

ТАРАС ЯНИЦЬКИЙ

**ТРАНСКРИПЦІЯ ЯК ЧИННИК
ТВОРЧОЇ КОМУНІКАТИВНОСТІ БАНДУРИСТА
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ АНТОНІО ВІВАЛЬДІ,
ЙОГАННА СЕБАСТІАНА БАХА,
СЕЗАРА ФРАНКА)**

Актуальність теми транскрипції-перекладення для бандури класичних музичних творів впливає з потреби збагачення та розширення бандурного репертуару. Крім того, наявність нового репертуару стимулює до пошуків нових виражальних засобів, суміжних з іншими інструментами, що збагачує арсенал бандурних виражальних засобів. Цей процес дає змогу наблизити бандурне виконавство або часто й зрівняти його з виконавством на класичних інструментах – фортепіано, скрипці, арфі та ін.

Постановка проблеми полягає у її визначенні та способах розв'язання. Цього разу такою проблемою виступає якість транскрипції-перекладення для бандури творів А. Вівальді, Й. С. Баха, С. Франка, здійснених Л. Коханською. Вирішення цієї проблеми здійснюється способом збереження в перекладених творах емоційного та ідейного змісту, методом та прийомами транскрипції-перекладення, характерних для цього процесу: згущення та розрідження фактури, регістрові переміщення, переосмислення штрихів, творче застосування відсутності демпферації, що замінює педальність, редуція, ампліфікація.

Мета статі – узагальнити методи перекладення та застосуванні їх у конкретних випадках, що стосується розкриття змісту творів епохи Бароко.

Науковим підґрунтям для дослідження стали праці: М. Давидова¹, Г. Когана², О. Жаркова³, Д. Пшеничного⁴, перекладення С. Баштана, В. Герасименка, Л. Посікіри, П. Чухрая, В. Дутчак, С. Овчарової, автора цієї статті. Матеріалом для статті стали транскрипції-перекладень, здійснених Л. Коханською: Тріо-Концерту *соль мінор* для лютні (гітара), скрипки та віолончелі (F. XVI, № 4) А. Вівальді, Органної Прелюдії та фути *ля мінор* Й. С. Баха, Прелюдії, фути і варіації ор. 18 С. Франка.

Нині бандурне професійне академічне виконавство базується як на автентичних кобзарських традиціях, оригінальних композиціях, так і на виконанні транскрипцій творів вітчизняної та світової класичної музичної спадщини. Це явище викликане новими можливостями удосконаленого музичного інструмента бандури і досягнутим високим рівнем професійного виконавства бандуристів, засвідченого на численних міжнародних конкурсах.

Судячи з програм, абсолютна більшість творів, представлена на цих конкурсах, є транскрипціями творів композиторів класиків різних стилів, поряд із оригінальними творами.

¹ Давидов М. Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна / М. Давидов. – К. : Муз. Україна, 1977. – 120 с.

² Коган Г. Школа фортепианной транскрипции / Г. Коган. – М. : Музыка, 1970. – 72 с.

³ Жарков А. Художественный перевод в музыке: проблемы и решения: дис...канд.искусствоведения: спец. 17.00.02 музыкальное искусство / Жарков Александр Николаевич ; Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – К., 1994. – Л. 147–164; Пшеничний Д. Інструментовка для оркестру народних інструментів / Д. Пшеничний. – К. : Муз. Україна, 1990. – 69 с.

⁴ Пшеничний Д. Аранжування для народних інструментів / Д. Пшеничний. – К. : Муз. Україна, 1985. – 117 с.

Таким чином, розв'язується комунікативна проблема зв'язку бандурного виконавства як в історичному, так і в нинішньому аспектах, розширюючи і збагачуючи бандурний репертуар залученням творів із суміжних галузей музичного мистецтва.

Перекладення і транскрипція в музичній літературі для бандури займають значно більший об'єм, ніж в літературі інших інструментів, таких, як духові, струнно-смичкова група, орган, фортепіано, клавесин, гітара. Цьому передують наступні причини.

По-перше, виконавство на бандурі, як професійно систематизований процес, розвивається близько 70-ти років, тоді, як виконавські школи і традиції вже зазначених інструментів вимірюються не одним століттям розвитку. Тут з'являється проблема недостатньої кількості оригінального репертуару, дефіцит якого доводиться поповнювати за рахунок перекладень і транскрипцій.

По-друге, транскрипція-перекладення творів Й. С. Баха, А. Вівальді, Д. Скарлатті, Л. Бетховена, М. Мусоргського, П. Чайковського, М. Лисенка та інших композиторів слугують комунікативним засобом для виконання їх на бандурі.

Серед перекладень музичних творів для бандури, що написані для інших інструментів, особливе місце, як у кількісному, так і в якісному аспектах, посідають транскрипції фортепіанної, органної, клавесинної та струнної літератури. Зокрема, у першому випадку, цьому сприяє деяка близькість фактурних можливостей двох інструментів, ідентичність функцій правої та лівої рук на бандурі та фортепіано (переважно гомофонно-гармонічної фактури, а в окремих випадках і поліфонічної). У випадку зі струнною літературою має значення і значна темброва подібність.

Тому у цьому випадку розглянемо комунікативну проблему взаємовідношень бандури та інструментів, з якими її об'єднує інтонаційно-виражальна спорідненість.

Ці інструменти – лютня чи гітара. А в подальшому розгляді конкретного твору звернемо увагу на скрипку та віолончель як інструменти, що використовуються в оригіналі (Тріо-Концерт А. Вівальді).

Основними аспектами, які необхідно враховувати при створенні будь-якої транскрипції, є знання інтонаційно-виразових особливостей кожного із цих інструментів, їх фактурних можливостей й тембрової подібності. Власне, співвідношення цих факторів і визначає вибір автором того чи іншого способу перекладення (від простого редагування до розгорнутої транскрипції). М. Давидов зазначає: «Творчі завдання перекладення спрямовані на збереження та розкриття змісту музичного твору в нових тембрових умовах. Виходячи з цього, перекладення – різновид творчої інтерпретації інструментальними засобами»¹.

Як ілюстрацію принципів і методів перекладення камерно-струнного твору для бандури в цій статті наведено твір **А. Вівальді Тріо-Концерт g-moll per Liuto (Chitarra), Violino e Violoncello (F. XVI, №4)** у транскрипції-перекладенні Л. В. Коханської².

Найважливішим принципом художньої транскрипції-перекладення є глибоке проникнення в образно-смыслову сферу оригіналу. Коротке висвітлення творчості А. Вівальді сприяє вирішенню цього завдання.

А. Вівальді увійшов в історію європейської музики головним чином як творець сольного інструментального концерту, у якому підсумував тривалий процес розвитку концертного стилю. Власне, він визначив структуру, композиційні засоби цього жанру, розробив схему рондально-

¹ Давидов М. Теоретичні основи перекладення музичних творів для баяна / М. Давидов. – К. : Муз. Україна, 1977. – С. 9.

² Струни вічності: Твори для бандури / упоряд. В. Єсіпок. – Вінниця : Книга-Вега, 2004. – С. 88–93.

ритурнельного *allegro* як головної, швидкої частини циклу, типологічні форми тематизму і фактури, що стали класичними зразками барокового стилю. Без перебільшення можна сказати, що в руслі вівальдівських концертів розвивалась концертна творчість усіх без винятку композиторів першої половини XVIII ст., зокрема і Й. С. Баха. Зроблені Й. С. Бахом численні клавірні та органні транскрипції концертів А. Вівальді свідчать про його виняткову увагу до великого італійця; та й у власних творах Й. С. Баха в цьому жанрі вплив А. Вівальді виявляється в структурних закономірностях, типах фактури, інтонаційних аналогіях.

У творчості А. Вівальді найвищого розквіту досяг *concerto grosso*. А. Вівальді встановив для *concerto grosso* тричастинну циклічну форму, виділив віртуозну партію челести. Він створив жанр сольного інструментального концерту, сприяв розвитку віртуозної скрипкової техніки, що можна спостерігати на прикладі Тріо-концерту.

«Передкласичний сольний інструментальний концерт А. Вівальді – ансамблева п'єса для невеликого складу смичкових інструментів на чолі зі скрипкою <...> Встановлена А. Вівальді динамічна тричастинна циклічна форма концерту (швидка, енергійна перша частина і блискучий жвавий фінал, що обрамляють невелику співучу середню частину) виражала художні ідеали мистецтва “добре організованого контрасту” <...> У безперервному чергуванні *tutti* і *solo*, цілого і частини (в цьому знаходимо своєрідне переломлення ритурнелів), розкривається змістовність форми концерту і, водночас, створюється гра звуковими масами та звуковими світлотінями»¹.

¹ Ямпольский И. Вивальди (Vivaldi) Антонио / И. Ямпольский. // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. – Т. 1 : 1973. – М. : Сов. энциклопедия. – С. 767.

Перша частина тріо – *Andante molto* – відкривається яскравим викладенням теми *tutti*. Бандура, на наш погляд, дає виконавцю відмінні можливості для повноцінної художньо-стильної інтерпретації цієї теми – як і на інструментах оригіналу, можливий повний контроль над звуком протягом всього його звучання. Застосовується будь-яка міра атакування: від м'якого оксамитового *piano* до дзвінкого звучання *sforzandissimo*, здійснимі різноманітні маніпуляції зі звуком чи звуковою фразою – *crescendo*, *diminuendo*, повний контраст до закінчення – від атаки до м'якого затухання в тиші.

У партії правої руки повністю зберігається скрипковий текст, але їй доручено також виконання гітарної функції; і обидві ці функції реалізуються повноцінно. Партія лівої руки – це партія віолончелі, що є ніби ритмічним і гармонічним стрижнем, на який нанизується основний тематичний матеріал.

До основних засад перекладення скрипкової музики належить ампліфікація, оскільки звучання скрипки більш насичене, ніж бандурне, а октавність певною мірою компенсує недостатність сили звучання. Таки й прийом застосовується протягом всього твору (1-3 та інші такти). Крім того, до октав додаються гармонічні звуки, що сприяє більш наповненому звучанню першої частини (1, 2, 8 та інші такти)¹.

Одночасно партія віолончелі переноситься у ліву руку бандуриста, у рамках діапазону бандурних басів.

Задля зручності виконання верхніх голосів інколи застосовуються пропуски, хоча реально вони звучать, при відсутності демпферації бандури у кожному першому тоні

¹ Струни вічності: Твори для бандури / упоряд. В. Єсіпок. – Вінниця: Книга-Вега, 2004. – С. 88.

тріолей (10-12 тт. *Andante molto*). Фактура у вказаних тактах бандурного перекладу тотожна оригіналу.

Задля зручності виконання пропущення акордів на сильних і відносно сильних долях у тактах 19-24 не змінює звучання твору – адже ці звуки наявні у гармонічних фігураціях і реально звучать за відсутності демпферації на бандурі.

Отже, бандура тут повноцінно замінює камерний склад, тобто поєднує в собі всі елементи фактури (мелодію, бас, акомпанемент, підголоски).

Не менш важливо відзначити розробку мелосу в повільній середній частині – *Largetto*¹. А. Вівальді експонує зразок мелодії широкого дихання. Темброве забарвлення дуже нагадує лютню, тому завдяки своїй наспівності, кантиленності ця частина звучить стилістично автентично в бандурному трактуванні, де дотримано таких принципів перекладення, що дають змогу наблизитись до звучання оригіналу. Збереження фактури викладення матеріалу методом октавних подвоєнь в правій руці бандури (20-й та інші такти), октавних перенесень (партія віолончелі переходить у ліву руку, як і в попередній частині октавою нижче, додаванням гармонічних звуків у тактах 20–27) створює адекватність звучання транскрипції оригіналу. Характер звучання дещо нагадує патетичну скорботу вівальдівських сарабанд.

Особливу увагу А. Вівальді приділяє фіналу; його цікавить спрямованість форми твору². Якою б формою А. Вівальді не закінчував цикл, характер музики постійно перетворюється, набуваючи яскравої віртуозності, стрімкості темпів (*Presto* або *Allegro*), інструментального блиску, тобто концертного характеру. Це цілком відноситься й

¹ Струни вічності: Твори для бандури / упоряд. В. Єсіпок. – Вінниця: Книга-Вега, 2004. – С. 90.

² Там само. – С. 92.

до фінального *Allegro*. А. Вівальді приходить тут до ідеї концертно-віртуозного фіналу, застосовуючи тип віртуозної фактури.

Однією з особливостей перекладення для бандури є додавання октавних подвоєнь до мелодичного голосу в першій і третій частинах, що дає змогу краще передати рішучий характер звучності, компенсуючи деякі тембральні відмінності бандури від струнної групи. Хоча у фіналі автор транскрипції іноді зводить ці подвоєння до однієї октави і випускає деякі середні голоси (1, 2, 3 та інші такти), з метою полегшення фактури при швидкому русі й підкресленні стрімкості, легкості та певної граціозності.

Отже, у цій транскрипції Тріо А. Вівальді з камерного складу (скрипка, лютня, віолончель) на бандуру, Л. Коханська застосувала такі типові прийоми: згущення і розрідження фактури, октавні подвоєння – ампліфікацію, пропущення деяких середніх голосів, октавні перенесення, з метою збереження характеру художнього задуму твору. За словами Ф. Бузоні, «виконання твору – також транскрипція»¹.

Музика А. Вівальді, за словами Б. Асаф'єва, відобразила дійсність його епохи «у всій різноманітності її ритмів і звукосполучень; його мистецтво знаменувало собою різкий поворот до естетики, що пробувала допитливо опанувати навколишній світ людини»². І ці спроби звичайно ж віддзеркалюються безпосередньо в його музиці як творчопошукове начало. Це створює передумови для розкриття виражального потенціалу музики, у її повноцінній, художньо-доцільній інтерпретації.

¹ Коган Г. М. О транскрипции // Коган Г. М. Избранные статьи / Г. М. Коган. – М. : Сов. композитор, 1972. – С. 66.

² Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1963. – С. 9.

Концерти та арії А. Вівальді мали глибокий вплив на Й. С. Баха. Й. С. Бах переклав кілька скрипкових концертів А. Вівальді для соло клавіру, органу і кілька для оркестру.

Й. С. Бах. Органна Прелюдія та fuga a-moll, перекладення для бандури Л. Коханської¹.

Твори Й. С. Баха, написані для органу, виконувалися також і на клавесині. Оскільки клавесин за звучанням подібний до бандурного, і спосіб звуковидобування відбувався короткими перками (у бандурі – штучними нігтями), то це збільшує правомірність перекладення деяких творів Й. С. Баха на бандуру.

Тональність твору *ля мінор* не потребує транспозиції, оскільки вона входить в коло зручних тональностей на бандурі.

Діапазон **прелюдії** не виходить за межі бандурного. При перекладенні застосований метод перенесення голосів із лівої руки оригіналу в праву руку бандури, що є типовим для багатьох перекладень. При цьому саме звучання твору не зазнає змін; фактура лишається незмінною. Застосування харківського способу гри дає змогу виразно провести тему (третій і частково четвертий та інші такти) Випущення деяких середніх голосів правомірне, адже вони знаходяться в гармонічному фоні фігурацій (4, друга половина 5, 6, 7 та інші такти)².

Басовий голос переноситься октавою нижче (6–8 та інші такти). Зважаючи на реєстровість органу і клавесина, таке перенесення не змінює звучання оригіналу.

Фуга є тим зразком вибору твору для перекладення, який є його першою умовою успішності цього процесу.

¹ Коханська Л. Й. С. Бах. Органна Прелюдія та fuga a-moll [Ноти : рукопис]. – К., 2000. – С. 1 – 4. – Архів автора.

² Коханська Л. Й. С. Бах. Органна Прелюдія та fuga a-moll [Ноти : рукопис] / Л. Й. Коханська. – К., 2000. – С. 1. – Архів автора.

Також у сенсі справжньої художньої інтерпретації необхідно, за словами М. Курбатова, «глибоко продумати і відчувати думку композитора насамперед, і тільки після цього вона повинна стати начебто його особистим надбанням»¹.

Перші дванадцять тактів фуги не потребують жодних фактурних змін при перекладенні. У наступних тактах партія лівої руки клавесину системно виконується на бандурі лівою рукою харківським способом та правою рукою в перекладенні (12–19 та інших тактах). Перенесення, поперемінно октавою нижче басового голосу, застосоване, починаючи з 34 такту і до кінця фуги².

У перекладенні Прелюдії та Фуги Й. С. Баха Л. Коханська застосовує раціональне використання таких прийомів: перенесення музичного матеріалу з лівої в праву руку бандурної версії, незначні пропуски середнього голосу, харківський спосіб гри, перенесення басового голосу октавою нижче тощо. При цьому фактура та звучання не зазнають суттєвих змін у перекладеному тексті.

Сезар Франк Прелюдія, fuga і варіація ор. 18, перекладення для бандури Л. Коханської³.

С. Франк – один з найвизначніших композиторів ХІХ ст. Його музика приваблює своєю красою, узагальненістю та інтелектуалізмом. Йому, як композитору-мислителю, властиві філософська заглибленість і ясність, вишуканість смаку і блиск висловлювання.

Невід'ємну частину спадщини С. Франка складають твори для органу – інструмента, яким композитор прекрасно

¹ Курбатов М. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано / М. Курбатов // Алексеев А. Д. Русские пианисты. – М., 1948. – С. 281 – 285.

² Коханська Л. Й. С. Бах. Органна Прелюдія та fuga a-moll [Ноти : рукопис]. – К., 2000. – С. 3. – Архів автора.

³ Коханська Л. Сезар Франк Прелюдія, fuga і варіація ор. 18 [ноти : рукопис]. – К., 1996. – 12 с. Архів автора.

володів. Більшість називають його найвеличнішим із композиторів, що писав для цього інструмента після Й. С. Баха. Органні композиції С. Франка, написані в типовому пізньоромантичному стилі, з численними модуляціями та елементами імпровізації, слугували попередниками масштабних творів Шарля Відора, Луї В'єрна, Марселя Дюпре.

Характерною особливістю перекладення на бандуру **Прелюдії, фуги і варіації С. Франка**, здійсненого Л. Коханською, є збереження стилю і форми викладу музичного матеріалу оригіналу, що забезпечує рівноцінність художнього звучання в новому тембровому середовищі. Типовим прийомом перекладення в цьому творі є перенесення в праву руку музичного матеріалу, що міститься в лівій руці фортепіано, або ж застосовується харківський спосіб бандурної гри. У цьому творі спосіб такого перенесення є основним, починаючи з перших тактів **прелюдії** і до її кінця, тобто – реєстровий злам басового голосу. У лівій руці залишається викладення басової партії в одну октаву, замість двох, які є в оригіналі – в межах діапазону бандурних басів; тобто застосований прийом редукції¹.

Заради зручності виконання в 16 такті, у правій руці залишається один звук – *фа-дієз*, замість октави. Такий же октавний пропуск маємо і в 18 такті. У багатьох місцях перекладення перенесення з лівої руки фортепіано в праву руку бандури утворює дециму, яка не складо не викликає труднощів під час виконання. Часто окремі звуки, які містяться в лівій руці оригіналу, переносяться на октаву вище в партію правої руки перекладення, що не порушує автентичності відтворення (22 т.).

¹ Коханська Л. Сезар Франк. Прелюдія, fuga і варіація ор. 18 [ноти : рукопис]. – К., 1996. – Архів автора. – С. 1.

У партії правої руки у 28 такті перекладення редуція є правомірною, оскільки не викликає спотвореного звучання оригіналу.

Пропущення акордових звуків у 30 та інших тактах і редуція у 31, 32 та багатьох інших тактах, завдяки відсутності демпферації, створює враження педальності звучання, завдяки чому гармонічні акорди не зазнають суттєвих змін, звучання перекладення залишається в інших тембрових обставинах незмінним за суттю.

У 41–46 і частково 47 тактах відбувається перенесення верхнього голосу вниз, але загальна структура перекладення не суперечить оригіналу, і звучання залишається без істотних змін.

У *Lento* у перекладенні випущені каденції, через фактуру невідповідність бандурному викладенню.

У фюзі експозиція теми оригіналу зі скрипкового ключа правої руки переноситься у перекладенні в басовий ключ, але виконується правою рукою. У 9 такті тональна відповідь, разом з протискладненням, також об'єднується в правій руці, подібно до оригіналу¹.

Починаючи з 17 такту, почергово з правою використовується прийом харківського способу гри лівою рукою, що сприяє незмінності тембру бандурного звучання.

Починаючи з 19 такту, тема звучить октавою вище експозиційного проведення; прозоре фактурне викладення сприяє виразності звучання. Тут спостерігається поперемінне застосування харківського способу гри лівою рукою одночасно з правою, завдяки чому весь матеріал фути звучить пропорційно виразно.

Виклад теми в басовому голосі редується в бандурному перекладенні, але, незважаючи на однооктавність, тема звучить збалансовано, педальність не порушується завдяки

¹ Там само. – С. 5 с.

раціональному використанню відсутності демпферації в бандурному відтворенні. З цієї ж причини виразно звучить (незважаючи на редукцію баса) органічний пункт в інтермедії – 35–38 такти. Фактурний виклад залишається незмінним, не переважаним, незважаючи на перенесення в праву руку матеріалу, що міститься в лівій руці оригіналу.

Редукція баса та теми (43–49 тт.), тобто проведення теми в одну октаву, істотно не змінює звучання в плані виразності, хоча і зменшує його об'єм.

В інтермедії (50–51 такти) випущені середні голоси одночасно з редукцією баса, що допускається в перекладенні, але не змінює в гармонічному і фактурному відношенні музичний матеріал та не призводить до видозміненого звучання фуги.

Педальне викладення теми в перекладенні (52–59 такти) з майже автентичною фактурою оригіналу забезпечує незмінність викладу, за винятком деяких пропущених гармонічних середніх голосів та редукованих басів, завдяки чому зберігається художній задум композитора.

Фактура оригіналу в перекладенні залишається незмінною до кінця фуги, хоча пропускаються деякі середні гармонічні голоси, редукується бас та верхній голос. Завдяки природній відсутності демпферації, педальність звучання залишається протягом всієї фуги.

Варіація С. Франка побудована на темі прелюдії. Перекладення матеріалу, що міститься в партії лівої руки оригіналу, переходить в партію правої руки перекладення бандурної версії, притаманне цілій варіації, починаючи з її початку й до кінця. Редукований бас спостерігається через неможливість специфіки інструмента бандури виконувати бас в октаву (1–3 та інші такти). Пунктирний бас, як і в оригіналі, у перекладенні дає змогу виконувати фігурації

зв'язно – *legato*, завдяки відсутності демпферації в бандурі (9–10 та інші такти)¹.

Очевидно, для зручності виконання, починаючи з 30-го такту, пропускаються середні голоси, редукуються октави, мелодія залишається незмінною. Середина заповнюється гармонічними фігураціями, як і в оригіналі.

Завершальний акорд варіації в перекладенні, незважаючи на записаний тільки один звук, звучить повністю, завдяки збереженню тривалості гармонічної фігурації з попереднього такту. Відсутністю демпферації, як своєрідної педалі, забезпечується це звучання. Одночасно редукується бас, що спостерігається протягом всього перекладення цієї варіації.

У цьому перекладенні застосовано багато прийомів, таких як: редукція, пропущення середніх гармонічних голосів, ампліфікація, перенесення матеріалу з лівої руки в праву, педальність для збереження стилю оригіналу, його якісного і переконливого звучання.

Отже, комунікативність музики, яка закладена в тріаді «композитор – інтерпретатор – слухач» доповнюється ще однією комунікативною ланкою – перекладач. У цьому разі саме такими є транскрипції Л. Коханської Тріо-Концерту А. Вівальді, Прелюдії та фуги Й. С. Баха, Прелюдії, фуги й варіації С. Франка. Транскрипціями цих творів збагачується бандурний репертуар.

Матеріали статті можуть бути використані у виконавській та педагогічній діяльності бандуристів, а також у курсах вищих навчальних закладів: теорії та історії виконавського мистецтва, методики викладання гри на народних інструментах, інструментовки, аранжування, читання партитур, композиції.

¹ Коханська Л. Сезар Франк Прелюдія, fuga і варіація op. 18 [ноти : рукопис]. – К., 1996. – С. 8 с. Архів автора.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев А. О проблеме стильного исполнения / А. Алексеев // О музыкальном исполнительстве : [сб. ст.] / гл. ред. Л. С. Гинзбург. – М. : Гос. муз. изд-во, 1954. – С. 159–170.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1963. – 254 с.
3. Давидов М. Теоретичні основи перекладення музичних творів для баяна / М. Давидов. – К. : Муз. Україна, 1977. – 120 с.
4. Жарков А. Н. Художественный перевод в музыке: проблемы и решения: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Жарков Александр Николаевич ; Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – К., 1994. – 180 л. – Л. 147–164.
5. Коган Г. О транскрипции // Коган Г. Избранные статьи / Г. Коган. – М. : Сов. композитор, 1972. – 66 с.
6. Коган Г. Школа фортепианной транскрипции / Г. Коган. – М. : Изд. Музыка, 1970. – 72 с.
7. Коханська Л. Й. С. Бах. Органна Прелюдія та fuga a-moll [Ноти : рукопис] / Л. Коханська. – К., 2000. – Архів автора. – 4 с.
8. Коханська Л. Сезар Франк Прелюдія, fuga і варіація ор. 18 : [ноти : рукопис] / Л. Коханська. – К., 1996. – Архів автора. – 12 с.
9. Курбатов М. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано / М. Курбатов // Алексеев А. Д. Русские пианисты. – М., 1948. – С. 281–285.
10. Пшеничний Д. Аранжування для народних інструментів / Д. Пшеничний. – К. : Муз. Україна, 1980. – 117 с.
11. Пшеничний Д. Інструментовка для оркестру народних інструментів / Д. Пшеничний. – К. : Муз. Україна, 1985. – 69 с.
12. Струни вічності: Твори для бандури / упоряд. В. Єсіпок. – Вінниця : Книга-Вега, 2004. – 108 с.
13. Ямпольский И. Вивальди (Vivaldi) Антонио / И. Ямпольский. // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. – Т. 1. – М. : Сов. энциклопедия. – 1973. – С. 766–767.

Тарас Яницький. Транскрипція як чинник творчої комунікативності бандуриста (на прикладах творів Антоніо Вівальді, Йоганна Себастьяна Баха, Сезара Франка). Оцінено якість транскрипцій-перекладень для бандури творів А. Вівальді, Й. С. Баха, С. Франка. Встановлено та узагальнено типові методи перекладень для бандури.

Ключові слова: комунікативність, інтерпретація, перекладення, транскрипція, редукція, ампліфікація, демпферація.

Тарас Яницький. Транскрипция как фактор творческой коммуникативности бандуриста (на примерах произведений Антонио Вивальди, Иоганна Себастьяна Баха, Сезара Франка). Оценено качество транскрипций-переложений для бандуры произведений А. Вивальди, И. С. Баха, С. Франка. Установлены и обобщены типичные методы переложений для бандуры.

Ключевые слова: коммуникативность, интерпретация, переложение, транскрипция, редукция, амплификация, демпферация.

Taras Yanytsky. Transcription as a Creative Communication Tool for Bandurist Players (Based on Transcribed Works of Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach, César Franck). The author states the value of transcribed works of A. Vivaldi, J.S. Bach, C. Franck for bandura. Typical methods for bandura transpositions are set up and summarized.

Key words: communication, interpretation, transcription, reduction, amplification, damperation.