

Губ'як Дмитро Васильович,

Тернопільський національний
педагогічний університет ім. В. Гнатюка,
вул. Максима Кривоноса, 2, м. Тернопіль, 46027
hubjak@tnpu.edu.ua

ORCID iD: 0000-0001-5688-8916

ПЕРЕКЛАДИ ДЛЯ БАНДУРИ ПОЛІФОНІЧНИХ ТВОРІВ Й.С. БАХА У ВИКОНАВСЬКІЙ ТА НАВЧАЛЬНІЙ ПРАКТИЦІ: МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТ

Представлено методичні підходи до проблеми перекладу поліфонічного матеріалу для бандури. Порушено проблему компаративного співставлення виконавських можливостей київської та харківської бандур, відповідних їм способів гри при виконанні поліфонічної фактури. Розглянуто перспективи ширшого залучення харківської бандури до виконавської та навчальної практики.

Ключові слова: бандурне виконавство, харківська бандура та метод гри, поліфонічні твори, переклади для бандури.

Губьяк Д.В.

**Переложения для бандуры полифонических произведений
в исполнительской и учебной практике: методический аспект**

Представлены методические подходы к проблеме переложений полифонического материала для бандуры. Поднята проблема компаративного сопоставления исполнительских возможностей киевской и харьковской бандур, соответствующих им способов игры при исполнении полифонического материала. Рассмотрены перспективы более широкого использования харьковской бандуры в исполнительской и учебной практике.

Ключевые слова: бандурное исполнительство, харьковская бандура и метод игры, полифонические произведения, переложения для бандуры.

Hubyak D. V.

**Arrangements for bandura of polyphonic work by J.-S. Bach
in performing and educational practice: methodological aspect**

Methodological approaches to the problem of arrangements of polyphonic material for bandura are presented. The problem of comparative comparison of performance capabilities of Kyiv and Kharkiv banduras, the corresponding ways of playing them when performing a polyphonic texture is raised. Prospects for wider involvement of the Kharkiv bandura in performing and educational practice are considered.

The professional training of a modern bandura performer should be focused on overcoming certain stereotypes about the technical capabilities of the instrument. The task is to expand the means of performance, to develop new methods and techniques, and to enrich the original and interpreted repertoire of various epoch-making, national and individual compositional styles.

A modern bandura performer must develop his musical thinking, aimed at mastering different types of textures, including atypical for the instrument, samples of different types of polyphonic presentation.

The aim of the article is a methodological analysis of arrangements of a number of polyphonic works by J.-S. Bach for bandura, consideration of possibilities and variants of interpretations of polyphonic material for bandura of Kharkiv type. Among the examples it is a comparison of modern bandura teachers' interpretations of "Short Preludes and Fugues for Organ" by J.-S. Bach. Our author's versions of the interpretation of these and other polyphonic works by J.-S. Bach for Kharkiv type bandura have been presented in the performance classes at Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University and Ternopil Solomia Krushelnyska Vocational Music College.

The research methodology consists in applying a set of relevant methods: the method of systematic analysis, historical-stylistic method to consider the problem of arrangement, comparative method for comparing the features of transcriptions for Kyiv and Kharkiv bandura, and generalization method to formulate relevant conclusions.

There has been introduced the arrangement of the Prelude and Fugue № 13 Fis-Dur from the 1-st volume of DTK J.-S. Bach for a bandura of Kharkiv type with a mechanism (design by V. Gerasymenko), which made it possible to illustrate the technical and expressive possibilities that the performer of the bandura of Kharkiv type gives.

Thus, Kharkiv way of playing and the modern construction of the bandura of Kharkiv type by V. Gerasymenko proves its perspective in many aspects concerning arrangement and performance of polyphonic works, show significant potential of technical and expressive possibilities for performing Baroque and Classicism music at a high artistic level and is a powerful stimulus for further development of bandura performance in Ukraine.

Key words: bandura performance, Kharkiv bandura and method of playing, polyphonic works, arrangements for bandura.

© Київський університет імені Бориса Грінченка, 2020

© Губ'як Д.В., 2020

Постановка проблеми.

Реалізація пріоритетних завдань мистецької освіти вимагає сьогодні перегляду традиційних та розробки новітніх освітніх стратегій, спрямованих на формування особистісних і фахових компетентностей. Так, фахова підготовка виконавця-бандуриста повинна бути зорієнтована на подолання певних стереотипів щодо технічних можливостей інструмента і, відповідно, розширення палітри виконавських виразових засобів, розробки нових методик і прийомів, збагачення оригінального та перекладного репертуару різних епохальних, національних та індивідуальних композиторських стилів.

Сучасний виконавець-бандурист повинен розвивати своє музичне мислення, спрямоване на оволодіння різними типами фактур, серед них і нетипових для інструмента, зокрема, зразками різного типу поліфонічного викладу.

Отже, актуалізується проблема використання у педагогічній та концертній практиці перекладів для бандури поліфонічних творів епохи бароко, що збагачує палітру технічних та виразових засобів бандуриста. Однак, опрацьовуючи переклади для бандури органних творів Й.С. Баха, виконавець стикається із стильовою, жанровою, штриховою, тембровою невідповідністю перекладів щодо оригіналу, невиправданими фактурними трансформаціями.

На нашу думку, здебільшого це зумовлено виконанням перекладів для бандури органних творів Й.С. Баха не з оригінального тексту, а з фортепіанних транскрипцій, зокрема Д. Кабалевського, які враховували насамперед виконавський ресурс фортепіано. Таким чином, опираючись на виконавський ресурс бандури, важливо знайти варіанти передачі на цьому інструменті авторського тексту з оригіналу, без посилання на транскрипції, зберігаючи логіку викладу фактури, окремих

голосів та їх поєднання, побудови частин та твору загалом, збагачуючи оригінал тембральними особливостями звучання бандури.

Безперечно, певною мірою специфіку перекладу поліфонічного матеріалу обумовлюють і різновиди бандур та способів гри, а саме бандур київського та харківського типів.

Метою статті є методологічний аналіз перекладів для бандури низки поліфонічних творів Й.С. Баха, розгляд можливостей та варіантів перекладів поліфонічного матеріалу для бандури харківського типу. Серед прикладів — співставлення перекладів «Маленьких органних прелюдій і фуг» Й.С. Баха, зроблених П. Чухраєм [2], С. Баштаном [3], Л. Коханською [6], та наші авторські варіанти перекладу цих та інших поліфонічних творів композитора для бандури харківського типу, апробовані у виконавських класах ТНПУ імені Володимира Гнатюка, Тернопільського фахового музичного коледжу імені Соломії Крушельницької.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проблемою транскрипції та перекладу музичних творів для народних інструментів займалися М. Давидов [4], Д. Пшеничний [9] та ін., транскрипцію як різновид інтерпретації розглядав В. Марченко [7], транскрипції-перекладення для бандури творів А. Вівальді, Й.С. Баха, С. Франка аналізує у своїх працях Т. Яницький [11]. Науково-методичний аналіз перекладів поліфонічних творів Й.С. Баха для бандури здійснила Л. Мандзюк [1], проблемою перекладів органних хоральних прелюдій Й.С. Баха для бандури займається С. Овчарова [8], перекладення в жанровій системі бандурного мистецтва розглядає І. Дмитрук [5], специфікою бандурних перекладів музики бароко займається Н. Хмель [10] тощо.

Щодо авторів зразків перекладів поліфонічних творів для бандури першими були С. Баштан [3], В. Герасименко, П. Чухрай [2], на сьогодні

перекладами займаються Л. Коханська [6], Л. Мандзюк [1], О. Герасименко, Р. Гриньків, О. Верещинський, однак зауважимо, що всі ці переклади виконані для бандури київського типу.

Методологія дослідження полягає у застосуванні сукупності відповідних методів, серед них: метод системного аналізу, історико-стильовий метод для розгляду проблеми перекладів, компаративний метод для порівняння особливостей перекладів для бандури київського та харківського типу, метод узагальнення для формулювання відповідних висновків.

Нами виокремлено жанрово-стильовий та логіко-структурний (фактурний) методи, які окреслюють стильову та стилістичну логіку побудови та розвитку фактури творів епохи бароко для їх якісного перекладу відповідно до фактурних виразових можливостей бандур різного типу. Зазначені методологічні підходи дозволяють проаналізувати основні принципи та підходи до перекладення інструментальних творів доби бароко для бандури харківського типу, перспективи їх актуалізації у виконавській та навчальній практиці.

Застосовуючи відповідну методологію та опираючись на новітні виконавські можливості сучасної бандури харківського типу, нам видається можливим виконання перекладів поліфонічних творів для бандури на якісно новому рівні та у відповідності до вимог оригіналу.

Наукова новизна дослідження полягає у обґрунтуванні основних переваг виконавських можливостей харківського способу гри при виконанні перекладів поліфонічних творів Й.С. Баха для сучасної бандури харківського типу.

Виклад основного матеріалу. Із досвіду автора статті, варто зазначити, що у свідомості бандуриста, який вихований у традиціях гри київським способом, на початковому етапі опанування харківського способу гри відбувається певна перебудова способу музичного мислення, яка в першу чергу стосується трансформації розуміння фактурних можливостей інструмента та функціональних можливостей обох рук виконавця. Можемо спостерігати, що мислення бандуриста, спрямоване на гомофонно-гармонічний виклад, поступово збагачується, перебудовується з переважно «вертикального» на «горизонтальне» лінеарне поліфонічне.

Зазначимо, що прикладом лінеарності мислення може служити інструментальна композиція Г. Хоткевича «Невільничий ринок у Кафі», написана для бандури харківського типу, якій притаманна «багатошаровість» фактури. Поліпластовість музичного матеріалу створює драматичну, навіть театральну «сценографію»: немов близький і далекий плани, переплетення різноманітних сюжетів і мотивів.

Така фактура увиразнює «контрапункт» контрастних життєвих ліній різних верств суспільства, картину трагедії українських невольників на тлі картини середземноморської природи і колориту. Усі ці образи, втілені за допомогою виразових та виконавських можливостей бандури харківського типу, створені завдяки своєрідному «поліфонізму» мислення Г. Хоткевича як митця-новатора.

Наведене вище дозволяє перейти до компаративного аналізу різних перекладів барокового поліфонічного матеріалу для київської та харківської бандур. Проведений огляд перекладного поліфонічного матеріалу, зокрема «Маленьких органних прелюдій і фуг» Й.С. Баха, свідчить, що вони здійснювалися з транскрипцій для фортепіано Д. Кабалецького, що, на нашу думку, недоцільно, адже створює додаткові труднощі для розуміння стилістичних, жанрових, фактурних особливостей цих творів та негативно позначається на їх виконавській інтерпретації.

Для прикладу розглянемо переклад «Маленької органної прелюдії і фуґи» *g-moll* Й.С. Баха для бандури київського типу, який здійснив П. Чухрай [2], опираючись на фортепіанну транскрипцію Д. Кабалецького (більш детальний аналіз подано у розроблених нами методичних рекомендаціях для студентів ТНПУ імені Володимира Гнатюка).

З першого ж такту бачимо укрупнення фактури як головну рису у підході до перекладу (октавні подвоєння, дублювання основного тону і квінти, а іноді терцового звуку акордів), що, очевидно, запозичено із перекладу Д. Кабалецького для фортепіано. У тт. 20–21, на нашу думку, відбувається переобтяження фактури інтервалами та акордами з необхідністю застосування стрибків на верхньому ряді струн, що значно ускладнює виконання на бандурі, негативно позначається на легкості виконання, рівності звуковедення, чистоті відтворення тексту та стабільності темпу.

Значну складність для виконання на бандурі становить транскрипція трелей в кодї прелюдії, а саме фактурне переобтяження останніх через використання три- та чотиризвучних акордів у правій руці у поєднанні з інтервалами у лівій руці, що виконуються в положенні «перекидки».

У перекладі *фуґи* відсутній ряд авторських ліг, неточне відображення лінії голосів через переміщення нижнього голосу на верхній нотоносець. Усе це ускладнює для бандуриста-виконавця розуміння голосоведення, усвідомлення логіки розвитку музичного матеріалу, що, у свою чергу, позначається на якості виконання твору.

На нашу думку, переклади для бандури поліфонічних творів слід робити лише з оригінального авторського тексту. Саме таким шляхом йдуть сучасні педагоги та виконавці.

Для прикладу розглянемо переклад з оригіналу «Маленької органної прелюдії і фуги *B-Dur*» Й.С. Баха для бандури київського типу (переклад Л. Коханської) [6] та порівняємо його з варіантами перекладу цього твору для бандури харківського типу.

Аналізуючи переклад для київської бандури і порівнюючи нотний текст з оригіналом (більш детальний аналіз подано у розроблених нами методичних рекомендаціях для студентів ТНПУ імені Володимира Гнатюка), бачимо, що вже у першому такті відбувається регістровий стрибок з малої октави у велику, якого можна і варто було б уникнути. Водночас першу ноту тематичної відповіді пропонується зіграти лівою рукою, після чого на 5 наступних нот передати у праву руку, а тоді знову продовжити виконання лінії другого голосу лівою рукою, але вже у басовому регістрі.

Треба зазначити, що такі регістрові стрибки у поєднанні з передаванням із однієї руки в іншу можуть негативно позначитись на рівності звуковедення у проведенні лінії другого голосу. У перекладі для бандури харківського типу лінія другого голосу в цьому фрагменті абсолютно природно і невимушено може виконуватися повністю лівою рукою і без регістрового розриву (стрибка).

З 8 по 13 такт у перекладі пропонується октавне подвоєння басового голосу, очевидно, з метою динамічного наповнення та тембрового насичення даного фрагмента. Проте ліва рука виконує басову лінію, змінюючи свою позицію (граючи то на басах, то на приструнках в положенні «перекидки»), і до того ж, далеко не повністю, а лише фрагментарно, передаючи велику кількість нот у праву руку (виконується октавними інтервалами), що підвищує складність забезпечення тембрової однорідності звучання даного фрагмента.

Бандура харківського типу відзначається більшою регістровою однорідністю через помітно меншу різницю між довжиною басових струн та приструнків, через що звучання малої і великої октави не так контрастує між собою. Крім того, в даному випадку октавне дублювання басової лінії могло б відбуватися правою і лівою рукою синхронно, що значно полегшило б досягнення плавності звуковедення. У фізіологічному відношенні друге проведення теми (відповідь) на бандурі харківського типу може повністю виконуватись лівою рукою.

Більш складним матеріалом для перекладів є прелюдії та фуги з «Добре темперованого клавіру» Й.С. Баха. Варто зазначити, що, окрім деяких прелюдій (наприклад, прелюдія *C-Dur*, прелюдія *d-moll* з I тому ДТК, прелюдія *f-moll* з II тому ДТК), ми не знайшли інших зразків перекладів для бандури київського типу прелюдій і фуг з ДТК Й.С. Баха.

Тому зупинимося детальніше на представленні апробованої нами редакції прелюдії і фуги №13 *Fis-Dur* із I тому ДТК Й.С. Баха для бандури

харківського типу з механізмом (конструкція В. Герасименка), що дасть змогу проілюструвати технічні та виразові можливості, які дає виконавцю бандура харківського типу.

На бандурі тональність *Fis-Dur* знаходиться на додатковому ряді струн (на бандурі київського типу це верхній ряд, а на бандурі харківського типу — нижній), через що грати у цій тональності дуже складно. Саме тому прелюдія і fuga виконуються в транспозиції: на півтону нижче, у *F-Dur*, який знаходиться на основному ряді струн. У нашому випадку, при виконанні на бандурі харківського типу, увесь нотний текст залишається, змінюються лише знаки при ключі та зустрічні знаки альтерації. Отже, ця прелюдія на бандурі харківського типу виконується в оригіналі — без жодних спрощень, випущення нот, без перенесення окремих фрагментів нотного тексту в іншу октаву, з усіма мелізмами, що виписані у авторському тексті.

У прелюдії права рука виконавця зосереджена майже повністю на верхньому нотоносі, а ліва — на нижньому. В 12–13 тактах права рука зосереджена на виконанні трелей (1–2 пальцем), тому після виконання трелі на ноті *d* другої октави права рука переходить до виконання трелі на ноті *h* (у оригіналі *his*) малої октави, в той час, як ліва рука продовжує лінію першого голосу у другій октаві. У 13 такті права рука знову повертається у другу октаву і виконує трель на ноті *gis* (у оригіналі *gisis*), а ліва рука своєю чергою повертається на нижній нотоносець.

The image shows two musical staves for measures 12 and 13. The top staff is for the right hand and the bottom for the left hand. Measure 12 shows the right hand playing a trill on a high note while the left hand plays a lower note. Measure 13 shows the right hand moving to a lower note for another trill, while the left hand continues its line. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

12 м.

13 м.

Для виконання затакту та першої долі 16 такту (в оригіналі *fisis* другої октави) переносимо у другу октаву 1-й палець лівої руки, який виконує ці ноти у положенні «перекидки» на додатковому ряді струн. У цей час права рука виконує нотний текст на нижньому нотоносі.

З третьої долі 16 такту ліва рука повертається на нижній нотоносець, а права на верхній, після чого обидві руки вже не міняють своїх позицій до кінця прелюдії.

Темою окремої публікації, на нашу думку, може стати питання аплікатури та демпферизації на бандурі харківського типу при виконанні перекладів музичних творів епохи бароко та класицизму. Зважаючи на важливість цього питання, коротко проілюструємо нашу позицію. Демпферизація на бандурі харківського типу безпосередньо пов'язана з аплікатурою, особливо це стосується лівої руки. Розглянемо на прикладі 2–6 тактів прелюдії:



У 2–3 тактах ліва рука виконує низхідний рух, при якому після удару нігтя по кожній наступній струні, пучка того ж пальця лягає на попередню струну, чим припиняє її звучання. Таким чином ми досягаємо природного *legato* без зайвого накладання звуків. Щоб досягнути такого ж рівного звучання *legato* і не допустити зайвого накладання (напливу) гармоній при висхідному русі (4-й такт), використовуємо 3-ій палець лівої руки для удару по струні, тоді як пучка 2-го пальця, у момент удару по струні 3-го пальця, прикриває звучання попередньо зіграної ноти.

Повторюємо цю комбінацію рухів та аплікатуру впродовж поступеневого висхідного руху, але для видобування *his* малої октави змінюємо аплікатуру — *his* беремо 2-им пальцем, а звучання попередньої ноти (*a* малої октави) прикриваємо 3-ім пальцем лівої руки. Цей прийом використовується в однотипних епізодах впродовж всього твору.

Складність такого нестандартного аплікатурного прийому полягає у одночасному, одномоментному поєднанні двох різнонаправлених рухів, при якому ніготь одного з пальців вдаряє по струні, а одночасно з ним пучка іншого пальця прикриває звучання попередньо зіграної ноти. На початковому етапі така комбінація рухів становить додаткову складність для виконавця, потребує роботи над координацією рухів та нестандартного підходу до вирішення аплікатурних труднощів.

Перейдемо до представлення триголосної фуги *Fis-Dur*. Перше проведення теми у верхньому голосі виконується правою рукою:



Під час виконання теми вільними пальцями правої руки, пучками, прикриваємо звучання попередньо зіграних нот, щоб забезпечити плавне *legato* та не допускати небажаного накладання звуків. У 2-му такті, після паузи, використовуємо прийом ковзання 2-им пальцем одночасно з яким пучка 3-го пальця прикриває звучання попередніх нот.

Друге проведення теми виконується лівою рукою. У цей час права рука продовжує виконувати протискладнення, зображене на верхньому нотоносі:



Довгий мордент у складі теми, в даному випадку, виконується повністю лівою рукою, що на бандурі київського типу було б неможливо.

Третє проведення теми, яке проходить у малій, а потім у великій октаві, виконується також повністю лівою рукою.

Права рука в цей час бере на себе виконання двох голосів — першого та другого одночасно, диференціюючи їх динамічно.

Далі ліва рука продовжує виконувати музичний матеріал, розміщений на нижньому нотоносі, зосереджуючись на нижньому голосі, незважаючи на складний рух шістнадцятими тривалостями:



Права рука продовжує вести два верхні голоси.

Особливу увагу потрібно звернути на дотримання штрихів (*staccato*, *marcato*, *legato*) та акцентів, адже це, поряд із динамічною та тембральною диференціацією, допомагає підкреслити звучання кожного голосу:



У наступному фрагменті ліва рука переміщується у другу октаву, на верхній нотоносець, а права рука проводить лінію нижнього голосу:



Цього можна було б уникнути, адже текст на нижньому нотоносі не становить особливої складності для виконання лівою рукою. Така зміна рук покликана краще тембрально увиразнити та урізноманітнити звучання першого та другого голосів, що досягається грою лівої руки на різній віддалі від верхнього краю струни — перший голос грається голосніше і ближче до середини,

а другий ближче до краю струни і тихіше. Права рука створює основу, виконуючи фігурації шістнадцятими тривалостями в малій та великій октаві.

На наступні 2 такти ліва рука знову повертається у нижній регістр:



Наступне проведення теми технічно дуже складне для виконання. Перша половина теми виконується правою рукою, а друга лівою. Водночас під час виконання першої половини теми правою рукою, ліва рука виконує стрибок з нижнього регістру у верхній, підхоплюючи лінію першого голосу, поки права рука зайнята виконанням мелізму. Відразу після виконання мелізму права рука підхоплює лінію першого голосу, а ліва рука продовжує виконання теми. Це остання зміна рук, після якої ліва рука залишається на нижньому нотоносі, а права на верхньому і проводить лінію двох верхніх голосів аж до кінця фуги.

Як бачимо, виконуючи на бандурі харківського типу прелюдію і фугу № 13 *Fis-Dur* з I тому ДТК Й.С. Баха, ми не втратили жодної ноти і нам не довелося переносити фрагменти нотного матеріалу в іншу октаву, ми не випустили жодного мелізму, при чому складна мелізматика виконується як правою, так і лівою рукою.

Основою нашого перекладу став перерозподіл в окремих місцях фактури між правою та лівою рукою, застосування зміни рук. Важливим фактором є також нестандартний підхід до аплікатури, а саме використання незвичних комбінацій та послідовностей пальців обох рук.

Варто зазначити, що при виконанні прелюдії і фуги № 13 *Fis-Dur* з I тому ДТК Й.С. Баха на бандурі харківського типу протягом твору жодного разу не застосовується механізм для зміни тональності з метою полегшення видобування нот з випадковими знаками альтерації, які зустрічаються в текстах. Для цього є декілька причин: насамперед, фактура твору складна і насичена, без довгих тривалостей і пауз, руки виконавця постійно зайняті грою, тому немає ані часу, ні можливості вивільнити будь-яку з рук для здійснення перемикавання важеля механізму. З іншого боку, харківський спосіб гри та конструкція бандури харківського типу дозволяють використовувати два ряди струн інструмента таким чином, щоб уникнути необхідності задіявання важелів механізму

Підсумуємо, що при виконанні перекладу для бандури харківського типу немає жодної необхідності у застосуванні різних регістрових стрибків, що дозволяє забезпечити плавне лінійне голосоведення у відповідності з оригіналом, зберегти оригінальну фактуру твору.

Для цього типу інструмента найбільш відповідними є переклади поліфонічних творів, написаних для подібних за способом звукоутворення та за тембром інструментів, таких як лютня. Наприклад, «Прелюдія, фуга і алегро» *Es-Dur* Й.С. Баха у перекладі для бандури С. Баштана (перекладено лише прелюдію та фугу з транспозицією у *G-Dur*) [3].

Висновки. Конструктивні особливості сучасної бандури харківського типу та виконавські можливості, які дає харківський спосіб гри, дозволяють виконувати переклади поліфонічних творів без втручання у оригінальну фактуру, без необхідності спрощувати її чи вносити зміни у регістрову будову твору. Переклад будується на переосмисленні фактури, її логічному перерозподілі між лівою і правою рукою виконавця.

На нашу думку, переклад для бандури харківського типу не вимагає заново переписувати музичний твір у такий спосіб, щоб перенести нотний текст, призначений для правої руки на верхній нотоносець, а нотний текст, призначений для лівої руки, — на нижній, як зазвичай виглядають ноти для бандури київського типу, або навпаки — музичний текст для лівої руки на верхній нотоносець, а для правої — на нижній (як це пропонував робити Г. Хоткевич), адже при грі харківським способом обидві руки виконавця комфортно почуваються в будь-якій частині діапазону інструмента і можуть легко переміщуватись із верхнього регістру в нижній чи навпаки.

При виконанні перекладу для бандури харківського типу набагато зручніше і зрозуміліше читати нотний текст в оригіналі і, виходячи із власного досвіду та можливостей, вирішувати, яким чином розподілити фактуру між правою та лівою рукою так, щоб виконання твору якомога точніше відображало авторський задум.

Отже, харківський спосіб гри та сучасна конструкція бандури харківського типу В. Герасименка доводить свою перспективність у багатьох аспектах, що стосуються перекладів та виконання поліфонічних творів, виявляють значний потенціал технічних та виразових можливостей для виконання музики бароко та класицизму на високому мистецькому рівні та є потужним стимулом для подальшого розвитку бандурного виконавства в Україні.

ДЖЕРЕЛА

1. Бах Й.С. Вісім маленьких органних прелюдій та фуг. Навчальний посібник / Й.С. Бах.; перекладення для бандури Л. Мандзюк. Х. : СПДФО Бровін О.В., 2011. 56 с.
2. Бах Й.С. — Д. Кабалевський. Маленька органна прелюдія та fuga соль-мінор. Переклад П. Чухрая. Репертуар бандуриста. Упорядкування С. Баштана. Київ : Музична Україна, 1980. № 5. С. 35–39.
3. Бах Й.С. Прелюдія та fuga. Переклад С. Баштана. Репертуар бандуриста. Упорядкування С. Баштана. Київ : Музична Україна, 1983. № 8. С. 24–34.
4. Давидов М. Теоретичні основи перекладення музичних творів для баяна. К. : Муз. Україна, 1977. 120 с.
5. Дмитрук І.І. Перекладення в жанровій системі бандурного мистецтва. Молоде музикознавство: науковий зб. ЛДМА ім. М.В. Лисенка. Львів : ЛДМА ім. М.В. Лисенка, 2005. Вип. 10. С. 138–146.
6. Коханська Л.В. Й.С. Бах. Органна прелюдія та fuga B-Dur [Ноти: рукопис]. К., 2000. Архів автора. 4 с.
7. Марченко В.В. Транскрипція як різновид інтерпретації. Методичні рекомендації з методики та теорії виконавського мистецтва на народних інструментах (готово-вибірний багатотембровий баян). Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 1999. 88 с.
8. Овчарова С.В. До проблеми перекладення органних хоральних прелюдій Й.С. Баха в контексті динаміки подальшого розвитку сучасного бандурно-академічного репертуару. Народньо-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ ст.: зб. матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції. Дрогобич : Просвіта, 2007. С. 121–127.
9. Пшеничний Д. Аранжування для народних інструментів. К. : Муз. Україна, 1980. 117 с.
10. 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.
11. Яницький Т.Й. Музичне мислення в системі перекладення-транскрипції музичних творів для бандури. Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2012. Вип. 16. С. 442–452.

REFERENCES

1. Bach, J. S. (1968). *Visim malenkykh preludii ta fuh* [Eight Short Preludes and Fugues]. *Navchalnyi posibnyk, perekladennia dlia bandury L. Mandziuk*, Kharkiv: SPDFO Brovin O.V. (in Ukrainian).
2. Bach, J. S. — Kabalevskiy D. (1980). *Malenka orhanna preliudiia ta fuha sol-minor* [Little Prelude and Fugue for Organ in g-moll]. *Pereklad P. Chukhraia, Repertuar bandurysta, uporiadkuvannia S. Bashtana*, Kyiv: Muzychna Ukraina (in Ukrainian).
3. Bach, J. S. (1983). *Preludiia ta fuha* [Prelude and Fugue]. *Pereklad S. Bashtana, Repertuar bandurysta, uporiadkuvannia S. Bashtana*, Kyiv: Muzychna Ukraina (in Ukrainian).
4. Davydov, M. A. (1977). *Teoretychni osnovy perekladennia instrumentalnykh tvoriv dlia baiana* [Theoretical Basis of Arrangement of Instrumental Works for Button Accordion]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
5. Dmytruk, I. I. (2005). *Perekladennia v zhanrovii systemi bandurnoho mystetstva* [Arrangement in Genre System of Bandura Art]. *Naukovi zbirky Lvivskoi derzhavnoi muzychnoi akademii imeni M. Lysenka*, 10, 138–146 (in Ukrainian).
6. Kokhanska, L. V. (2000). *J. S. Bach. Orhanna preliudiia ta fuha B-Dur*. [Prelude and Fugue for Organ in B-Dur]. *Noty: rukopys*, L. Kokhanska, Kyiv: Arkhiv avtora (in Ukrainian).
7. Marchenko, V. V. (1999). *Transkryptsiia yak riznovyd interpretatsii* [Transcription as Type of Interpretation]. *Metodychni rekomendatsii z metodyky ta teorii vykonavskoho mystetstva na narodnykh instrumentakh (hotovo-vyboryni bahatotembrovyi baian)*, Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho (in Ukrainian).
8. Ovcharova, S. V. (2007). *Do problem perekladennia orhannykh khoralnykh preliudii J. S. Bakha v konteksti dynamiky podalshoho rozvytku suchasnoho bandurno-akademichnoho repertuaru* [To Problem of Arrangements of Choral Preludes for Organ by J. S. Bach in Context of Developing Dynamic of Modern Academical Bandura Repertoire]. *Narodno-instrumentalne mystetstvo na zlami XX–XXI st., zbirnyk materialiv Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii*, Drohobych: Prosvita (in Ukrainian).
9. Pshenychnyi, D. (1980). *Aranzhuvannia dlia narodnykh instrumentiv* [Arrangement for Folk Instruments]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
10. Khmel, N. V. (2018). *Spetsyfyka bandurnykh perekladen muzyky Baroko: vykonavsko-tekstolohichniy aspekt* [Specificity of Bandura Transcriptions of Baroque Music: Performance-Textual Aspect]. PhD Dissertation, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Odessa (in Ukrainian).

11. Yanytskyi, T. (2012). Muzychne myslennia v systemi perekladennia-transkryptsii muzychnykh tvoriv dlia bandury [Musical Thinking in Arrangement-Transcription of Musical Works for Bandura]. *Music Art and Culture*, 16, 442–452 (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 29.09.2020.

Прийнято до друку 22.10.2020.