

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**  
**ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ**  
**Кафедра народних інструментів**

**МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА**

за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво

на тему:

**РЕДАКТОРСЬКО-ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СОЛЬНОЇ  
ОПЕРНОЇ ЛІРИКИ В ПЕРЕКЛАДЕННЯХ ДЛЯ ГОЛОСУ ТА БАНДУРИ**

Виконала: студентка магістратури  
денної форми навчання  
спеціальності 025 – Музичне мистецтво

Гребінченко Марина Геннадіївна

Науковий керівник: доктор  
мистецтвознавства, професор

Рощенко Олена Георгіївна

Рецензент: доктор мистецтвознавства, доцент

Коновалова Ірина Юріївна

Національна шкала: \_\_\_\_\_

Кількість балів: \_\_\_\_\_ Оцінка: \_\_\_\_\_

ECTS \_\_\_\_\_

Голова комісії: \_\_\_\_\_  
(підпис)

Члени комісії: \_\_\_\_\_  
(підпис)

\_\_\_\_\_  
(підпис)

Снедков І.І.  
(прізвище та ініціали)

Большакова Т.В.  
(прізвище та ініціали)

Рощенко О.Г.  
(прізвище та ініціали)

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ОРГАНОЛОГІЯ ТА СЕМАНТОЛОГІЯ БАНДУРИ</b> .....	9
1.1 Органологічна природа бандури .....	9
1.2 Семантичний всесвіт бандури .....	15
<b>Висновки до Розділу 1</b> .....	19
<b>РОЗДІЛ 2. МИСТЕЦТВО ТА НАУКА ПЕРЕКЛАДЕННЯ У СТРУКТУРІ МУЗИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ</b> .....	21
2.1. Теорія перекладення у науці про музичну інтерпретацію .....	21
2.2. Специфіка перекладення у бандурному мистецтві .....	25
<b>Висновки до Розділу 2</b> .....	30
<b>РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДЕННЯ СОЛЬНОЇ ОПЕРНОЇ ЛІРИКИ ДЛЯ БАНДУРИ</b> .....	32
3.1. Музично-теоретичний аналіз речитативу та романсу Джульєтти « Oh! Quante volte...» з опери «Капулетті і Монтеккі» В. Белліні .....	32
3.2. Способи втілення змісту та формотворення речитативу та романсу Джульєтти у процесі перекладення для голосу та бандури .....	36
<b>Висновки до Розділу 3</b> .....	40
<b>ВИСНОВК</b> .....	42
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ</b> .....	47
<b>Додаток А</b> .....	53
<b>Додаток В</b> .....	58
<b>Додаток С</b> .....	66

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Вокально-інструментальний бандурний репертуар, що традиційно наповнений творами української музики таких жанрів, як народна пісня, романс, авторська пісня, епічний твір (дума, історична пісня), останнім часом доповнюється творами з новою жанровою основою, а саме розгорнутими баладними формами, аріями, солоспівами, співанками-хроніками, які представлені як оригінальними авторськими композиціями, так і перекладеннями творів зарубіжних і українських авторів. Таке розширення жанрового діапазону мистецького застосування бандури стало можливим завдяки її постійному еволюційному розвитку. У підсумку бандура досягла довершеного рівня як академічний сольний (для виконання народної та класичної музики), так і акомпануючий інструмент.

Традиційно бандура пов'язана зі співом. Тому розвиток сольного вокально-інструментального виконавства у бандурному мистецтві – найбільш природний. Нині маємо плеяду сучасних виконавців, таких як Галина Менкуш, Людмила Посікіра, Оксана Герасименко, Тарас Лазуркевич, Олег Созанський, Дмитро Губ'як, Лариса Дедюх, які демонструють високий виконавсько-професійний рівень бандуристів-інструменталістів та бандуристів-співаків. Потрібно підкреслити, що мистецтво бандуриста-співака – явище особливе, адже у цій творчій постаті одночасно поєднуються іпостасі вокаліста і акомпаніатора. Така взаємодія вимагає від виконавця володіння широким колом особливих умінь та навичок, а саме достатнього рівня володіння мистецтвом співом і інструментальної гри.

Спів під супровід бандури – своєрідний феномен національного мистецтва, історичний поступ жанрових та стильових змін якого сприяє духовному відродженню нації й утвердженню української культури у світі.

Багато сучасних бандуристів роблять трансформації вітчизняної оперної лірики. Найвідомішими аріями є: «Пісня Наталки Полтавки» з опери «Наталка Полтавка» М. Лисенка, «Перша арія Панночки» з опери «Вій» Вериківського, Арія Оксани «Прилинь, прилинь» з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського і т. д. На нашу думку дуже важливо перекладати менш відомі в «бандурному світі» вокальні твори, в тому числі і зарубіжних авторів, які виконуються іноземною мовою.

Отже, **актуальність** теми дослідження зумовлена потребою вивченням редакторсько-виконавської інтерпретації сольної оперної лірики в перекладеннях для голосу та бандури, що обумовлено зростанням інтересу виконавців та слухачів як до самого інструмента, так і до розширення його змістовних, стилістичних та інтерпретаційних можливостей.

**Мета дослідження** – визначити редакторсько-виконавську інтерпретацію сольної оперної лірики в перекладеннях для голосу та бандури.

Зважаючи на мету роботи, ми ставимо такі **наукові завдання**:

- розглянути процес еволюційного розвитку та становлення академічного бандурного мистецтва, формування специфічних виразових можливостей інструмента;
- обґрунтувати методику та специфіку перекладення сольної оперної лірики для голосу та бандури;
- розкрити сутність стилістичних, тембрових та технічних особливостей та складнощів перекладень вірців сольної оперної лірики для бандури;
- зробити переклад оперного речитативу та романсу для голосу та бандури (Речитатив та Романс Джульєтти з опери «Капулетті і Монтеккі» Вінченцо Белліні);
- виокремити специфіку редакторсько-виконавської інтерпретації вірців сольної оперної лірики для голосу та бандури.

**Об'єкт дослідження** – редакторсько-виконавська інтерпретація у вокально-бандурному мистецтві.

**Предмет дослідження** – специфіка редакторсько-виконавської інтерпретації сольної оперної лірики в перекладеннях для голосу та бандури.

**Матеріал дослідження:** нотний текст (партитура) Речитативу та Романсу Джульєтти з опери «Капулетті і Монтеккі» Вінченцо Белліні; запропонований автором даного дослідження переклад наведеного взірця сольної оперної лірики ХІХ століття, а також аудіозаписи виконання цього твору такими співачками як Аїда Гаріфулліна, Монсеррат Бабальє. Вибір як матеріалу дослідження Речитативу та Романсу Джульєти В. Білліні обумовлений перспективою нового звучання твору, стилістична та фактурна особливість якого уможлиблює його виконання бандуристом-вокалістом. Перекладання творів зарубіжних авторів сприяє розширенню кругозору виконавця та слухачів і утвердженню української культури у світі.

У магістерській роботі застосовано наступні **методи дослідження:**

- аналітико-синтетичний метод (для аналізу мистецтвознавчої, історичної та культурологічної літератури з проблематики роботи);
- історичний (для дослідження етапів розвитку бандурного виконавства та формування жанрового спектру вокально-інструментального репертуару);
- діалектичний (для вияву єдності і взаємовпливу збережених традицій та новаторських досягнень бандурного мистецтва на сучасному етапі);
- спостереження та порівняння (для визначення індивідуальних виконавських особливостей в інтерпретації вокально-інструментальних жанрів бандурного репертуару від епічних до сучасних зразків);
- органологічний (для дослідження окремих складових можливостей бандури, визначення особливостей використання сучасних технік композиції в кожному окремо взятому прикладі);
- джерелознавчий метод, що дозволив долучити існуючі опубліковані матеріали для дослідницького процесу і визначити коло затребуваних форм проявів сучасних композиторських технік для бандури;

- метод естетично-стилістичного аналізу, застосований для визначення естетичних та стилістичних особливостей оперної лірики епохи Романтизму та їх прояву в аналізованому фрагменті оперного цілого;

- жанрово-стильовий метод аналізу, уведений для визначення жанрово-стильових ознак Речитативу та Романсу Джульєтти з опери В. Белліні;

- структурно-функціональний метод, спрямований на вивчення композиційних особливостей аналізованого музичного тексту;

- метод теоретичного узагальнення (для підведення підсумків дослідження);

- метод інтерпретаційного аналізу, необхідний для розкриття специфіки редакторського та виконавського прочитання взірця сольної оперної лірики в перекладенні для голосу та бандури;

**Теоретичну базу** роботи склали музикознавчі праці з проблем: з теорії та практики редакторської та виконавської інтерпретації у музичному мистецтві: В. Москаленко, Г. Коган; розвитку бандурного мистецтва: І. Зінків, Т. Яницький, Т. Слюсаренко, та ін.; з питання музичної інтерпретації: І. Дмитрук; вокальної проблематики репертуару бандуристів ХХ ст.: А.Омельченка, В.Дутчак, Н.Морозевич, Л.Мандзюк; методики співу: С. Вишнеvsька; методики перекладення: Т.Яницький, Н.Хмель, Д. Пшеничний.

**Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що в ньому уперше в музикознавстві:

- на основі використання органологічного підходу встановлено специфіку редакторської та виконавської інтерпретації сольної оперної лірики в перекладенні для голосу та бандури;

- обґрунтовано методику та специфіку перекладення сольної оперної лірики для голосу та бандури;

– розкрито сутність стилістичних, тембрових та технічних особливостей та складнощів перекладень вірців сольної оперної лірики для бандури;

– запропоновано переклад оперного речитативу та романсу для голосу та бандури (Речитатив та романс Джульєтти з опери «Капулетті та Монтеккі» В. Белліні );

– виокремлено специфіку виконавської інтерпретації вірців сольної оперної лірики для голосу та бандури.

*Набула подальшого розвитку* концепція редакторської та виконавської інтерпретації у музичному мистецтві.

*Уточнено* відповідність органологічної природи бандури фортепіанному/оркестровому звучанню у процесі оформлення перекладення сольної оперної лірики.

**Практичне значення роботи** полягає в можливості використання його матеріалів у курсах «Теорія та історія бандурного виконання», «Музична інтерпретація», а також у класі по спеціальності під час роботи над засвоєнням редакторського перекладення сольної оперної лірики для голосу та бандури.

**Апробація результатів дослідження.** Робота обговорювалася на засіданнях кафедри теорії та історії музики; матеріали роботи було представлено у доповіді на Всеукраїнській науково-теоретичній конференції молодих вчених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття», м. Харків, ХДАК, 23–24 квітня 2020 року.

**Публікації.** За матеріалами роботи опубліковані тези доповіді «Передумови та шляхи редакторського перекладення оперних арій для голосу і бандури», надруковані у збірці матеріалів Всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих вчених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття»(2020).

**Структура дослідження.** Робота складається зі Вступу, трьох розділів (шести підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел (61 позиція),

Додатків (А, В і С). Загальний обсяг роботи – 66 сторінок, з яких основного тексту – 43 сторінки.



## РОЗДІЛ 1

### 1.1 Органологічна природа бандури

Українська музична культура самобутня та багатогранна. Вона представлена широким вибором інструментарію. Струнні інструменти в Україні з'явилися разом з усіма іншими культурними надбаннями, в часи перших поселень Придніпров'я та Причорномор'я. Про цей факт свідчать старогрецькі та арабські джерела. З візантійських джерел датованих 591 роком ми вперше довідуємося про трьох певних полонених слов'янських музикантів, які замість зброї у похід брали з собою музичні інструменти – кітари. На фресках в Софійському соборі, який знаходиться в Києві ми можемо побачити зразки інструментарію княжих часів, де зображено інструмент дуже схожий на кобзу.

Одним із самих давніх та цінних інструментів – бандура, вона належить до групи струнно-щипкових інструментів. Бандурне мистецтво нерозривно пов'язане з долею українського народу та історією України, тому для кращого розуміння цього унікального інструменту, пропонуємо розглянути етапи його створення та становлення.

Історію виникнення бандури досліджували багато музикознавців тому сформувалися декілька гіпотез: західна, яку запропонував О. Фамінцин; східна представлена М. Лисенком, Ф. Колесою; автохтонну гіпотезу розвинув Г. Хоткевич і Г. Ткаченко.

Російський вчений О. Фамінцин у своїй праці «Домра та споріднені інструменти російського народу» (1891 рік) викладає свою гіпотезу (на нашу думку вона найменш обґрунтована) в якій описує те, що бандура була винайдена в Англії, потім вона «потрапила» в Іспанію (*bandurria*), а пізніше – в Італію (*pandora*). О. Фамінцин припускав, що «малорусская бандура» від італійських музикантів потрапила до Польщі від італійських професійних музикуантів, а вже звідти після XVI ст. поширилася на територію «Малоруссов», де стала народним інструментом.[ 50, с. 110-161].

За спостереженням С. Захарця на малюнку, який є (за виразом О. Фамінцина) «безмолвным свидетелем употребления в России бандуры», інструмент не має приструнків, які є невід'ємною характерною ознакою бандури. Порівняно з кобзою, яка на різних етапах вдосконалення могла бути з приструнками і без них, то бандура завжди була з ними. [19, с.1-2.]

М. Лисенко мав декілька припущень стосовно винайдення кобзи. В своїй праці «Характеристика музичних особливостей дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм» він припустив, що кобза чи бандура формою нагадує іспанську гітару, також він підкреслює схожість з інструментами східних народів.[35]. Також Микола Віталійович припустив зв'язок української бандури з античною пандурою: «Інструмент цей найімовірніше походження дуже давнього, бо схожий він із інструментами східних народів, наприклад, біною китайською чи індійською. Не смію твердити, але гадаю, що пандура, на якій грецькі рапсоди оспівували подвиги своїх героїв, була схожа з нашою бандурою» [57, с.61]. Лисенко вважав, що термін «кобза» є дуже давнім. Підтримуючи гіпотезу О. Фамінцина стосовно тюркського походження кобзи, М. Лисенко переконаний, що козаки запозичили кобзу в кримських татар у XV столітті [35].

У 1902 році український видатний бандурист, музикознавець, педагог, громадсько-політичний діяч – Гнат Мартинович Хоткевич виступив з доповіддю на XII-му Археологічному з'їзді, який відбувся у Харкові, де вказував на «... повну непослідовність отої думки Фамінцина, до того ще й навіяної не науковими, а чисто політичними міркуваннями»[ 53, с. 87].

Музикознавець висловив своє припущення про творення бандури наданням приструнків кобзі десь у XVIII столітті: «Бандура – найхарактерніший національний музичний інструмент – походить він від кобзи. Бандура, власне кажучи, це – кобза, що має, крім основних струн, ще й приструнки, натягнені на деці інструмента» [54, с. 25]. І далі: «Не заглиблюючись у філологічні дослідження питання про походження назв кобза й бандура, ми, проте, маємо

зазначити, що й досі бандуру називають і бандурою, і кобзою, а виконавців на бандурі називають то бандуристами, то кобзарями» [54 с. 25].

Г. Хоткевич опрацювавши велику кількість джерел, повністю заперечив гіпотезу О. Фамінцина і висунув замість неї свою. Хоткевич виклав свої висновки в праці «Музичні інструменти українського народу», де наголосив, що «Кобза-бандура, це чисто український винахід. Ніде і ні в кого українці цього інструмента не позичали, а створили для себе самі». [53 с.101]. або [53, с 21]. Припускаємо, що причиною синонімізації бандури і кобзи є їхня схожість за певними зовнішніми ознаками та спільна причетність обох інструментів до героїчного епосу українського народу.

Відомий дослідник і виконавець Георгій Ткаченко – відомий бандурист та дослідник, мав за мету «реставрувати» традиційне бандурне мистецтво. Все своє життя присвятив теоретичному та практичному узагальненню виконавської бандурної практики, кобзарських шкіл. Він активно виступав за збереження аутентичного вигляду бандури і негативно ставився до осучаснення інструменту, а саме переходу з діатонічного строю на хроматичний. З метою уніфікації традиційної бандури Г. Ткаченко розробив креслення бандури, за якими у 1960-70-х роках майстри Нагнибіда та В. Сніжний виготовляли традиційні бандури.[19]

Варто наголосити, що Г. Ткаченко з його послідовниками підтримувати теорію Г. Хоткевича, в якій йшлося про створення бандури на території України і саме українським народом. Та все ж на відміну від його гіпотези вважають, що формування бандури відбувалося через додавання басів до гусель, які з давніх часів існували на території України «до співу» [30, с. 82].

Цікаво, що жодній збереженій пам'ятці Давньої Русі слово «кобза» чи «бандура» не зустрічається. Тому деякі музикознавці допускають появу кобзарських інструментів не раніше, ніж XIV-XV століття, що дає право на існування «англійської» версії. Професор А. Горняткевич посилається на дослідника польських джерел А. Хібінського, який засвідчував перебування в

Кракові бандуриста Тарашка (тобто Тараска) в 1441 р. [56, с. 121]. Назва «бандура» у застосуванні до кобзоподібного інструмента в Україні зустрічається у повідомленні польського історика Ф. Сярчинського про Войташека – бандуриста Самійла Зборовського в 1580 році. Він описує інструмент, у якого подовжений корпус (резонатор), довга і вузька ручка і кілька струн.

Ознайомившись з традиційними лубочними картинами козаків-мамаїв, на яких часто зображені кобзарські інструменти, ми можемо зорієнтуватися в зовнішньому вигляді та етапах їх еволюції. Починаючи з другої половини XVIII ст., в низці картин прослідковується етапи розвитку бандури у напрямку збільшення кількості струн [56, с.105]. Припускаємо, що на основі цих фактів була побудована теорія Г. Хоткевича про походження бандури саме від кобзи, яка була вдосконалена додаванням приструнків у другій половині XVIII ст.

Кобзи і бандури створювалися окремими народними майстрами або ж самими кобзарями, що зумовило очевидну відмінність конструкції інструментів та кількості струн тощо. Г. Хоткевич зазначав: «... поки інструмент не усталився, доти кожен був сам собі хазяїн» [56, с. 128]. Усі здобутки кобзарів передавалися від учителя до учнів лише в усній формі.

Активна зацікавленість історією кобзарського мистецтва з'явилася лише наприкінці XIX ст. Нажаль до нашого часу збереглися зразки бандур не раніше XIX століття, які були збережені в музеях України. З висоти нашого часу ці бандури ми називаємо «старосвітськими». Вони мають неглибокий порожнистий корпус, у переважної більшості спостерігається асиметричне розташування грифу відносно корпусу. Невід'ємною ознакою бандури є наявність приструнків, на яких виконується мелодія. Інструменти мали діатонічний звукоряд, різну кількість струн та варіанти настройки.

XX стало переломним для бандурного мистецтва, воно ознаменувалося відродженням народних традицій, посиленням інтересу до бандури. В 1909 році у Львові завдяки Науковому товариству вийшов до друку перший посібник гри на бандурі Гната Хоткевича [55, с. 20]. Соціалістична держава вирішила

використовувати народне мистецтво для ідеологічного впливу на широкі маси, тому активно почали створюватися творчі народні колективи в складі яких була бандура, а також капели бандуристів.

В 1918 р. розпочала свою діяльність Київська капела бандуристів (керівник В. Ємець), з 1925 р. – Полтавська капела (керівники Г. Хоткевич і В. Кабачок). Діяльність цих колективів була поштовхом до створення нових колективів в різних містах України [44, с. 67]. Під час діяльності Київської капели, бандура отримала низку змін: добавлення кількості приструнків, що дало підґрунтя створенню хроматичного звукоряду.

Одним із важливих етапів становлення бандурного мистецтва в музичному світі став перехід бандури до професійного виконавства. Так в 1925 році Гнат Хоткевич відкриває перший вузівський клас бандури у Харківському музично-драматичному інституті. Одними з самих відомих його учнів є: В. Кабачок, Л. Гайдамака і т.д.

Стрімка академізація бандури потребувала поліпшення її будови та технічних можливостей. У ХХ столітті українські майстри почали активно працювати над розширенням звукоряду, хроматизацією та покращенням акустичних властивостей інструменту. Варто відзначити роботу чернігівського майстра О. Корнієвського, який один з перших хроматизував бандуру.

У 20-30 роках ХХ століття Гнат Хоткевич активно почав працювати над вдосконаленням бандури, разом з ним паралельно працювали майстри: Г. Палієвець, В. Домонтович, К. Немченко-Куліковський, В. Тузиченко. І. Всі ці майстри незалежно один від одного мали за мету створити досконалий інструмент. Одним важливих елементів осучаснення інструменту стало створення механізму переключення тональностей. Такий механізм «відкрив» бандурі світовий репертуар.

Одним з важливих еволюційних етапів бандури пов'язаний з роботою Миргородського бандуриста, конструктора чернігівської бандури Івана Скляра. Останній варіант конструкції бандури І. Скляра мала басовий хроматичний

звукоряд, механізм перемикачів охоплював увесь діапазон (окрім басових струн)В останній конструкції бандури І. Скляра басові струни, що розташовані на грифі, стали продовженням хроматичного звукоряду, а система перемикачів охоплює не лише приструнки, як було раніше, а й баси. Діапазон хроматичної бандури І.Скляра охоплює від «до» контроктави до «соль» третьої октави [56, с. 137-138].

В останній конструкції І.Скляра басові струни, що розташовані на грифі, стали продовженням хроматичного звукоряду, а система перемикачів охоплює всі струни (окрім басів), діапазон бандури - від «до» контроктави до «соль» третьої октави [56, с. 137-138].

У 80-х роках ХХ ст. професор Львівської консерваторії В. Є. Герасименко презентує іншу конструкцію бандури, за зразком якої Львівська музична фабрика «Трембіта» випускає інструменти з віялоподібним механізмом переключення тональностей . Ці львівські бандури відрізняються від чернігівських бандур Скляра клеяною, випуклою задньою декою, а також розташуванням перемикачів точково на краю шемстка.

В ХХІ столітті продовжується пошуки вдосконалення бандури. Таким чином видатний український бандурист Роман Гриньків створив своєрідну підставку для бандури яка виконується як демпферний механізм. А 2020 український бандурист-співак, композитор Дмитро Губ'як створив бандуру з карбонового волокна. “Мені хотілося зробити якийсь крок вперед і отримати інструмент, який би вирішив проблеми, що існують в теперішніх інструментах, які вироблені з дерева”, – розповів Губ'як [60].

Отже, бандура пройшла непростий шлях становлення зі звичайного народно-побутового до народно-академічного інструменту і зацікавленість інструментом кожного року зростає.

## 1.2 Семантичний всесвіт бандури

Сьогодні ми бачимо, як бандура та мистецтво гри на бандурі, які є традиційною ознакою козацького епосу, а кобзар з бандурою – уособлення найхарактерніших рис представника соціально-історичного середовища, відображають архетиповість інтелектуальних здобутків ментальності українського народу. На різних етапах свого розвитку бандурне виконавство створює особливу філософську концепцію буття, відображає світоглядно-диференційоване бачення світу українців, усталене відповідно до потреб соціуму. У бандурному мистецтві втілились певні змістовні універсалії історичного періоду. Бандурне мистецтво є саме тим необхідним атрибутом, що «стверджує національні та позанаціональні, християнські та дорелігійні, мистецькі та позамистецькі засади мислення й поведінки-діяльності українців» [39, с. 17].

Відомий етнограф, історик, письменник К. Ухач-Охорович розглядає бандуристів як виконавців епічного епосу, за виконання якого часто піддавалися гонінню та страченню. У виконуваних думах зазвичай описувалася тяжка історія українського народу, вони «піднімали почуття самосвідомості як особистості, так і всього народу, були натхненниками мужності та відваги». ...» [47, с. 163]. Також кобзарі-бандуристи брали участь у війнах та різноманітних повстаннях за для кращої долі України. К. Ухач-Охорович підкреслює, кобзарі були переважно сліпими, така особливість підсилювала «способность к большей сосредоточенности, глубокому мышлению, восприятию и чувствованию того, что происходит в мире...». [47, с. 163]. Дослідник зазначає, що явище бандурного виконання було масовим і «кобзарська гра була невід'ємною складовою українця та його побуту. ...» [47, с. 164].

Маючи в своєму підґрунті кобзарський спів козацької доби, від фольклорного рівня до професійного, від індивідуального виконавства доби романтизму до набуття концертного статусу у вигляді капел, сьогодні бандурне

мистецтво переживає процеси модернізації. В процесі розвитку бандурного мистецтва з'явилися синкретичні, романтичні, фольклорні та академічно-професійні й сучасні форми творчості (бандурний модерн ХХ-ХХІ ст.). В процесі розвитку бандурного мистецтва з'явилися синкретичні, романтичні, фольклорні та академічно-професійні й сучасні форми творчості (бандурний модерн ХХ-ХХІ ст.).

Все частіше ми можемо бачити перекладення не тільки академічної професійно-композиторської спадщини створеної навіть не для бандури, а й естрадних хітів, які апелюють і мають відгук у молодих слухачів. Зміни, що проходять в сучасному мистецтві, явно відображаються в нових формах подання «об'єктів та предметів мистецтва, як на структурному, так і на змістовному рівнях» [22, с. 380].

Стилістична еволюція бандурного мистецтва проявляється у різних напрямках свого розвитку: репертуарному, тематичному, стильовому, технічному, виконавському тощо. В. Дутчак наголошує, що вокальна-інструментальна специфіка бандурного мистецтва узгоджується таким чином, що тембр бандури у поєднанні з голосом виступає унікальною домінантною ознакою української національної музики в світі – «етнічним звукоідеалом» [15].

Сучасний представник української нації потребує знаходження засобів ідентифікації себе зі світом та себе з своїм народом. Така проблематика цілком відповідає сучасним соціально-політичним та культурним умовам в Україні. Бандурне мистецтво може сміливо позиціонувати як символ України та найвищих здобутків інтелектуалізму цивілізації [36]. В даному контексті можемо говорити і про здобутки держави та незалежності тощо.

Існуючі суспільно-історичні процеси зумовлюють динаміку розвитку бандурного мистецтва та його вихід на новий змістовно-якісний рівень. Перш за все – це високе просвітницьке покликання (тут легко побачити певні аналогії з стародавньою творчістю бандуристів). Тепер просвітницька місія бандурного мистецтва набуває на територіях за межами України: «кобзарської традиції в



зарубіжжі стосувалася, першочергово, духовної ролі її представників як носіїв національної мови, релігії, культури та естетики (інструментальної та вокальної), а також специфічних ознак цього мистецького напрямку – мандрівного характеру виконавства, методично-репертуарних засад харківської школи, сольного ігрового епічного стилю» [15].

В. Дутчак зауважила, що: «Національне бандурне мистецтво з ХХ століття отримало нові вектори розвитку, визначені не лише змінами іманентних ознак інструментарію, жанрово-стильових пріоритетів, умов освіти, форм виконавства, але й просторовими межами - поширенням цього виду мистецтва поза Україною» [16, с. 175].

В ХХ столітті було поширене явище активної еміграції з України. Це зумовлене терором українців у 20-х роках. За влади СРСР велика частина кобзарів-бандуристів була винищена і довгий час залишалася під гнітом, адже вони багато знали, це розповідали широким масам, тому були неугодними радянській владі. З приходом більшовиків українська мова, традиції, культура були пригніченими, а більшість проукраїнських активістів були репресовані.

Українська інтелігенція почала емігрувати такаючи від заслання до Сибіру, беручи з собою всі українські здобутки, в тому числі кобзи, колісні ліри та бандури. Виникнули українські діаспори (США, Канада, Австралія), де до сьогоднішнього дня зберігся аутентичний інструментарій, способи гри, виконання та репертуар бандуристів. На нашу думку саме в діаспорі найбільше збереглося традиційне виконання. В Україні бандуристи більше тяжіють до осучаснення інструменту та репертуару.

Можливості сучасного інструменту здатні втілити майже всі музичні ідеї композитора (від традиційної, академічної до сучасної (поп, рок, джаз і т. д.)). Саме в цьому єднанні на перетині української та світової ментальності музика загальнолюдського рівня отримує нове виконавське втілення – в звучанні бандури.

Таким чином, бандура, всупереч традиційно усталеній думці, що це інструмент тільки народного виконання, звучить поруч з академічними інструментами в найкращих концертних залах України та світу. Бандурне мистецтво справедливо повертає собі позиції частини аристократичної культури, частини православно-шляхетської культури в Україні. Помилково говорити про народне, як про щось примітивне, масове, низьковартісне, протиставляючи його аристократії, адже генетично поняття аристократичності стосується елітарного й дуже малочисельного. В Україні козацтво було лицарською верствою з численним, елітарним прошарком, який зберігав шляхетні аристократичні традиції, зокрема мистецькі музичні.

Спостерігаючи наявні еволюційні процеси в бандурному мистецтві, можемо говорити про акцентуацію певних смислових ознак становлення української нації та самовизначення в умовах всесвітньої глобалізації. Таким чином, бандурне мистецтво у XXI столітті має нові вектори розвитку та жанрово-стильові пріоритети, на що вказує В. Дутчак [17], і набуває широких просторових меж, що спричинено зацікавленістю до української народної традиції інших країн та поширенням цього виду мистецтва поза Україною.

## Висновки до Розділу 1

Вивчивши авторитетні для нас наукові дослідження народних інструментів, зокрема бандури, ми можемо зробити висновок про те, що конструкція інструменту еволюціонувала від народного діатонічного інструменту, який має, крім основних струн, ще й приструнки на деці, до досконалої академічної бандури з хроматичним звукорядом, що дозволяє виконувати твори світової класики. Наявні історичні свідчення XV ст. нашою думкою на думку про те, що деякі бандуристи-виконавці не обмежувалися лише народним репертуаром, а були знайомі з європейською світсько-аристократичною музикою, грали з нот і бачили обмежені технічні можливості інструменту. З другої половини XVIII ст. прослідковується тенденція до збільшення струн на бандурі.

Розвиток національного мистецтва кінця XIX – початку XX століть створив підґрунтя для зростання інтересу до народних інструментів і бандури зокрема. Утвердження академізму в професійній бандурі спонукало майстрів до ряду реконструкцій інструменту: введення хроматизму, розширення діапазону, використання важелів перемикання у різні тональності, поліпшення дизайну зробили бандуру академічним інструментом з багатими звучанням і тембровими й виражальними можливостями. Найбільш вагомими конструкціями були розроблені майстрами В. Тузиченком, І. Склярем та В.Є. Герасименком. Узагальнивши досвід кращих майстрів із виготовлення бандур та зваживши на потреби своєї виконавської діяльності, Р. Гриньків сконструював довершений інструмент XXI століття, який вийшов на один щабель з найбільш досконалими академічними концертними інструментами.

Хоча винахід інструменту бандура і мистецтво гри на бандурі як плід української ментальності стереотипно обмежені народним мистецтвом і яскраво втілились у певних універсалиях історичного періоду козацької і пост козацької доби, бандурне мистецтво отримало нові вектори розвитку та жанрово-стильові

пріоритети. На очах сучасників формується новий образ бандуриста, який поєднує класичне уявлення про українське мистецтво з ідеєю повного оновлення даної мистецької сфери відповідно до світових тенденцій.

## РОЗДІЛ 2

### 2.1. Теорія перекладення у науці про музичну інтерпретацію

Сутність перекладення у музичному мистецтві полягає у проведенні певних паралелей з теорією перекладу. За І. Левим, «Переклад – твір немонолітний – це взаємопроникнення, конгломерат двох структур: з одного боку, є зміст і формальні особливості оригіналу, з іншого – цілий комплекс художніх засобів, пов'язаних із мовою перекладача. У перекладеному творі обидва ці пласти, або швидше – взаємодіючі якості – знаходяться в постійній напрузі, котра може вилитись у протиріччя» [32, с. 99].

Видатний чеський філолог, перекладознавець Іржі Левий в своїй книзі «Искусство перевода» зазначає, що основним протиріччям при виконанні перекладення є межа між точністю і вільністю перекладу. Тому перекладений твір повинен відповідати оригіналу не механічно, а за дією на читача, бо буквалізм у перекладі призводить до втрати у художньому творі естетичних якостей. Так само небажаним для художнього перекладу є відступ від форми оригіналу та його змісту. Такий переклад можна назвати вільним, переспівом, аранжуванням чи варіаціями на тему [28, с. 219]. Отже, переклад допускає незначні зміни окремих елементів оригіналу зі збереженням усієї його цілісності.

Для визначення сутності художнього перекладу можна використати засіб екстраполювання з літературознавства. До цього методу активно звертався український дослідник О. М. Жарков. Він дійшов висновку, що в усіх видах перекладу є спільні об'єднуючі етапи, а саме: осягнення, осмислення оригінального тексту і сам етап трансформації. За словами Жаркова «У літературному і в музичному перекладах взаємодія двох систем конкретизується взаємовпливом двох мислень, двох стилів і стилістик; перекладач неминуче привносить в оригінал своє розуміння, а втілюючи його, і свій стиль, і стилістику» [18, с. 31].

Відповідність нового втілення оригіналу, органічне поєднання стилів (оригінального, авторського та стилю і стилістики перекладача, який неминуче привносить в оригінал своє розуміння), коректне переінтонування, збереження естетичних особливостей музичного твору є характерними особливостями художнього музичного перекладу. Художній переклад музичного твору розширює творчий потенціал оригіналу, його приховані можливості за допомогою застосування виражальних засобів іншого інструмента. Варто зазначити, що у разі фактурно-тембрового переінтонування музичного твору для іншого інструменту матиме місце явище редагування на відміну від перекладення, де концепція, структура і драматургія переважає, а оновлення твору незначне. За думкою Т. Яницького до процесу перекладення потрібно підходити творчо. Важливо вміти не тільки вміти застосовувати прийоми перекладення, але й виношувати у своїй уяві різноманітні варіанти перекладення [59, с. 28].

Для успішного перекладення музичного твору особливу увагу потрібно приділити емоційно-інтелектуальній атмосфері епохи. Цю атмосферу можна відобразити за допомогою виражальних засобів, які дозволяють максимально точно розкрити художній зміст музичного твору. «Потрібно знати дух, почуття, смаки й атмосферу епохи, щоб зрозуміти їх, і більш чи менш точно відтворити у своєму виконанні... Він – виконавець – повинен вникнути у всі ідеї композитора, щоб відчути і передати вогонь експресії та всі тонкощі деталей» [31, с. 59–67].

За допомогою засобів музичної виразності можна більш точно відобразити темброутворення, почуття, характер, образ. «Щоб надати кожному творові той характер, який він мав у автора, потрібно гарненько освоїтись зі стилем, характером, смаком композитора і смаком епохи» [26].

Тарас Яницький в своїй дисертації «Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури» зазначає, що перекладення музичного твору пов'язане з сутністю інтерпретаторського інтонування. Дослідник пропонує процес перекладення розділити на два завдання:

переосмислення технічних засобів за для втілення художнього образу; пристосування фактури і тембрів оригінального твору, зважаючи на технічні можливості інструменту, ансамблю чи оркестру для якого відбувається перекладення [59, с. 32].

За твердженням Яницького, під перекладенням у музичному мистецтві слід розуміти незначні зміни окремих елементів оригіналу зі збереженням усієї його цілісності у новоствореній на його основі художній цілісності. В перекладенні оновлення незначне, адже зберігаються структура, драматургія, концепція оригіналу, а редакція- це фактурно-темброве переінтонування музичного твору. [Яницький]. Також він вважає, що «Художній переклад розширює творчий потенціал твору, його приховані можливості за допомогою застосування виражальних засобів іншого інструмента»[59, с. 33].

Відомий італійський композитор, педагог, музикант висвітлив свою думку пов'язану з питанням транскрипції і обробки. «Щоб одним рішучим ударом донести в оцінці читача сутність «обробки» в роль художнього явища, достатньо назвати Й. С. Баха. Він був одним із найплодовитіших транскрипторів власних і чужих п'єс, особливо як органіст. У нього я навчився пізнанню тієї істини, що хороша, велика, «універсальна музика» залишається тією ж самою, засобом якого б інструмента вона не звучала. Однак я засвоїв й іншу істину – що різні інструменти мають неоднакову (їм властиву мову), на котрій вони передають цю музику завжди дещо по-іншому» [6, с. 141].

Становлення жанру перекладу музичних творів для інших інструментів в європейській музиці відбувається зі спробами перекладення церковного співу для лютні та органу XVII століття. Перекладення-транскрипція як художнє явище самостійного значення набуває за часів Й. С. Баха і захоплює й інших видатних музикантів (транскрипції органних творів Баха Ф.Бузоні, фортепіанні транскрипції Ф.Ліста). Й. С. Бах здійснив 500 нових версій власних і чужих творів. Це перекладення-обробки скрипкових концертів А. Вівальді, а також Г. Телемана, Б. Марчелло, І. А. Рейнкена. Розвиваючи жанр транскрипції, Й. С. Бах

«сміливо вводить у клавірну музику елементи органного, вокального, а також оркестрового письма. Не переймаючись із приводу обмежених можливостей клавесина, Й. С. Бах розглядає його то як співучий інструмент, то як цілий оркестр у мініатюрі, що включає і соліста, й оркестровий супровід» [1, с. 63].

Варто зауважити, що не бажано перекладати такі твори, де зміна тембру призвела б до спотворення ідеї автора-композитора. А музичні оригінали, в яких тембр не має формотворчої функції, перенесені в інші темброво-інструментальні умови, набирають іншого звучання, і перекладення цих творів правомірне, бо воно не понижує їхньої цілісної художньої значимості.

Тлумачення одного з виду перекладення поняття «редакції» (від французької *redaction*, від латинської *redactus* - приведений в порядок) являє собою запис музичного твору з незначними змінами і доповненнями [51, с. 62].

За визначенням Н. Хмель усі реформації застосовані при редакції мають різні ступені змін, однак незмінними залишаються структура, форма, мелодія, гармонія, темп тощо. Редакція може застосовуватися за для полегшення вивчення музичного твору виконавцем. Для такої дії автор редакції може розшифровувати певні мелізми і добавляти свої роз'яснення, такі позначки допомагають виконавцеві раціонально застосовувати прийоми гри, динамічні відтінки, характер під час виконавської інтерпретації музичного твору [51, с. 62].

Почувши та осмисливши музичний твір, можна розглядати завдання методів перекладення, що забезпечують збереження і розкриття музичного твору в нових інструментальних умовах. Така робота є не просто механічною, технічною, вона розглядається як процес творчої інтерпретації, в результаті якої отримуємо адаптований до нових інструментальних умов та виконавських вимог новий варіант нотного тексту музичного твору.



## 2.2. Специфіка перекладення у бандурному мистецтві

Останніми роками популярність бандури значно зросла. Її перестали сприймати, як суто народний і акомпануючий інструмент. Це зумовлено розвитком конструкції бандури, збагаченням її технічних можливостей, а також розширенням репертуару в тому числі за допомогою перекладення різностильових творів. В перших спробах перекладення для бандури, враховуючи способи звукоутворення, бралися за основу твори написані для інструментів близьких за звучанням та фіксованою настройкою таких як: клавесин, фортепіано, арфа, гітара тощо. Та з часом ми бачимо різкий стрибок в напрямку перекладення для бандури. Сучасні бандуристи підтверджують досконалість інструменту виконуючи твори світової класики (А. Вівальді «Чотири пори року», Й.С. Бах цикл творів «Добре темперований клавір», Ж. Бізе музика до драми А. Доде «Арлезіанка», Д. Скарлатті «Соната №17», А. Дюран «Вальс» тощо), а також сучасні естрадні твори (Металіка «Nothing Else Matters», Л. Коен «Hallelujah», Tones And I «Dance monkey», Т. Кароль «Намалюю тобі зорі», Х. Соловій «Тримай» тощо).

Аналізуючи дослідження бандуристів-науковців останніх десятиліть можна побачити підвищений інтерес до напрямку перекладу для бандури. На нашу думку самими фундаментальними роботами на цю тематику є:

✓ Дисертація Ірини Дмитрук «Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві» (2009 р.) [14].

Наукові дослідження Дмитрук більшим чином направлені на жанровий аспект. Розглядаючи питання становлення жанру перекладу для бандури вона зазначає, що матеріал надходив із двох джерел: народно-побутового та придворно-аристократичного, що за своїм становленням повністю відповідає розвитку репертуару європейських світських інструментів. Науковець підкреслює, що вдосконалення конструкції бандури зумовлене розширенням репертуару і появою більш складних творів. За думкою Дмитрук бандура

проходить класичний еволюційний шлях через який пройшли скрипка, фортепіано чи флейта. Ці всі вдосконалення безумовно пов'язані з розвитком музичного мистецтва і свідчить про велику популярність інструментів у культурно-суспільному житті різних епох та країн. А активне вдосконалення бандури пов'язане з її широким вжитком серед різних верств населення, яке продовжується і сьогодні.

Дослідниця проаналізувала одні з перших зразків перекладення для бандури (XV століття): «Цікавим фактом є те, що ці бандуристи могли грати з нот. З біографії бандуриста Білоградського, який служив у графа Кайзерлінга, дізнаємося, що він вчився у відомого лютніста Вайса із Дрездена. Ймовірно, що в репертуарі бандуриста були твори, написані для лютні. Тобто це могли бути перші спроби бандурної адаптації творів, написаних для іншого інструмента з подібним звучанням» [14, с. 53].

У XIX столітті спостерігається нагальна потреба у кардинальній зміні будови та строю бандури, ці пошуки до вдосконалення І. Дмитрук пов'язує з трансформацією свідомості бандуристів. Дослідниця зазначає, що видозмінення конструкції інструменту і жанрове розширення за допомогою розвитку жанру перекладу для бандури, – взаємообумовлені явища: «Синтез народного та академічного напрямків характерний для творчої манери Г. Хоткевича як бандуриста-виконавця, так і композитора. Академічність його бандурної творчості проявляється в процесі переосмислення фольклору композиторськими засобами, що забезпечує входження її в систему європейського музичного мистецтва» [14, с. 57].

✓ Дисертація Наталії Хмель «Специфіка бандурних перекладень музики бароко: виконавськотекстологічний аспект» (2018 рік) [51].

Свою роботу дослідниця направила на розкриття основних закономірностей перекладення, обробки, конверсії фактури інструментальних творів епохи Бароко для інтерпретації на бандурі. Хмель підкреслює темброву схожість клавесину ( один з провідних інструментів епохи Бароко) із

ансамблевою специфікою бандурного виконавства) [51, с. 28]. Вона виокремлює загальнометодологічні поняття («ремінісценція», «реконструкція», «комплементарність», «герменевтика», «рецепція»), які дозволяють розширити смислові та інтерпретаційні можливості сучасного академічного бандурного виконавства [51, с. 33]. Основну увагу науковиця приділила визначенню музичної герменевтики. За Хмель «Музична герменевтика включає в себе вирішення наступних завдань: Теорію інтерпретації музичного твору; перетлумачення, переробку первісного значення твору; переосмислення тлумачення змісту будь-якого твору» [51, с. 46].

Також Н. Хмель розкриває сутність різновидів перекладення таких як: «перекладення» має багато спільних рис з оркестровкою, аранжуванням, редакцією, яке передбачає трансформацію музичного твору без змін мелодії, гармонії, форми; «аранжування» загалом використовується для пристосування фактури оригінального тексту до можливостей певного інструменту, голосу чи колективу; «транскрипція» характеризується найбільшою свободою в трансформації твору і вільним перекладенням музичного матеріалу; «редакція» передбачає незначні зміни в нотному тексті, вона використовується для полегшення практичного використання нотного тексту; «транспозиція» використовується для зручного виконання музичного твору у вигляді транспонування в іншу тональність; «конверсія» застосовується для оновлення тембрових особливостей та технології музичного тексту; «оркестрування» використовується в перекладеннях творів для ансамблів і оркестрів [51, с. 70-71].

Н. Хмель надає ґрунтовний аналіз музичної культури епохи Бароко з історико-культурологічного, жанрово-стилістичного і композиційного аспектів. Розкрила основні етапи трансформації, виокремила специфіку перекладень, вивела закономірності та принципи конвертації органних хоральних прелюдій Й.С. Баха в перекладенні для бандури С. Овчарової.

✓ Наукова робота Тараса Яницького «Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури» (2020 р.) [59]. Дослідження якого

направлене на вивчення та розробку прийомів перекладення для бандури взірців світової класики. Яницький виокремив систему перекладень та типи транскрипцій, які пов'язані з перекладенням різножанрових інструментальних творів.

За Яницьким «Редукція – проведення голосів у меншій кількості октав, ніж в оркестрі: унісон замість октави, одна октава замість двох» [59, с. 37]. За допомогою редукції перекладач зменшивши певну кількість звуків зберігає цілісність оригінального звучання.

«Ампліфікація» - прийом за допомогою якого проведення голосу відбувається в більшій кількості октав. Вона застосовується для підсилення динаміки, емоційного напруження і часто використовується в інструментуванні творів для ансамблю бандуристів [59, с. 38].

«Перенесення» часто використовується в перекладаннях для бандури, воно означає перенесення мелодії чи гармонічних елементів твору вище або нижче ніж в оригіналі. Це зумовлено недостатньою широтою діапазону бандури.

«Стиснення – скорочення тривалості одного з крайніх звуків голосу при буквальному відтворенні всіх, розміщених між ними решти звуків. Стиснення застосовується тоді, коли в момент вступу певного голосу в його регістрі проводиться інший, більш важливий голос» [59, с. 38]. Так як бандуристи (академічного спрямування) грають чотирма пальцями правої руки і максимум трьома пальцями одночасно під час «перекидки», то вони в повній мірі не зможуть відтворити твір написаний наприклад ля фортепіано чи арфи. Тому цей метод дуже актуальний в перекладеннях для бандури.

«Пунктирування», за Т. Яницьким, визначається скороченням тривалості звуків голосу, але їхнє місцезнаходження залишається незмінним. Пунктирування дає можливість заповнити звучання «довгих» нот іншими голосами які проводяться в тому ж регістрі.

«Пропуски голосів» застосовуються при неможливості проведення одного з голосів.

Всі перераховані прийоми Т. Яницький пропонує застосовувати в перекладеннях музичних творів для бандури[59, с. 40].

## Висновки до Розділу 2

Літературознавче поняття художнього перекладу можна транспонувати у процес і сенс музичного перекладення творів, оригінально написаних для інших інструментів. Переклад допускає незначні зміни окремих елементів оригіналу із збереженням змісту, формальних особливостей, структури, драматургії, характеру, який він мав у автора, тощо. Вдалий художній переклад музичного твору розширює творчий потенціал твору, його приховані можливості за допомогою застосування виражальних засобів іншого інструмента. Оскільки перекладач-інтерпретатор неминує привносить своє розуміння, а різні інструменти мають неоднакову, їм властиву «мову», слід зважати на органічне поєднання стилів, коректне переінтонування, збереження естетичних особливостей музичного твору, що перекладається.

Оскільки жанр музичного перекладу для бандури зародився ще в XIX столітті, у сучасному музикознавстві вже напрацьовані критерії, підходи та прийоми в роботі над перекладенням музичних творів. При перекладенні одночасно вирішується два основних завдання: 1) переосмислити технічні засоби втілення музичного образу у зв'язку зі зміною темброво-інструментальних умов та 2) пристосувати фактуру оригіналу до нових умов звуковидобування і фактурних можливостей інструмента, для якого виконується перекладення.

Не всі твори доречні для перекладу, бо в деяких творах зміна тембру може призвести до спотворення ідеї автора-композитора.

В українському музикознавстві є свідчення (припускається XV ст.) проте, що бандуристи практикували гру з нот творів, написаних для іншого інструменту з подібним звучанням (лютні). Ці та інші практики поповнення бандурного репертуару з придворно-аристократичних джерел свідчать про становлення жанру перекладів для бандури.

Протягом останнього десятиліття з'явилася низка наукових досліджень на присвячених проблемі перекладення для бандури. Вони охоплюють різні аспекти, а саме: жанрові, стильові, методологічні, історичні, художньо-естетичні та технологічні. Всі ці праці направлені на врахування специфіки бандури за для вдалого перекладу музичного твору та розширення репертуару бандуристів.

Збагачення бандурного репертуару більш складними творами зумовила еволюційний розвиток інструменту від старосвітської бандури діатонічного строю до хроматичної бандури і далі до становлення сучасної академічної концертної бандури.

## РОЗДІЛ 3

### 3.1. Музично-теоретичний аналіз речитативу та романсу Джульєтти « Oh! Quante volte..» з опери «Капулетті і Монтеккі» В. Белліні

Опера «Капулетті і Монтеккі» видатного італійського композитора Вінченцо Белліні(1801-1835) є однією з найбільш популярних творів у репертуарі музичних театрів світу. Перша її постановка відбулася 11 березня 1830 року на сцені театру «Ла Феніче» у Венеції. Вітчизняні та зарубіжні музикознавці та музичні критики традиційно трактують даний твір як ліричну оперу в двох діях. Цього тлумачення дотримувалися і сучасники В. Белліні. Лібретто до опери написав Феліче Романі(1788-1865) – відомий італійський лібретист ХІХ століття, який є автором близько ста оперних лібрето, серед яких були і інші опери В. Белліні («Норма», «Сновида», «Беатріче ді Тенда»). Доречі сказати, лібрето насправді написано не за мотивами трагедії «Ромео і Джульєтта» Вільяма Шекспіра, а за мотивами лібрето, написаного Ф. Романі до опери «Джульєтта і Ромео» Нікколи Ваккаї. Згадане лібрето засноване на однойменному творі драматурга Луїджі Сцеволи 1818 року, а також італійському першоджерелі ХVІ століття [61].

Тлумачення «Ромео і Джульєтти» Белліні різко відрізняється від оригінального викладення драми. Аналізуючи назву опери ми можемо припустити що в ній паралельно співіснують дві головні теми: ворожнеча Капулетті та Монтеккі як представників різних політичних кланів – гвельфів і гібелінів; перше юнацьке, заборонене кохання Ромео і Джульєтти. В. Белліні зосередив увагу глядачів на вузьку проблематику, тому опера немає передісторії наприклад знайомства Ромео і Джульєтти.

В. Белліні писав оперу поспіхом, тому використав теми своїх попередніх опер, переважно з опери «Заїр», яка не отримала визнання. У опері «Капулетті і Монтеккі» важливими рисами є зародження бельканто, чіткий розподіл арій та речитативів і використання меццо-сопрано для ролі Ромео. Партитуру опери



характеризує брак ритмічного різноманіття, проста вокальна структура, мелодійна «м'якість» (*morbidezza*) і нескінченна мелодія. Оркестровка вибудовується на діалозі голосів і інструментів та закінчується в стилі Россіні [61].

Речитатив і романс Джульєтти є одними з найвпізнаваніших та найвиконуваних оперних жіночих партій. Відомими виконавцями цієї сцени є: Анна Нетребко, Монсерат Кабальє, Аїда Гаріфулліна, Чо Сумі, Бела Руденко.

Музика арії "Oh! Quante volte" запозичена з романсу Неллі "Dopo l'oscuro nembo" з першої опери Белліні "Адельсон і Сальвіні". Речитатив звучить на початку другої картини першої дії в кімнаті Джульєтти, де дівчина у весільній сукні сумує за Ромео. Джульєтта не щаслива, вона не кохає свого нареченого, якого обрали їй в пару батьки. Ромео вбивши брата Джульєтти став не тільки ворогом сімейства, а і злочинцем. Дівчина не може змиритися зі своєю долею і думає про закінчення життя.

Речитатив, який є притаманним жанру опери, – це декламаційна форма співу, що відтворює виразні емоційно забарвлені інтонації людської мови. Існують два види речитативу: сухий, який близький до розмовної мови, і акомпанований (більш мелодичний, з чітким ритмом і розгорнутим оркестровим супроводом, що в нашому випадку) [7, с. 235].

Речитатив Джульєтти написаний в тональності Es-dur та має вільну форму, втім, умовно його можна розділити на 4 невеликі епізоди. Тут прослідковується розмір 4/4 з діапазоном вокальної партії від «мі бекар» I-ї октави до «сі бемоль» II-ї октави та динамічною шкалою *p – f*. В ньому задіяна мала кількість оркестрових інструментів, що підкреслює камерність сцени.

Друга картина першої частини опери розпочинається оркестровим вступом (22 такти) *Andante sostenuto* (повільно, урочисто) – діалогом струнних інструментів. I-й такт завдяки низькому діапазону та пунктиру звучить дуже тяжко, його можна назвати темою неминучої долі. З другого такту зароджується нова тема, яка має акордову фактуру і звучить більш ніжно та романтично. У цих

двох невеличких мотивах можна побачити боротьбу добра зі злом, у протистоянні яких народжується зовсім нова, світла, ніжна мелодія кохання. В основі цієї мелодії лежить чуттєве та віртуозне соло валторни з акомпанементом струнної групи. Закінчується оркестровий вступ першими двома, дещо видозміненими темами, які звучать до початку партії Джульєтти «*Essomi in lieta vesta...*».

Музичний матеріал має переривчасту, характерну для речитативу будову. Початок вокальної партії звучить у супровід струнної групи, але майже а *carrella*. Основною в третій частині речитативу є інструментальна партія (видозмінене соло валторни зі вступу), а вокальна партія виконує роль підголосків. Завершається речитатив діалогом голосу з віртуозними пасажами арфи.

Жанр романсу (іспан. *romance* від лат. — букв. «по-романськи», тобто по-іспанськи), який використовує В. Белінні, — це музично-поетичний твір, що виконується сольо у супроводі музичного інструменту. Термін, як і сам жанр, виник у середньовічній Іспанії. Первісне значення романсу — побутова пісня народною мовою, яку називали «романською» на противагу книжній латинській мові, що нею виконувалися церковні та церемоніальні піснеспіви. Уже в XVI ст. цей жанр розповсюдився у країнах Європи (Франції, Італії, Німеччині), але зберіг риси давнього іспанського народного епосу, насамперед у специфічному музичному супроводі[33].

Романс «*Oh! Quante volte...*» має куплетно-варіаційну форму з не великим оркестровим вступом. Тональність романсу – *g- moll*, темп – *Andante sostenuto*, а вокальний діапазон – «ре» I-ї октави – «до» III-ї октави. У структурі романсу можна виокремити частини: вступ, заспів, приспів 2 р., невелику переграу з 3-х тактів, заспів, приспів 2 р. і оркестрову коду.

Романс розпочинається оркестровим вступом на 7 тактів, провідними інструментами є арфа і флейта, яка виконує основну тему заспіву. З початку 8-го такту виконується вокальна партія під акомпанемент арфи. Мелодія звучить

ніжно, невимушено і повністю відповідає атмосфері сцени. Романс має наскрізний характер, кожен куплет та приспів з наступним виконанням видозмінюється. Закінчується твір інструментальним епізодом драматичного характеру, що продовжує попередню музичну думку, підводить до наступної сцени і завершує романс.

### 3.2. Способи втілення змісту та формотворення речитативу та романсу Джульєтти у процесі перекладення для голосу та бандури

Як раніше ми з'ясували, сучасна академічна бандура має дуже багато технічних переваг, завдяки конструкції інструмента та її хроматичному строеві. Це дає змогу виконувати музичні твори різних стилів і рівнів складності.

Перекладення для бандури творів, оригінально написаних для інших інструментів, – це творча робота, яка потребує високого рівня теоретичних знань, достатнього володіння бандурою та уміння орієнтуватися в специфіці та особливостях інструментів, з яких відбувається перекладення.

Основну масу вокального репертуару бандуристів складають українські народні пісні, романси, патріотичні пісні, епічні твори (думи, балади), авторські пісні твори. Для професійного росту бандуристів-вокалістів та популяризації бандури в світі ми пропонуємо розширяти вокальний репертуар за допомогою зразків оперної лірики. Ми пропонуємо звернути увагу на особливості перекладення саме оперної лірики для бандури, адже вважаємо, що саме оперні арії є вершиною вокального виконавства.

Обираючи твір класичної музики для перекладення, потрібно пересвідчитись у доцільності його здійснення. Насамперед, слід уявити його нове звучання: голос у поєднанні з бандурою. Крім того, потрібно врахувати фактурну, тональну відповідність музичного тексту оригіналу до технічних, акустичних, звуковиразових можливостей інструмента [46, с. 10].

Перед тим, як обрати твір для перекладу, потрібно його проаналізувати. Пріоритетними орієнтирами перекладу для голосу та бандури є:

- вокальний діапазон;
- тональність (в межах чотирьох дізів – трьох бемолів);
- темп;
- фактура;

- оркестровка та інструментарій. Доречно сказати, що арфовий акомпанемент найкраще підлягає перекладенню для бандури.

Сучасне академічне бандурне виконавство потребує високого рівня володіння співом. В бандурному світі існує розподіл на бандуристів-вокалістів та на бандуристів-інструменталістів. Останніми роками ми бачимо тяжіння бандуристів до виконання суто інструментальних творів. Незважаючи на це бандура асоціюється з вокалом і залишається акомпануючим інструментом.

Сучасне музичне виконання співака бандуриста базується на тенденціях музичного мистецтва ХХ–ХХІ століття. Воно об'єднує зазвичай три стилі: академічний, естрадний та народний вокал. Але, враховуючи стрімкий розвиток та популяризацію інструменту, широта бандурного репертуару збільшилася, тому розділення вокальних стилів стає більш явним. Кожен виконавиць має можливість обрати стиль за вокальними можливостями та власними вподобаннями. В даному випадку ми розглядаємо класичний спів на прикладі речитативу та романсу Джульєтти. Ця сцена оригінально написана для сопрано з симфонічним оркестром.

Опера вважається досконалим жанром, яка поєднує в собі вокальну музику, оркестрову музику, поезію, драматичний театр, балет, образотворче мистецтво. Тому перекладаючи оперну лірику для голосу та бандури потрібно приділити особливу увагу акомпанементу для досконалого звучання голосу.

Сидяче положення бандуриста сильно впливає на рівність та силу голосу, а також не дає можливості повноцінно театралью обіграти дану сцену. Для вільного виконання оперної лірики з бандурою потрібно мати вільне положення гортані, обдумане дихання, опору, артикуляцію, мати правильну вокальну позицію. Важливо, щоб бандурний акомпанемент «не заважав», а доповнював і підтримував вокальну партію.

Перекладення речитативу та романсу Джульєтти з опери В. Белінні «Капулетті і Монтеккі» здійснювалося з партитури та клавіру сцени. Ми зробили детальний музично-теоретичний аналіз нотного тексту оригіналу і переконалися,

що дана сцена підлягає успішному перекладенню для співака-бандуриста. В ході запису вокальна партія залишилася без змін.

Під час роботи над перекладенням ми дотримувалися таких принципів:

- текст, який підлягає перекладенню, має бути максимально наближеним до оригіналу. Не можна змінювати мелодію, гармонію, структуру та форму.

- Новостворений текст має бути логічним і зручним для виконання.

Основна частина нотного тексту була збережена. Арфові фігурації та пасажі не зазнали змін.

Для виразності й зручності виконання інструментальної партії було застосовано такі прийоми:

- ✓ Застосовано метод редукції та перенесення в трансформації басової партії;

- ✓ Використали метод перенесення у вступі речитативу для розділення оркестрових тембрів в соло і акомпанементі;

- ✓ Метод пропуску голосів. Він використовується у вступі де поєднуються дві оркестрові лінії: мелодія яку проводить валторна і гармонічна оркестрова «підтримка». Так як бандурист має виконати ці два проведення одночасно правою рукою, то в нашому випадку це є необхідністю;

- ✓ часткове звуження фактури дало змогу виконати якісний переклад без втрати основних мелодій та гармоній, враховуючи особливості бандури;

- ✓ зміну розташування акордів;

- ✓ пропуски ритмічних малюнків другорядних елементів фактури (вступ та середня частина речитативу (41-51 такти));

- ✓ переосмислення штрихів та прийомів гри;

- ✓ пристосування оркестрової фактури до специфіки бандури.

Сучасні науковці зазначають, що «для забезпечення ефективності звучання бандурист-співак зобов'язаний бути високопрофесійним різностороннім виконавцем. Так, під час співогри він має одночасно

контролювати обидві складові частини свого виконавського апарату (спів, супровід), володіти координацією між ними» [45, с.14].

В наступній частині роботи над твором є художній етап. Над ним потрібно працювати, коли вивчений нотний текст вокальної та інструментальної партитури. На цьому етапі ми пропонуємо працювати над поєднанням партій. Потрібно особливу увагу звертати на:

- злагодженість ритмічного, агогічного та динамічного звучання партій;
- досягнення гармонійного звукового балансу між голосом і бандурою;
- дотримання характеру та образу твору.

Для досконалого виконання потрібно стати одним цілим з інструментом, адже бандурист-співак поєднує в собі функції актора-вокаліста, диригента, оркестру, слухача, зберігача оперної спадщини, інтерпретатора та перекладача.

### Висновки до Розділу 3

В музичному світі бандура асоціюється з народним виконавством. Традиційно на ній виконуються народні пісні, думи, романси та авторські українські пісні. Однак сучасні бандуристи воліють вийти з цього стереотипу, це зумовило широкий інтерес до жанру перекладення.

Ми обрали Речитатив та романс Джульєтти як основу дослідження переконавшись в доцільності його перекладення за для нового звучання. Окрім цього ми врахували власні вокальні можливості, жанрові смаки, перспективу оновленого виконання на бандурі враховуючи її технічних, тональних і звуковиразових можливостей.

Виконали музично-теоретичний аналіз речитативу та романсу Джульєтти « Oh! Quante volte..» з опери «Капулетті і Монтеккі» В. Белліні;

Визначили пріоритетні орієнтири для перекладення;

Окреслили методіку «сидячого співу». Співати в сидячому положенні набагато складніше тому бандуристам-вокалістам потрібно особливо приділяти правильному положенню гортані, співу на опорі та посадці.

Визначили принципи за якими відбулося перекладення Речитативу та романсу Джульєтти:

- перекладений текст має бути максимально наближений до оригіналу;
- трансформований твір повинен бути зручним для виконання бандуристом-вокалістом.

Під час перекладення оперної сцени застосували прийоми і методи:

- ✓ метод редукації;
- ✓ метод перенесення;
- ✓ метод пропуску голосів;
- ✓ часткове звуження фактури;
- ✓ зміна розташування акордів;



- ✓ пропуски ритмічних малюнків;
- ✓ переосмислення штрихів та прийомів гри;
- ✓ пристосування оркестрової фактури до технічних можливостей бандури.

Підтвердили виконавські особливості, які необхідні для виконання оперної лірики у поєднанні з бандурою.

## ВИСНОВКИ

У запропонованому дослідженні, що має на меті визначення редакторсько-виконавської інтерпретації сольної оперної лірики в перекладеннях для голосу та бандури в контексті різноманітних творчих, технологічних завдань та їхнього практичного втілення, а також визначення методики перекладення обраного жанру бандурного виконавства, ми вирішили наступні завдання:

- дослідили процес еволюційного розвитку та становлення академічного бандурного мистецтва;
- прослідкували процес формування специфічних виразових можливостей бандури;
- розкрили стилістичні, темброві та технічні особливості та складнощі перекладень вокально-інструментальних творів для бандури;
- виконали переклад оперного речитативу та романсу для голосу та бандури, а саме речитатив та романс Джульєтти з опери «Капулетті і Монтеккі» Вінченцо Белліні, і презентували на I Міжнародному дистанційному конкурсі «Мистецтво без обмежень» (травень 2020 р.);
- виокремили специфіку виконавської інтерпретації оперної вокальної музики для голосу та бандури;
- обґрунтували методологічну основу та специфіку перекладення сольної оперної лірики для голосу та бандури.

Вивчивши авторитетні для нас наукові дослідження народних інструментів, зокрема бандури, ми можемо зробити висновок про те, що завдяки еволюційному розвитку конструкції бандури від народного діатонічного інструменту до досконалої академічної бандури з хроматичним звукорядом стало можливим виконувати не лише вокально-інструментальний бандурний репертуар, що традиційно наповнений творами української музики таких жанрів, як народна пісня, романс, авторська пісня, епічний твір (дума,

історична пісня), але й доповнити його творами з новою жанровою основою, а саме розгорнутими баладними формами, аріями, солоспівами, співанками-хроніками, які представлені як оригінальними авторськими композиціями, так і перекладеннями зарубіжних й українських авторів. Найбільш вагомими конструкції були розроблені майстрами В.Тузиченком, І.Склярем, В.Є. Герасименком, Р. Гриньків. Бандура ХХІ століття – це один з найбільш досконалих академічних концертних інструментів сольних чи акомпануючих. Інновацією у вокально-інструментальному виконавстві є ускладнення (гармонічне, фактурне, технічне тощо) бандурної партії, яка сьогодні прирівнюється вокальній. Спів під супровід бандури – своєрідний феномен національного мистецтва, історичний поступ жанрових та стильових змін якого сприяє духовному відродженню нації й утвердженню української культури у світі.

Хоча винахід інструменту і виконавство на бандурі як плід української ментальності стереотипно обмежені народним мистецтвом і яскраво втілились у певних універсаліях історичного періоду козацької і пост козацької доби, бандурне мистецтво отримало нові вектори розвитку та жанрово-стильові пріоритети. На очах сучасників формується новий образ бандуриста, який поєднує класичне уявлення про українське мистецтво з ідеєю повного оновлення даної мистецької сфери відповідно до світових тенденцій.

Отже, актуальність теми редакторської та виконавської інтерпретації зумовлена потребою виконання перекладень вокально-інструментальних творів для бандури та дослідженням її специфіки, що обумовлено зростанням інтересу виконавців та слухачів як до самого інструмента, так і до розширення його змістовних, стилістичних та інтерпретаційних можливостей. Мистецтво перекладення та інтерпретації є невід'ємною частиною бандурного мистецтва. В українському музикознавстві є свідчення (припускається XV ст.) проте, що бандуристи практикували гру з нот творів, написаних для іншого інструменту з подібним звучанням (лютні). Ці та інші практики поповнення бандурного

репертуару з придворно-аристократичних джерел свідчать про становлення жанру перекладів для бандури. Збагачення бандурного репертуару більш складними творами зумовила еволюційний розвиток інструменту від старосвітської бандури діатонічного строю до хроматичної бандури і далі до становлення сучасної академічної концертної бандури.

Музичне перекладення творів, оригінально написаних для інших інструментів, допускає незначні зміни окремих елементів оригіналу із збереженням змісту, формальних особливостей, структури, драматургії, характеру, який він мав у автора, тощо. Вдалий художній переклад музичного твору розширює творчий потенціал твору, його приховані можливості за допомогою застосування виражальних засобів іншого інструмента. Оскільки перекладач-інтерпритатор неминує привносить своє розуміння, а різні інструменти мають неоднакову, їм властиву «мову», слід зважати на органічне поєднання стилів, коректне переінтонування, збереження естетичних особливостей музичного твору, що перекладається.

Оскільки жанр музичного перекладу зародився ще в XIX столітті, у сучасному музикознавстві вже напрацьовані критерії, підходи та прийоми в роботі над перекладенням музичних творів. При перекладенні одночасно вирішується два основних завдання: 1) переосмислити технічні засоби втілення музичного образу у зв'язку зі зміною темброво-інструментальних умов та 2) пристосувати фактуру оригіналу до нових умов звуковидобування і фактурних можливостей інструмента, для якого виконується перекладення.

Не всі твори доречні для перекладу, бо в деяких творах зміна тембру може призвести до спотворення ідеї автора-композитора.

Кожен перекладач індивідуально визначає етапи музичного перекладення, але на нашу думку варто слідувати загальним закономірностям даного процесу: вибір твору, теоретико-виконавський аналіз, сам переклад і втілення.

Перекладення оперної лірики потребує не тільки досконалого знання інструменту та основ методики, а й знання вокальної техніки. Важливо «правильно» підібрати твір для перекладу, для максимального збереження фактурно-регістрових елементів, для максимального збереження змісту та емоційного образу матеріалу.

Особливу увагу потрібно приділяти прийомам звуковидобування та штрихам, ці аспекти посідають центральне місце в перекладеннях.

Ми визначили, що оригінальний твір суттєво відрізняється від звуковидобування, технічних можливостей бандури, то це надає автору своєрідну свободу у застосуванні методів та прийомів перекладення. Перекладаючи акомпанемент важливо його зробити більш прозорим для виконання з голосом, адже вокальна партія є головною в оперних аріях.

Також бандурні штрихи суттєво відрізняються у відтворенні від інших струнно-щипкових інструментів. Зважаючи на конструкційні особливості бандури, ми визначили основну штрихову палітру бандури (*non legato*, *legatissimo*, *legato*, *staccato*).

Музична інтерпретація є основою для всіх видів перекладення. Ми визначили залежність інтерпретатора-виконавця під перекладача. Музичний твір як невід'ємна складова інтерпретаційно-виконавської діяльності музиканта, являє собою унікальне явище, що відображає свідомість, мислення, почуття, емоції людства.

Тема редакторської та виконавської інтерпретації сольної оперної лірики для голосу та бандури вперше визначена для вивчення в науковій роботі. Виконання оперної лірики потребує від виконавця високого професійного рівня володіння інструментом та вокальних даних, музичної емоційності, виразності, фантазії, акторської гри. Вокаліст-бандурист на відміну від оперного співака скований в своїх рухах, тому дуже важливо не повторювати оперну інтерпретацію, а створювати свою, зважаючи на особливості будови інструменту.

Отже, зробивши музичне перекладення зразків оперної лірики ми не тільки розширюємо репертуар, підвищуємо рівень вокального мистецтва, а й зацікавлюємо молодь різноманіттям можливостей бандури, ознайомлюємо з музикою різних епох та культур.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Москва : Музыка, 1988. Ч. 1, 2. 415 с., 63
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Москва : Музыка. 1971. Кн. 1- 2. 373 с.
3. Баштан С. В., Омельченко А. Ф. Школа гри на бандурі. Київ : Музична Україна. 1984. 112 с.
4. Берлиоз Г. Избранные статьи / Пер. с фр., [сост., вступ. статья и примеч. В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин]. Москва: Музгиз, 1956. 406 с., 4 л. ил.
5. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків. 2004. 195 с.
6. Бузони Ф. Первое приложение к I тому «Клавира хорошего строя» И. С. Баха. Ленинград. Москва : Музыка, 1941. 208 с.
7. Бодак Я. А. Зарубіжна музична література.: посіб. для початк. спец. мистецьких навч. закладів (шкіл естетичного виховання): перший рік вивчення предмета. Вінниця: Нова Книга, 2012.- 256 с. іл., ноти.
8. Вишнеvsька С. В. Еволюція феномену співу в бандурній виконавській традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львівська нац. муз. академія ім. М. Лисенка. Львів. 2011. 17 с.
9. Гнесин М. Ф. Начальный курс практической композиции. Москва: Музгиз. 1962. 219 с.
10. Годовский Л. По поводу транскрипций, обработок и парафраз // Транскрипции для фортепиано в 2 руки : нотн. сборн. Москва: Музыка. 1970. Вып. 1. С. 6–7.
11. Гуренко Е. Г. Исполнительское искусство; методические проблемы. Новосибирск : НГК им. М. И. Глинки. 1985. 88 с.

12. Давидов М. А. Українське струнно-щипкове академічне мистецтво: функціонування, проблеми збереження та розвитку // Академічне народно-інструментальне мистецтво та вокальні школи Львівщини: зб. матеріалів науково-практичної конференції. Дрогобич : Коло. 2005. С. 62–73.
13. Дмитрук І. І. Перекладення в жанровій системі бандурного мистецтва // Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка: Молоде музикознавство. Львів: ЛДМА ім. М. В. Лисенка. 2005. Вип. 10. С. 138–146.
14. Дмитрук І. І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві : Дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / ЛДМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 214 с.
15. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя як національно-культурний феномен ХХ –початку ХХІ століть. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 34–47
16. Дутчак В. Бандурне мистецтво в системі музичної культури української діаспори ХХ – початку ХХІ ст. //Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Історичні науки» / Віолетта Дутчак. 2015. Випуск 23. С. 175-180.
17. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 488 с.
18. Жарков А. Н. Художественный перевод в музыке: проблемы и решения : Дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / КГК им. П. И. Чайковского. Киев, 1994. 179 с.
19. Захарець С. Генеза бандури та парадокси історичного розвитку / С. Захарець // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні: Зб. наук. ст. 2013. Вип. 22, ч. 2. С. 95-100.
20. Интонация и музыкальный образ: Статьи и исследования / под ред. Б. И. Ярустовского. Москва : Музыка. 1965. 351 с.
21. Кабачок В. А., Юцевич Є. О. Школа гри на бандурі. Київ : Музична Україна. 1958. 246 с.



22. Каблова Концепт концерту-лекції в умовах глобалізації культури / Каблова Т. Б. // Національні культури у глобалізованому світі. Київ: КНУКіМ, 2017. С. 380–382. URL: [http://elibrary.kubg.edu.ua/19806/1/Kablova\\_T\\_%D0%9A%D0%9D%D0%A3%D0%9A%D0%86%D0%9C\\_2017.PDF](http://elibrary.kubg.edu.ua/19806/1/Kablova_T_%D0%9A%D0%9D%D0%A3%D0%9A%D0%86%D0%9C_2017.PDF)
23. Кирдан Б. П., Омельченко А. Ф. Народні співці-музиканти на Україні. Київ : Музична Україна. 1980. 183 с.
24. Карась Г. Кобзарство в контексті становлення професійної музичної культури : Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції / ред. Г. В. Карась: Київ : ДАКККіМ. 22-23 берез. 2005. 258 с.
25. Ковганюк С. П. Практика перекладу. Київ : Дніпро. 1968. 146 с.
26. Коган Г. М. Избранные статьи. Москва : Советский композитор, 1972. Вып. 2. 267 с.
27. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. Київ : Наукова думка. 1969. 586 с.
28. Коптілов В. В. Переклад художній. Українська радянська енциклопедія. Київ : Головна редакція Української радянської енциклопедії, 1982. Т. 8. С. 249.
29. Кочнев Ю. В. Музыкальное произведение и интерпретация //Советская музыка. Москва. 1969. № 12. С. 56–60.
30. Кушпет В. Самовчитель гри на старосвітських інструментах. Київ, 1997. 148 с.
31. Ландовская В. Старинная музыка. Москва : Музыкальное издательство П. Юргенсона в Москве, 1913. 133 с.
32. Левый И. Искусство перевода. Москва : Прогресс, 1974. 394 с.
33. Лановик М., Лановик З. Українська усна народна творчість. Романси: навчальний посібник. Київ: Знання-Прес, 2006. 591 с.
34. Лисенко М. В. Народні інструменти на Україні. Київ : Мистецтво. 1955. 62 с.

35. Лисенко М. В. Характерні музичні особливості українських дум і пісень у виконанні кобзаря О. Вересая. Київ : Музична Україна. 1978. 32 с.
36. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. Москва: Политиздат, 1991. 525 с.
37. Мазель Л. А. Стрoение музыкальных произведений. Москва : Музыка. 1979. 536 с.
38. Морозевич Н. В. Вокальність бандурного мистецтва // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство. Кн. 7. Вип. 18. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2001. С. 66–73.
39. Морозевич І. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності: автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / ОДМА ім. А. В. Нежданової. Одеса. 2003. 18 с.
40. Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сьогодення / Морозевич Н.: дис. ...канд. мист.: 17.00.03 . ОДМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2003. 160 с.
41. Омельченко А. Ф. Развитие кобзарского искусства на Украине: автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. искусствоведения: спец. (821) / АН УССР. Отделение литературы, языка и искусствоведения : Киев. 1968. 25 с.
42. Серов А. Избранные статьи: в 2-х т. Т. 1. Москва: Музгиз, 1950. 625 с.
43. Скирта М. Ю. Філософія жанру транскрипції в аспекті композиторської інтерпретації // Теоретичні та практичні питання культурології: зб. наук. ст. Запоріжжя : ЗДУ. 1999. Вип. 2. С. 37–41.
44. Слюсаренко Т. О. Бандурне мистецтво в українському культурному просторі (на прикладі бандурного виконавства Слобідського регіону ХХ – поч. ХХІ ст.) : монографія / Т. О. Слюсаренко. Харків : Право, 2018. 166 с.
45. Сточанська М. П. Земле, моя земле, я люблю тебе (ансамбль бандуристів) : навчально-репертуарний посіб. / М. П. Сточанська. Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту. ім. Лесі Українки, 2009. 264 с.

46. Сточанська П., Особливості перекладення, вивчення та використання вокально-інструментального твору у класі бандури, Методичні рекомендації, // М. П. Сточанська, Вежа-Друк. Луцьк. 2017. 31 с.
47. Ухач-Охорович К. Ф. Коденская книга и три бандуриста // Киевская старина. 1882. № 4. с. 161-166.
48. Павлічук В. І. Психологічні процеси на заняттях із постановки голосу // Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах : зб. наук. пр. Запоріжжя. 2014. Вип. 36 (89). С. 337–343.
49. Пшеничний Д. Х. Інструментовка для оркестру народних інструментів. Київ : Музична Україна, 1985. 68 с.
50. Фаминцын А. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. С.- Петербургъ, 1891. 278 с.
51. Хмель Н. В. Специфіка бандурних перекладень музики бароко: виконавсько-текстологічний аспект : дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса. 2018. 222 с.
52. Хоткевич Г. М. Бандура та її можливості. Харків : Глас-Майдан, 2007. 92 с.
53. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Посібник для б-к муз. навч. закладів та для б-к технікумів/. Харків: Держвидав. України, 1930. 290 с.
54. Хоткевич Г. Українські народні музичні інструменти// Пам'ятки України: історія та культура. 1995. N 1. С.20-31.
55. Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі: підручник. Харків: Глас, 2004.
56. Черкаський Л.М. Українські народні музичні інструменти. Київ: Техніка, 2003. 389 с.
57. Шрамко І. Ще раз про походження кобзи-бандури// Пам'ятки України: історія та культура. 1995. N 1. С. 61-63.
58. Юцевич Ю. Музика. Словник-довідник : навч. Книга. Тернопіль: Богдан, 2003. 352 с.

59. Яницький Т. Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури: дис... канд. мист.: 17.00.03 Київ, 2020. 243 с.

60. Дмитро Губ'як з Тернополя створив бандуру, якій немає аналогів у світі: інтерв'ю. URL: <https://poglyad.te.ua/personaliyi/dmytro-gubyak-z-ternopolya-stvoryv-banduru-yakij-nemaye-analogiv-u-sviti.html> ( дата звернення 19.10.2020).

61. Капулетти и Монтекки, Винченцо Беллини: блог. URL: <https://veniceoperatickets.com/opernie-predstavlenia-venezii/kapuletti-i-montekki-teatr-fenice-venezia/?p=33&l=5&id=1215>.

## ДОДАТОК А

Клавір Речитативу та романсу Джульєтти з опери В. Белліні  
«Капулетті та Монтеккі»

## RECITATIVO E ROMANZA

41

GIULIETTA

SCENA IV. Gabinetto negli appartamenti di Giulietta.

**ANDANTE  
MAESTOSO**

*f* *p* *cresc.* *lunga* *REC.<sup>oo</sup>* *pp*

GIU.

Ec-comi in lie-ta ve-sta... Ec-co-mi a-dorna... come vit-ti-ma all'a-ra.

Oh! almen po-tes-si qual vit-ti-ma ca-

42

G

-der dell'a-ral pie-del O nu-si-a-li te-de, abbor-ri-te co-

G

-si, così fa-ta-li, siate, ah! sia - - - - - te per me fa-ci fe-

G

-ra - - - - - li. *1.° TEMPO*

G

Ar-do... u-ha vam-pa, un-fo-co

(si affaccia alla finestra e ritorna)

G

lut - - - - - ta mi strugge.

G

*ten. a piac.* Un refrigerio ai ven-ti io chiedo invano. O-ve sei

*Arpa*

G  
 tu, Romeo? in qual ter - ra tag - gi - ri? dove, do - - ve in si -

G  
 - ar - ti, dove i miei so - spi - - ri?

**AND.<sup>te</sup> SOSTENUTO**

GIU.  
 Oh! quan - te vol - te, oh! quan - te ti chiedo al ciel piangen - do! con

44

G

qua - le ardor t'at - ten - do, e inganno il mio de - sir! con

G

qua - le ardor t'at - ten - do, e inganno il mio, il mio de - sir!

G

Rag - gio del tuo sem - bian - te ah!

*f* *ff*

*rall. a piac.* *in tempo*

G

parmi il brillar..... del gior - no: ah! l'au - ra che spi - ra in -

*rall. colla parte* *in tempo*

G

- tor - no mi sembra un tuo so - spir, ah! l'au - ra che spi - ra in -



*a piacere*

45

tor - - no mi sembra un tu - - -

The first system consists of a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with a melodic phrase, followed by a rest and then the lyrics. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

(siedo afflittissima)

o, un tuo so - spir - - -

*p*

*staccato*

The second system continues the vocal line with the lyrics and includes a piano accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present. The piano part features a *staccato* texture with short, detached notes.

*pp*

*pp*

*p*

The third system shows the piano accompaniment continuing. It includes dynamic markings of *pp* (pianissimo) and *p* (piano).

## ДОДАТОК В

Авторське редакторське перекладення Речитативу та романсу  
Джульєтти з опери В. Белліні «Капулетті та Монтеккі»

Речитатив та романс Джульєтти  
з опери «Капулетті та Монтеккі»

В. Белліні  
1781 - 1835)  
пер. з іт. д-ром  
М. Гребішкіню

1

Andante maestoso

*f* archi

*p*

5

*Corno*

*cresc.*

9

13

*La piacerez*

*f*

*p*

20

2

*mp* Rocit.

Es-co-mi in lie-ta ve-re,

25

ec - ca mi a - dor na co - me vit - ti ma al - la - ra ?

*arco*

*archi*

29

Oh, al - men po - tes - si qual vit - ti ma ca - der del - la - ra al pie - del!

33

O nu - zi - a - li fe - di, ab - bor - ri - te co - si, ca - si fa - ta - li, sia - re, ah, sia -

37

te per me fa - ci fe - ra -

3

40

Handwritten musical score for measures 40-43. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "li! carno Ar-do,". The piano part features a steady accompaniment with chords and some melodic lines.

44

Handwritten musical score for measures 44-47. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "u-na ram-pa, y-me banis un fo-co". The piano part continues with similar accompaniment patterns.

48

Handwritten musical score for measures 48-51. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "tat ta mi strug-ge.". The piano part features chords and some melodic lines.

50

4

Handwritten musical score for measures 50-53. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "Un re-frigen-si ven-ti so chi-edo in". The piano part features chords and some melodic lines.

- va - no. O - ve sei tu? Ro - me - o! In quel ter - ra tag -

- si - ri, da - ve, do - ve in - riar - ti. Da - ve?

I miei so - spi - ri?

B.P.

Ток g-молл, Романс Джульетта  
опери Монтеки

В. Белліні  
перекладення для басу  
М. Гребінченко

Andante sostenuto, концетті та Монтеки

Handwritten musical score for the first system. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature is G minor (one flat). The tempo is marked 'Andante sostenuto'. The music begins with a treble clef and a common time signature. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Handwritten musical score for the second system. It continues the vocal and piano parts from the first system. The piano accompaniment is highly technical, with frequent sixteenth and thirty-second notes and some triplets. The vocal line has some rests and then continues with a melodic line.

Handwritten musical score for the third system. It includes the first line of lyrics: "oh! quan-to vol-te, oh, quan-te ti". The piano accompaniment continues with its intricate rhythmic patterns. The vocal line is marked with a 'p' (piano) dynamic.

Handwritten musical score for the fourth system. It includes the second line of lyrics: "chie-do al ciel par-son 2 do! con qua-le ar-dor t'at-". The piano accompaniment continues with its intricate rhythmic patterns. The vocal line continues with a melodic line.

ten - do, ein-gan-noi mio de-sir! con

The first system of the handwritten musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are "ten - do, ein-gan-noi mio de-sir! con". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

qua-le ar-der tat-ten- do, ein-gan-noi mio il mio de-

The second system continues the musical score. The vocal line has lyrics "qua-le ar-der tat-ten- do, ein-gan-noi mio il mio de-". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, including some triplet markings in the right hand.

sir!

The third system shows the vocal line with the word "sir!". The piano accompaniment includes a section with a *pp* (pianissimo) dynamic marking and features more complex rhythmic textures with triplets and sixteenth notes.

Rag-sio del tuo sem-bian - te oh! par-miil bril-lar del

The fourth system concludes the page. The vocal line has lyrics "Rag-sio del tuo sem-bian - te oh! par-miil bril-lar del". The piano accompaniment includes a *rall.* (rallentando) marking and ends with a triplet. The left hand of the piano part has some handwritten numbers (12, 5, 2, 1, 5, 2, 1, 2, 1, 2) written below the staff.

*atempo*

gior- no: ah! lan- ra che spi - ra in- tor - no

This system contains three staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, quarter notes A4 and G4, and finally a half note F4. The lyrics 'gior- no: ah! lan- ra che spi - ra in- tor - no' are written below. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. A large 'V' is written in the left margin.

mi sem- bra un- to so- spir, Ah! lan- ra che spi- ra in-

This system contains three staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, quarter notes A4 and G4, and finally a half note F4. The lyrics 'mi sem- bra un- to so- spir, Ah! lan- ra che spi- ra in-' are written below. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment.

tor no mi sem- bra un- to.

*colla voce*

This system contains three staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, quarter notes A4 and G4, and finally a half note F4. The lyrics 'tor no mi sem- bra un- to.' are written below. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The instruction 'colla voce' is written in the right margin.

un- tuo so- spir!

This system contains three staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, quarter notes A4 and G4, and finally a half note F4. The lyrics 'un- tuo so- spir!' are written below. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment.



Handwritten musical score on a page with ten staves. The first staff is empty. The second and third staves are connected by a brace and contain a piece of music. The second staff has some handwritten notes above it. The third staff has a signature at the end. The remaining seven staves are empty.

### ДОДАТОК 3

**Відеозапис редакторсько-виконавської інтерпретації Речитативу та романсу Джульєтти з опери В. Белліні «Капулетті та Монтеккі»**