, можна умовно розподілити на чотири основні групи:

- навчально-методичний напрям, спеціально створений для потреб шкільництва, що містить широкий спектр стилів і жанрів: бароко, віденську класику, романтику, сучасний модерн;
- оригінальна література, адаптована для цимбалів;
- нотна фіксація народних награвань на цимбалах та концертні обробки фольклорних мелодій;
- твори композиторів, написані для академічних концертних цимбалів.

Аналізуючи фактори впливу на формування репертуару, зауважимо, що твори, адаптовані для виконання на цимбалах становлять більше 80% репертуару сучасного цимбаліста і посідають значно