

УДК 787.42; 78.722

DOI 10.32782/2224-0926-2023-3-4-46-47-8

Сторонянська Марта-Маргарета Володимирівна  
аспірантка кафедри теорії музики,  
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка  
<https://orcid.org/0000-0003-4150-6035>

## ЦИКЛ ДЛЯ ЛЮТНІ Й. С. БАХА «ПРЕЛЮДІЯ, ФУГА ТА АЛЕГРО» ES-DUR: ПЕРЕКЛАДЕННЯ ДЛЯ БАНДУРИ

Пропоноване дослідження присвячене проблемам перекладень лютневої музики для бандури творів далеких епох, зокрема, бароко. Робота над перекладеннями, насамперед, передбачає здійснення ґрунтовного аналізу музично-виражальних засобів, відтак виявлення особливостей музичної мови у пропонованому полотні. Подана послідовність основних параметрів, на які повинен опиратися автор перекладення у процесі роботи над твором. Домінуючими параметрами у цьому процесі вважаємо наступні: 1) ознайомитися з історією, обставинами створення твору; 2) вслухатися в твір оригіналу та проникнутися його настроєвим, художнім змістом; 3) виявити особливості формотворення, типи викладу, тощо; 4) залежно від епохи, звернути увагу на домінуючі виражальні засоби (мелодія, тембр, динаміка, агогіка, ритм та ін.); 5) за допомогою тембрових, виражальних особливостей інструменту, на який робиться перекладення (в даному випадку, бандури), створити твір якомога більш приближений до оригіналу.

Здійснена спроба окреслити особливості перекладень з рідковживаного сьогодні інструменту – лютні – для іншого струнно-щипкового інструменту – бандури на прикладі циклічного твору Баха *Прелюдія, Фуга та АLEGRO для лютні BWV 998*. Прелюдія, Фуга та АLEGRO – це твір, в якому спостерігаємо поєднання гомофонно-гармонічних та поліфонічних способів викладу, що відповідає стилевим засадам бароко. Відзначено, що процес перекладення продемонстрував спільні та відмінні параметри при зверненні до частин циклу із різними типами викладу.

**Ключові слова:** бандура, лютнева музика, виражальні засоби, жанр, стиль, інтерпретація, перекладення, бароко.

### ***Storonianska Marta-Margareta. Cycle for lute by J.S. Bach Prelude, Fugue and Allegro Es-dur: arrangement for bandura***

The proposed study is devoted to the problems of arrangements of lute music for bandura by works of distant epochs, in particular, the Baroque. The work on arrangements, first of all, involves a thorough analysis of musical and expressive means, and thus the identification of the peculiarities of the musical language in the proposed work. The sequence of basic parameters that the author of an arrangement should rely on in the process of working on a work is presented. The dominant parameters in this process are the following: 1) to familiarize oneself with the history and circumstances of the work's creation; 2) to listen to the original work and to penetrate its mood and artistic content; 3) to identify the peculiarities of form, types of presentation, etc.; 4) depending on the era, to pay attention to the dominant expressive means (melody, timbre, dynamics, agogic, rhythm, etc.); 5) using the timbre and expressive features of the instrument to which the arrangement is made (in this case, the bandura), create a work as close to the original as possible.

An attempt is made to outline the peculiarities of arrangements from a rarely used instrument today – the lute – for another stringed instrument – the bandura – on the example of Bach's cyclical work *Prelude, Fugue and Allegro for lute BWV 998*. The *Prelude, Fugue, and Allegro* is a work in which we can observe a combination of homophonic-harmonic and polyphonic methods

*of presentation, which corresponds to the stylistic principles of the Baroque. It is noted that the process of transposition has demonstrated common and distinctive parameters when addressing parts of the cycle with different types of presentation.*

**Key words:** *bandura, lute music, expressive techniques, genre, style, interpretation, arrangement, baroque.*

**Вступ.** Бандурний репертуар сьогодення складається з великої кількості оригінальних творів, проте зважаючи на той факт, що академічна концертна бандура доволі молода в порівнянні з іншими класичними інструментами, перекладення творів минулих епох відіграють значну роль у його урізноманітненні. Репертуар бандуристів протягом декількох десятиліть поступово змінюється – починаючи від імпровізованих танків та простеньких мелодій до різноманітних творів композиторів різних епох. Проблема перекладень інструментальних творів набуває особливої актуальності для сучасного виконавського мистецтва, зважаючи на розширення репертуару та зростаючий попит серед нової генерації бандуристів-інструменталістів. Отже, актуалізується проблема використання у педагогічній та концертній практиці перекладень для бандури лютневих творів епохи бароко, що збагачує палітру технічних та виразових засобів бандуриста. Відтак розширюється світоглядний мистецький кругозір виконавців та їхні знання про історичні та мистецькі надбання попередніх епох.

**Матеріали та методи.** В окресленій проблематиці частково приділяється увага перекладенням для бандури оригінальних творів для скрипки, фортепіано, органа та інших інструментів. Ірина Дмитрук у дисертації «Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві» (2009 р.) описує процес перекладення, та окреслює специфічні особливості. Високо оцінив розширення бандурного репертуару шляхом перекладень з інших інструментів М. Геліс у своїх наукових здобутках, зокрема, у праці «Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ–ХХІ ст.»<sup>1</sup>.

Творчість Баха вже була об'єктом зацікавлень бандуристів – створені перекладення органних та клавірних творів, гомофонно-гармонічних та поліфонічних. Зокрема, цикл «8 маленьких органних прелюдій і фуг» є перекладений різними авторами. До нього звертались С. Баштан, В. Герасименко, Л. Коханська, Л. Мандзюк та Л. Посікіра. Також були перекладені для бандури Л. Коханською Прелюдія та Фуга ре мінор (I том ДТК) та Д. Губ'яком Прелюдія та Фуга Фа дієз мажор (II том ДТК). Щодо лютневих творів – спроб опрацювання лютневої спадщини композитора для бандури не виявлено.

Музика Бароко, що репрезентує розквіт різних інструментально-видових стилів, відрізнялася поліверсійністю – інструментальні твори, призначені спочатку для того чи іншого інструменту<sup>2</sup>, могли виконуватися і виконувались на інших інструментах, що стосується також і музики Й. С. Баха, який сам робив перекладення власних творів. Звідси – багатоманітність транскрипцій барокової інструментальної музики та незмінна актуальність цього жанру в сучасній музичній практиці, де він виконує особливу функцію – академізацію того чи іншого інструменту, сприяючи його виходу з вузькоприкладної сфери музикування на концертну естраду. Зазвичай перекладеннями для нового інструменту цікавляться не лише композитори, а й віртуози-виконавці, які досконало володіють технічними та виразальними особливостями інструменту. Їм переважно найкраще вдається продемонструвати специфіку перекладення для бандури, а також відзначити нюанси у перекладенні та виконанні складних місць у полотні.

<sup>1</sup> М. Геліс «Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ–ХХІ ст.» (Київ, 2003).

<sup>2</sup> Такі твори в подальшому називатимемо твором оригіналу.

Відомими перекладеннями для бандури є скрипкові, органні, клавірні твори різних стилів та епох, проте перекладень лютневої музики та наукової дослідницької музикознавчої літератури, в якій опрацьовується дана проблематика: особливості лютневих композицій, виконання на цих інструментах та особливостей перекладень для бандури не зустрічаємо у вітчизняній та зарубіжній літературі.

Саме тому особливої актуальності для бандурного мистецтва сьогодення набуває проблема розшифрування лютневих табулатур барокової доби та їх перекладення для бандури. Оскільки в українському музикознавстві ця тема малодосліджена, ми звернулись до цієї проблематики. Лютнева спадщина Баха<sup>3</sup> налічує низку творів різних жанрів<sup>4</sup> (сюїти, тричастинні цикли, одностинні опуси), відтак дослідження одного із його показових творів «Прелюдія, Фуга та Алегро» буде корисним та потрібним для виконавців, авторів перекладень загалом та музикознавців.

**Результати.** Вважаємо за необхідне окреслити низку основних параметрів, на які повинен взоруватися автор перекладення працюючи над твором:

1. Ознайомитися з історією, періодом, обставинами створення твору.
2. Вслухатися в твір оригіналу та проникнутися його настроєвим, художнім змістом.
3. Виявити особливості формотворення драматургії та загалом архітекtonіки твору (типи викладу матеріалу, кульмінації, тощо).

4. Залежно від епохи, звернути увагу на домінуючі виражальні засоби (мелодія, тембр, динаміка, агогіка, ритм, ...).

5. За допомогою тембрових, виражальних особливостей інструменту, на який робиться перекладення (в даному випадку, бандури), створити твір якомога більш приближений до оригіналу.

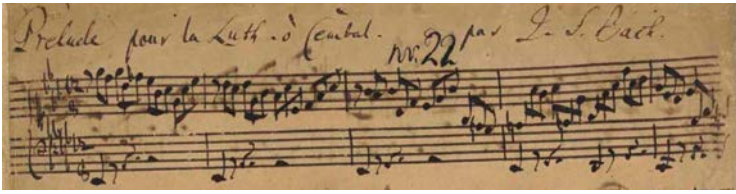
На відміну від музики наступних епох, партитура слугувала лише ескізом викладеної на папері музичної ідеї автора. Композитори бароко не вважали за потрібне детально записувати кожен нюанс, покладаючись на існуючі виконавські паттерни для інтерпретації свого твору – тому такі вказівки, як темп, динаміка та орнаменти часто залишалися незазначеними в тексті. Першим кроком у роботі над перекладенням здійснено комплексний музично-теоретичний аналіз виражальних засобів та архітекtonіки Прелюдії, Фуги та Алегро для лютні BWV 998 за класифікацією Шмідера (система нумерації всіх відомих творів Й. С. Баха, що була розроблена німецьким музикознавцем Вольфгангом Шмідером в 1950 році, який пронумерував усі твори Й. С. Баха з каталогу *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach*), відтак його драматургію та композиційні особливості.

Основним джерелом тлумачення є сам рукопис, або ж найдавніші друквані видання. Автограф Прелюдії, Фуги та Алегро (BWV 998) Баха, написаний за різними твердженнями дослідників у проміжку 1735–40 років, знаходиться в Токійському коледжі

<sup>3</sup> Після смерті Й.С. Баха в 1750 році значна частина його музики, включаючи твори для лютні, була забута до 1829 року, коли "Страсті за Матвієм" були знову виконані завдяки зусиллям Фелікса Мендельсона. У 1850 році, до сторіччя з дня смерті Баха, було засновано Бахівське товариство (Bach Gesellschaft), яке взяло на себе монументальне завдання опублікувати повне зібрання творів Баха, загалом з 1851 по 1899 рік було видано сорок шість томів. У їх складі в розділі № 903 знаходяться твори для клавіру та лютні, серед яких Сюїта мі мінор BWV 996, Партита до мінор BWV 997 та Прелюдія, фуга і алегро BWV 998 мі-бемоль мажор.

<sup>4</sup> Зокрема низка сюїт: BWV 996 (мі мінор), BWV 997 (до мінор), BWV 995 (соль мінор), BWV 1006а (мі мажор), а також Прелюдія, Фуга і Алегро BWV 998 (мі-бемоль мажор), Прелюдія BWV 999 (до мінор) та Фуга BWV 1000 (соль мінор).

Уено Гакуен (Ueno Gakuen College of Tokyo) і має назву: „Prelude pour la Luth. o Cembal. par J. S. Bach”<sup>5</sup> (Приклад 1).



Приклад 1. Фрагмент манускрипту із назвою твору та початковими п'ятьма тактами Прелюдії

Існування автографа, написаного рукою Йогана Себастьяна Баха, є великою удачею в порівнянні з численними іншими творами композитора, що збереглися лише в рукописах переписувачів, оскільки можна проаналізувати уртекст без жодних редакторських нотаток чи виправлень. На перший погляд видається, що Прелюдія, Фуга і Алєгро – це штучно укладена композиція з частин, створених композитором у різний час. Поглиблений аналіз доводить, що це є запис полотна на чотирьох нотних аркушах у скрипковому та басовому ключах послідовно, а початок нових частин композитор записує відразу після завершення попередньої (кінець Прелюдії і початок Фуґи знаходяться на сторінці 2 рукопису, а перехід між Фуґою і Алєґро – на сторінці 4). Бах також вписав слово *Fin* (Приклад 2) після останнього такту *Allegro*. Наприкінці останньої частини композитор переходить до органної табулатури (ймовірно, через небажання починати нову сторінку для останніх тактів *Allegro*).

Необхідно зауважити, що, оскільки Бах не грав на лютні, то і в записі творів для цього інструменту послуговувався звичною для себе нотацією, а не табулатурою<sup>6</sup>, як інші композитори, що писали для цього інструмента. Проте останні такти *Allegro* все ж записані за допомогою табулатури. Не лютневої – органної, або ж клавірної, оскільки ці дві назви були взаємозамінними<sup>7</sup>. Зазвичай Бах ретельно планував нотний запис твору для його пропорційного розміщення на нотних аркушах. Проте в даному випадку композитору не вистачило місця для фінальної частини, і він був змушений розмістити останні 19 тактів у нижній частині четвертої та першої сторінок, використовуючи лаконічну нотацію клавірної табулатури (Приклад 2).



Приклад 2. Останні 19 тактів *Allegro*, записані клавірною табулатурою

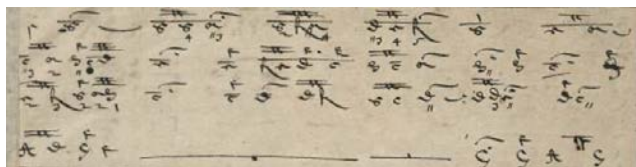
<sup>5</sup> <https://www.meisterdrucke.com/kunstdrucke/Johann-Sebastian-Bach/826479/Präludium,-Fuge-und-Allegro-in-Es-BWV-998,-um-1735-40.html>

<sup>6</sup> Форма нотного запису переважно для інструментів, особливо клавійних і струнних, написана в певному буквенно-цифровому коді.

<sup>7</sup> Нотація, що використовувалася в німецькомовних країнах для клавійних інструментів, часто називається «німецькою органною табулатурою». У більшості випадків ноти призначалися для органу, але існують численні приклади з кінця XVI–XVIII століть, що стосуються клавійних інструментів загалом. Оскільки даний вид нотації стосувався усіх клавійних інструментів, для уникнення плутанини далі в статті вживатимемо назву «німецька клавірна табулатура».

У своїх працях Вілл Апель<sup>8</sup> та Йоганнес Вольф<sup>9</sup> вичерпно описують різноманітні табулатури для клавішних та щипкових інструментів, серед яких власне є і німецька клавірна табулатура, котрою послуговувався Бах<sup>10</sup>.

Науковці розрізняють два різновиди німецької клавірної табулатури – «стара»<sup>11</sup> (XV–XVI ст.) і «нова» (XVI–XVIII ст.). У старій німецькій клавірній табулатурі музика для верхнього голосу (часом голосів), яку грають правою рукою, записувалася мензуральною нотацією. На початку XVI століття від цього відмовилися, і «нова» форма табулатури використовує літери для всіх голосів. Цей тип табулатури («нова німецька клавірна табулатура»), який використовувався в Німеччині XVII-го століття та складався з простої заміни нот літерами латинського алфавіту, що розташовувалися у звичному сучасним музикантам порядку, позначаючи по чергово кожен звук хроматичного звукоряду. Табулатура організована як система накладених одна на одну ліній, які зазвичай представляють поліфонічні лінії або голоси, а для позначення окремих нот використовуються початкові вісім літер латинського алфавіту („a-h”, де „b” позначає сі-бемоль, як і у сучасній нотації).



Приклад 3. Фрагмент німецької клавірної табулатури XVII ст.

Знаки альтерації позначаються за допомогою маленької ліги, прикріпленої до літери внизу. Ця ліга має значення, яке можна порівняти з діезом у сучасній нотації. Тож, нота з діезом (лігою внизу) має бути виконана на сусідній клавіші по хроматичному звукоряду відносно до клавіші, що відповідає її буквенному позначенню без ліги. Німецька органна табулатура не має жодного спеціального знаку, котрий би позначав бемоль окрім букви „b”, що відповідає звуку сі-бемоль<sup>12</sup>. Варто зазначити, що клавірна табулатура не була способом нотування музики в звичному нам музично-теоретичному сенсі, а позначала клавіші, на яких потрібно було відтворити запропоновану музичну композицію.

<sup>8</sup> Apel, Willi. *The History of Keyboard Music to 1700*, translated by Hans Tischler. Bloomington: Indiana University Press, 1972.

<sup>9</sup> Wolf, Johannes. *Geschichte der Mensural-Notation von 1250–1460: nach den theoretischen und praktischen Quellen* (Vol. 1–2). Leipzig (1904).

<sup>10</sup> Німецька органна табулатура, що використовувалася протягом майже трьох століть, проіснувала довше, ніж більшість інших форм інструментальної нотації, починаючи з табулатури Адама Плебурга середини XV століття і закінчуючи її використанням Й.С. Бахом в «Органній книзі» (BWV 605) у перших десятиліттях XVIII століття.

<sup>11</sup> Найдавніші збережені нотні рукописи, написані німецькою табулатурою, датуються першою половиною XV ст., а найдавнішим прикладом є німецький манускрипт 1432 року, що містить ноти та текст органної меси. Містить наспіви, що базуються на *cantus firmus*. У цих манускриптах для позначення висоти звуку використовувалися літери (як і пізніше в клавірній табулатурі), а верхні голоси, як правило, записувалися метричною нотацією на нотному стані.

<sup>12</sup> Окрім окремої літери для позначення ноти сі-бемоль, в німецькій органній табулатурі для позначення чорних клавіш існують чотири спеціальні літери з лігою внизу: c, d, f і g. Детальніше із різновидами німецької клавірної табулатури та специфікою їх запису можна ознайомитися у книзі Dickinson, Alis. “Keyboard Tablatures of the Mid-Seventeenth Century in the Royal Library, Copenhagen: Edition and Commentary.” Ph.D. Dissertation, North Texas State University, Denton, Tx, 1973.

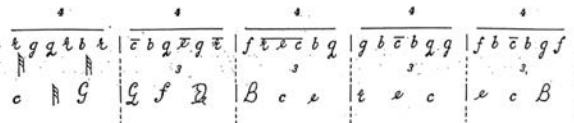


Приклад 4. Фрагмент з німецької клавірної табулатури<sup>13</sup>

Зокрема, на Прикладі 4 ми бачимо буквенну позначку ноти ре-дієз. Необхідно зазначити, що цей символ використовувався для познач чорної клавіші, яка знаходиться між ре і мі, оскільки один і той же символ використовувався для нотування як ре-дієзу, так і для мі-бемоля. Для тогочасного виконавця це не мало особливого значення, адже звук, котрий можна було записати двома літерами, позначав одну і ту ж клавішу. Проте це важливо для транскрипції твору з клавірної табулатури в сучасну нотацію: автор перекладення повинен мати добру теоретичну базу та знання гармонії, щоб вірно відчитати рукопис.

Необхідно звернути увагу, що порівнюючи запропонований запис табулатури XVII ст. (Приклади 2, 3, 4), знаходимо багато спільного із сучасною нотацією, зокрема з позначенням звуків відповідної октави. Звуки великої октави записували великими літерами, малої – малими. Клавіші, що відповідали звукам першої октави позначалися малими літерами із горизонтальною лінією зверху, відповідно для нот другої октави додавалися дві лінії (в сучасному варіанті нотного запису замість ліній використовуємо цифри з правого боку буквенної позначки).

Окрему увагу слід звернути на позначення та розшифрування ритмічних тривалостей. Вони розміщувалися над літерами та, як і в давній музиці, стосувалися не суми значень, а просто бінарної (подвійної) чи трійкової природи розміру музичних фігур, що містяться в ньому – не обов'язково відзначалася тривалість, скоріше, проміжок часу між однією нотою та наступною.



Приклад 5. Фрагмент Allegro з циклу BWV 998, (т. 78–82)<sup>14</sup>

Ритмічна позначка, що зазначена на початку такту, зберігається для усіх подальших нот до наступної ритмічної позначки (наприклад, якщо на початку такту є символ, що використовується для позначення шістнадцятої ноти, то усі ноти будуть шістнадцятками аж до наступної позначки). Ось так виглядає поданий вище фрагмент при розшифруванні в сучасну нотацію:



Приклад 6. Розшифрований фрагмент Allegro з циклу BWV 998 (т. 78–82)<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Посилання на електронне джерело цілої композиції [https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN671074040&PHYSID=PHYS\\_0097&DMDID=](https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN671074040&PHYSID=PHYS_0097&DMDID=)

<sup>14</sup> J. S. Bach Opere complete per liuto: versione originale / red. Paolo Cherici. – Michigan: Edizioni Suvini Zerboni, 1980. – 163 p. – p. 65.

<sup>15</sup> Там само.

Поруч із вірним розшифруванням нотного матеріалу, перед виконавцем постає ряд завдань – зокрема, динаміка, фразування, штрихи та аплікатура. Важливо відзначити необхідність розуміння автором перекладення особливостей засобів музичної виразності та технічних можливостей інструмента, для якого здійснюється перекладення. Необхідно не лише ознайомитися з вибраним твором, прослухавши його чи проглянувши ноти, а й за допомогою внутрішнього слуху та таланту перекладача знайти якнайкращий спосіб для втілення існуючого композиторського задуму в нових тембрових умовах.

Окреслення форми є обов'язковою компонентою для автора перекладення. Представлений цикл – це традиційний для цього жанру синтез полярних понять, що склався протягом століть: з одного боку – емоційність, чуттєвість, картинність; а з іншого – раціоналізм, конструктивність, абстрактність музичного вислову. Відповідно, перший розділ твору ґрунтується на імпровізаційному розвитку та чергуванні, як у калейдоскопі, декількох різнохарактерних епізодів. Така архітектоніка переважає в лютневих прелюдіях.

Другий розділ – «Фуга» – передбачає послідовне розгортання єдиної музичної думки у трьох розділах. В заключному «Алегро» спостерігаємо вільно трактовану двочастинність.

**Прелюдія** скомпонована на поєднанні фігурацій у партії правої руки та на тлі басового супроводу у партії лівої руки. Тональний план побудови охоплює коло тональностей першого та другого ступеня спорідненості. Розмірений фігуративний розвиток прелюдії несподівано переривається в 40-му такті (приклад 7), зупиняючись на тризвуку, щаблі якого розміщені на відстані чистої кватири один від одного (c1-f1-b2) на тонічному басу. Таке укладення тризвуків є дещо нетиповим для музичної мови Йогана Себастьяна Баха. Деякі науковці допускають думку, що включення такого тризвука в музичну тканину прелюдії закладає певні сумніви щодо авторства взятої до уваги композиції.



Приклад 7. Прелюдія, такт 40

Триголосна **Фуга** укладається у тричастинну побудову з експозиційним розвитковим і завершальним розділом, де серединною побудовою є епізод. Помірний темп та виклад теми четвертними тривалостями передбачають розмірений характер розгортання всієї експозиції з короткими вставками інтермедійного характеру. Епізод, що розпочинається у 28-му такті фуги вносить суттєве поживалення у розмірену плінність характеру композиції, оскільки він вибудовується шістьнадцятими тривалостями.

Зв'язкою між епізодом і репризою слугує пова теми фуги на тлі шістьнадцяткових фігурацій, яку переривають інтермедійні вставки із матеріалу експозиції. Початок репризи знаменує повернення початкового розміреного характеру експозиційної частини у 77-му такті. Реприза повторює експозицію.

У своєму дослідженні іспанський музикознавець Едуардо Фернандес<sup>16</sup> припускає, що тема фуги могла бути запозичена з різдяного гімну Мартіна Лютера "Vom Himmel hoch, da komm ich her" (Приклад 8).

<sup>16</sup> Eduardo Fernandez, *Essays on J.S. Bach's Works for Lute*. Montevideo : Ediciones ART, 2003. 93 p. P. 45



Приклад 8. початок „Vom Himmel hoch da komm ich her” (Martin Luther)



Приклад 9. Тема фуги з циклу BWV 998

Перше проведення теми фуги автор перекладення рекомендує виконувати із застосуванням прийому «удар», котрий проводиться майже випрямленим пальцем, що ніби вдаряє по струні, ковзаючи з пучки на ніготь та зупиняється на сусідній струні. Окрім особливого тембрального забарвлення цей прийом дає можливість заглушувати попередній звук, наближаючи таким чином звучання бандури до звукового ідеалу, задуманого автором твору. Такі прийоми дають можливість надати звучанню бандури особливого вишуканого забарвлення у виконанні старовинної та барокової музики.

Виконати триголосну фугу на бандурі є досить складно, оскільки, як правило, два верхні голоси проводяться правою рукою, а нижній голос відводиться партії лівої руки і виконується часто перекидкою (цей спосіб гри лівою рукою на приструнках ще називають харківським). Зокрема в тактах 55–57, 120–122 та 129–131, де проведення мелодичної лінії в лівій руці повинне бути особливо виразним.



Приклад 10. Фрагмент фуги з циклу BWV 998 (т. 55–57)

Важливо також вирішити аплікатурні завдання, що постають перед виконавцем у партії правої руки – як правило верхній голос виконується 3–4 пальцем, а середній 1–2. Нижній голос може виконуватися за допомогою чергування двох рук. Доцільним буде застосування прийому ковзання, що підтримує плавність мелодичних голосів. Необхідно згадати і про хроматичні незручності, які з’являються під час виконання, тому виконавець має опанувати чітку техніку безкомпромісного точного виконання хроматичних послідовностей максимально близько до перетину струн, таким чином забезпечуючи відсутність тембральної різниці між звучанням верхнього та нижнього ряду струн (див. приклад 9).





Приклад 11. Фрагмент фуги з циклу BWV 998 (т. 95–97)

Складність полягає також в розміщенні руки виконавця на струні, оскільки правою рукою щипок буде відбуватися посередині струни, при цьому лівій руці щипок є доступним лише у верхній частині струни. Виходячи з цього розуміємо, що амплітуда коливання посередині струни після щипка є більшою, ніж амплітуда коливання у верхній частині струни. Відтак така різниця коливання струн на бандурі має різні динамічні, темброві короткочасні звучання.

Остання частина циклу **Алегро** характеризується використанням маркатовано підкресленого басу, котрий слугує основою для віртуозних пасажів у верхньому регістрі. Дуже важливим при виконанні цієї частини циклу є гнучке звукове нюансування, яке для бандуриста ускладнюється тим, що переважно вся фактура твору зосереджується у партії правої руки. Також не можна оминати увагою явище резонування струн, що, в зв'язку з конструкцією інструмента, ускладнює бандуристу виконання стакато чи навіть нон легато – прикривання (заглушування) струн становить окрему складність під час виконання барокових творів. Особливу увагу на це потрібно звернути під час розучування останньої частини циклу, в котрій легкість звучання, передбачена автором, повинна поєднуватися із швидким прикриванням басових струн та віртуозністю пасажів у правій руці – виконавцю рекомендовано застосовувати штрих *marcato*, оскільки це буде найбільш правильним рішенням для максимального наслідування артикуляційної природи інструментів тієї епохи (зокрема, лютні).

**Висновки.** Оскільки частина твору дійшла до наших днів у табулатурі, що потребувала розшифрування, автором цієї статті здійснена робота по розшифруванню та запису в сучасній нотації. При розшифруванні звернена увага на висотні позначення та записи метро-ритмічних тривалостей.

При перекладенні автором тричастинного циклу Баха для бандури основні акценти здійснені на аналізі музично-виражальних засобів, окресленні технічних труднощів (зокрема, ведення мелодичної лінії лівою рукою на приструнках, або перекидка; стакатований та маркатований бас; хроматизовані пасажі в швидких темпах), а також описані способи їх опрацювання. Окрім цього, були систематизовані та послідовно викладені основні параметри, на які повинен опиратися автор перекладення у процесі роботи над твором.

Опираючись на виконавський ресурс бандури, були знайдені найбільш приближені варіанти передачі на цьому інструменті авторського тексту з оригіналу, зберігаючи тип викладу фактури: окремих голосів та їх поєднання, побудови частин та твору загалом. В результаті перекладення було створено камерно-концертний циклічний твір, що збагачує репертуар сучасних бандуристів бахівським баченням можливостей інструментів різних типів та розширює перспективи бандурного виконання завдяки реалізації потенціалу бандури як інструменту універсального за своїми ресурсами в сімействі хордофонів.

**Література**

1. Геліс М. Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ–ХХІ ст. Київ, 2003. 365 ст.
2. Дмитрук І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03. Львів : Львів. нац. муз. акад. ім. Миколи Лисенка, 2009. 18 с.
3. Apel W. *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*. Cambridge, Mass., 1942. 518 p.
4. Bach J. S. *Opere complete per liuto: versione originale / red. Paolo Cherici*. Michigan : Edizioni Suvini Zerboni, 1980. 163 p.
5. Dickinson A. *Keyboard Tablatures of the Mid-Seventeenth Century in the Royal Library, Copenhagen: Edition and Commentary*. Ph.D. Dissertation. North Texas State University: Denton, Tx, 1973. 299 p.
6. Fernandez E. *Essays on J.S. Bach's Works for Lute*. Montevideo : Ediciones ART, 2003. 93 p.
7. Wolf J. *Geschichte der Mensural-Notation von 1250 – 1460: nach den theoretischen und praktischen Quellen (Vol. 1-2)*. Leipzig (1904). 538 p.
8. URL: [https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN671074040&PHYSID=PHYS\\_0097&DMDID=](https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN671074040&PHYSID=PHYS_0097&DMDID=).
9. URL: <https://www.meisterdrucke.com/kunstdrucke/Johann-Sebastian-Bach/826479/Präludium,-Fuge-und-Allegro-in-Es-BWV-998,-um-1735-40.html>.

