

УДК 78481;7825

DOI 10.32782/2224-0926-2024-2-49-11

*Письменна Оксана Богданівна*  
кандидатка мистецтвознавства,  
професорка кафедри теорії музики, завідувачка кафедри теорії музики,  
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка  
<https://orcid.org/0000-0003-0899-8613>  
ResearcherID: AAX-8129-2021

*Якубаш Василь Миколайович*  
викладач відділу народних інструментів,  
Івано-Франківський фаховий музичний коледж імені Дениса Січинського  
<https://orcid.org/0009-0004-8312-3555>

## ФОРТЕПІАННА СОНАТА ОР. 2 NO. 1 F-MOLL ЛЮДВІГА ВАН БЕТОВЕНА: ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДЕННЯ ДЛЯ АКОРДЕОНА / БАЯНА

*Відзначено, що музичні перекладення класифікуються за мірою приближеності до першоджерела, варіантністю переінтонування. Закцентовано, що, зберігаючи образно-емоційне навантаження, а також архітектоніку, мелодико-гармонічну першооснову, перекладення виступають в якісно-новому варіанті звучання із врахуванням тембрових і технічних особливостей інструмента, для якого робиться перекладення. Саме ці параметри стали домінуючими при перекладенні фортепіанної сонати ор. 2 по. 1 f-moll Людвіга ван Бетовена для акордеона / баяна.*

*Грунтовний аналіз чотиричастинного циклу за такими параметрами: музично виражальні особливості, архітектоніка твору (чотирьох частин і циклу), принципи розвитку в кожній із частин – дав можливість виявити основні засади віденської класичної школи, а саме чіткість і ясність форм – сонатного алегро, тричастинності, двочастинності; яскравість і виразність тематичного матеріалу, простежити принципи роботи з тематичним матеріалом; дав змогу під час перекладення глибоко проникнути в образно-настрійний зміст твору оригіналу й вибрати найоптимальніші прийоми його перекладення для нового інструмента – акордеона / баяна. Домінантними в цьому процесі стали прийоми, які слугують збереженню фортепіанної звуко-виражальної палітри. Отже, основна увага приділена веденню міху відповідно до структурування тематичного матеріалу, до фразування. Відзначено, що виконання динамічних градацій (pp–ff) на акордеоні досягаються силою ведення міху; для виконання складних технічних прийомів і збереження комплементарності руху потрібно виставити аплікатуру; збереження тембральної єдності оригіналу досягається вибором відповідного регістру, нерозподілом фактурного викладу.*

*Деякі складні для виконання моменти під час перекладення потребують незначних змін: широкі арпеджовані ходи замінюють на повторювані короткі арпеджіо, іноді випускають середній голос тощо.*

**Ключові слова:** фортепіано, соната, акордеон / баян, перекладення, жанр, стиль, музично-виражальні засоби, класицизм, академізація інструмента.

***Pysmenna Oksana, Yakubash Vasyl. Piano sonata op. 2 no. 1 f-moll by Ludwig van Beethoven: peculiarities of the arrangement for accordion/accordion***

*It is noted that musical arrangements are classified according to the degree of proximity to the original source, the variability of overtoneing. It is emphasized that, while preserving the figurative*

*and emotional load, as well as the architectonics, melodic and harmonic basis, the arrangements are performed in a qualitatively new sound, taking into account the timbre and technical features of the instrument for which the arrangement is made. These parameters became dominant in the arrangement of Ludwig van Beethoven's Piano Sonata Op. 2 No. 1 f-moll for accordion/bayan.*

*A thorough analysis of the four-movement cycle in terms of the following parameters: musical and expressive features, architectonics of the work (four movements and the cycle), principles of development in each movement, made it possible to reveal the basic principles of the Viennese classical school, namely clarity and precision of forms – sonata allegro, three-movement, two-movement; brightness and expressiveness of thematic material, tracing the principles of working with thematic material; allowed to penetrate deeply into the figurative and mood content of the original work and choose the most optimal methods of its arrangement for a new instrument – accordion/bayan.*

*The dominant techniques in this process are those that serve to preserve the sound and expressive palette of the piano. Therefore, the main attention is paid to the bellows pulling in accordance with the structuring of the thematic material, phrasing. It is noted that the performance of dynamic gradations (pp–ff) on the accordion is achieved by the force of the bellows tension; to perform complex techniques and maintain the complementarity of movements, it is necessary to set the fingering; preservation of the timbral unity of the original is achieved by choosing the appropriate register; redistribution of the texture presentation.*

*Some difficult moments in the arrangement require minor changes: wide arpeggiated passages are replaced by repeated short arpeggios, sometimes the middle voice is omitted, etc.*

**Key words:** *piano, sonata, accordion/bayan, arrangement, genre, style, musical and expressive means, classicism, academicization of the instrument.*

**Вступ.** Наприкінці ХХ – початку ХХІ століття в баянному мистецтві спостерігаємо швидкий відхід від народно-жанрових традицій до визнання статусу акордеона / баяна як академічного інструмента. Зростання й ускладнення репертуару акордеоністів / баяністів відбувалося шляхом введення у виконавську та педагогічну практику оригінальних опусів, а також одного із жанрів акордеонної / баянної творчості – перекладення. Водночас зростає зацікавлення музикознавців акордеонним / баянним мистецтвом, що викликано низкою причин та обставин – швидка еволюція виконавської майстерності, що, зі свого боку, було спричинено удосконаленням і модернізацією інструменту. Готово-виборний акордеон / баян поступово завойовує місце академічного концертного інструмента.

Акордеонні / баянні перекладення фортепіанних творів є домінуючими (порівняно з перекладеннями з інших інструментів), становлять основний фонд у розширенні репертуару акордеоністів / баяністів. Перекладення високохудожніх зразків музичної класики для баяна розширює його виражальні, темброві, фактурні можливості. Також такі твори дають можливість ознайомитися виконавцям, а отже, і слухачам з кращими зразками світової та вітчизняної музики. Багато композиторів послуговувалися цим жанром і самі робили перекладення: це Й. С. Бах, Ф. Ліст, Ф. Бузоні, С. Казальс, Л. Ревуцький.

Збагачення репертуару творами різних стильових напрямів минулих епох та інструментальних складів сприяє стрімкому впровадженню жанру перекладення в акордеонне / баянне мистецтво, а отже, зумовлює **актуальність** роботи.

Відтворення особливостей творів різних епох і стильових напрямів на акордеоні / баяні стало одним із найголовніших критеріїв виконавської інтерпретації в жанрі перекладення. Оскільки перекладення класичних творів було завжди актуальним для будь-яких складів, не є винятком і акордеонні / баянні перекладення. Покажемо для

демонстрації цього явища виступає циклічний фортепіанний твір – **Соната op. 2 No. 1 f-moll Людвіга ван Бетовена у чотирьох частинах**: 1) Allegro, 2) Adagio, 3) Menuetto: Allegretto, 4) Prestissimo.

*Основними методами*, застосованими в роботі, є: *історико-типологічний*, використаний у дослідженні генези жанру акордеонного / баянного перекладення; *аналітичний*, що використовується в процесі детального аналізу матеріалу дослідження; *стильовий* – у процесі вивчення природи еволюційного процесу; *теоретичний* – у вивченні концептуальних засад перекладення для акордеона / баяна.

**Аналіз останніх публікацій.** Серед праць, які присвячені питанням перекладень та їх особливостям, а також розвитку сучасного баянно-акордеонного мистецтва<sup>1</sup> України та його періодизації, темброво-виражальній палітрі інструмента найважливішими вважаємо дослідження М. Давидова<sup>2,3</sup>, М. Оберюхтіна<sup>4</sup>, О. Маркової<sup>5</sup>, А. Сташевського<sup>6,7</sup>, Д. Кужелева<sup>8</sup>, І. Єргієва<sup>9</sup>, С. Карася<sup>10</sup>. У цих розвідках знаходимо також багато цінних рекомендацій у питаннях перекладень фортепіанних творів щодо динаміки, фразування, темпів, мелізматики тощо.

Особливостям перекладень для баяна з різних інструментів, симфонічного й народного оркестрів присвячена дисертація Галини Олексів «Жанр перекладення в сучасному баянному мистецтві: історичний та аналітичний вектори»<sup>11</sup>.

Проблемі перекладення Першої сонати f-moll Людвіг ван Бетовена для баяна / акордеона присвячене магістерське дослідження Василя Якубаша, де окреслені особливості

<sup>1</sup> Оскільки в баяні та акордеоні ліва клавіатура є однаковою, то основні положення щодо вдосконалення, прийомів гри, а також перекладень можуть бути застосовані до обох інструментів.

<sup>2</sup> Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник для вищих та середніх муз. навч. Закладів. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2005. 418 с.

<sup>3</sup> Давидов М. А. Баян-акордеон в камерному мистецтві на стику століть. Музичне виконавство. Кн. 5 : зб. ст. [ред.-упорядн. М. Давидов, В. Сумарокова]. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2000. С. 7–15 (Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського, вип. 8).

<sup>4</sup> Оберюхтін М. Д. Виконання органних п'єс Й. С. Баха на баяні. Київ : Музична Україна. 1973. 54 с.

<sup>5</sup> Маркова О. М. До питань теорії виконавської інтерпретації. Музичне виконавство : зб. ст. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1999. С. 126–134 (Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського, вип. 1).

<sup>6</sup> Сташевський А. Я. Нариси з історії української музики для баяна : навч. посібник. Луганськ : Поліграфресурс, 2006. 152 с.

<sup>7</sup> Сташевський А. Я. Хронологія розвитку основних жанрів баянної музики в Україні. Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах. Луганськ : Знання, 2006. Вип. 2. С. 115–122.

<sup>8</sup> Кужелев Д. О. До питання української баянної школи. Муз. виконавство. Кн. 10 : зб. ст. [ред.-упорядн. М. Давидов, В. Сумарокова]. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2004. С. 190–202 (Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського, вип. 40).

<sup>9</sup> Єргієв І. Д. Європейські й вітчизняні стилістичні чинники баянної творчості. Схід – Захід: Культура і цивілізація : матеріали міжнар. музикознавчого семінару та наук.-практич. конференції, 2003. Одеса : Астропринт, 2004. С. 126–127.

<sup>10</sup> Карась С. А. Еволюція баяна в академічному музичному мистецтві у взаємозв'язку з репертуарно-стильовим чинником. Академічне народно-інструментальне мистецтво та вокальні школи Львівщини : зб. матер. між нар. наук.-практ. конфер. Львів : ЛДМА імені М. Лисенка, 2006. С. 50–55.

<sup>11</sup> Олексів Г. В. Жанр перекладення в сучасному баянному мистецтві: історичний та аналітичний вектор. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії. Науковий керівник Письменна Оксана, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури України. Львів, 2020. 184 с.

виражальних засобів, композиційна логіка розвитку тематичного матеріалу, архітектура циклу та відзначені основні змінені моменти твору в новому тембровому звучанні<sup>12</sup>.

В іноземній літературі до поняття перекладення співмірним вважаємо використання терміна «транскрипція». Тут із найбільшим приближенням до тексту зміни вносяться лише для зручності виконання. Еліот Фіск і Джим Тосон окреслюють межу між точним й вільним перекладенням: «...транскрипцію можна порівняти з мистецтвом перекладу в мові. Надто буквальный переклад може стати настільки громіздким, що втрачається сенс оригіналу, тоді як більш вільний переклад може передати більше сенсу, закладеного автором у першоджерелі. Так само і в музиці. Вільніша транскрипція... може краще передати сенс оригіналу, ніж якщо ви просто йдете нота за нотою» [13, с. 24].

М. Давидов відзначає під час перекладення низку компонентів, які талановитий митець повинен враховувати, щоб передати образний настроєвий характер твору оригіналу, адаптуючи його (творячи) для баяна / акордеона. Компоненти поділено на дві групи: які не допускають зазвичай будь-яких трансформацій – це мелодія, гармонія, структура (бувають винятки), а також є ряд компонентів, які можуть зазнавати значних змін: фактура, тембр, артикуляція, динаміка. Характеризуючи виражальні засоби, які відносимо до кожної з груп, музикознавець, практикуючий баяніст Давидов називає відповідно «стійкі» та «рухливі» [1, с. 7].

Також слід відзначити, що ці групи становлять єдиний комплекс музично-виражальних засобів і залежно від конкретного твору, від стилю композитора, від епохи та її стильових особливостей можуть змінювати свою «групу» – переходити з рангу «стійкі» компоненти в «рухливі» і навпаки. Але в цьому процесі автор повинен мати тонке відчуття міри, а також розуміння стилю твору оригіналу. Адже перехід межі в будь-якому з параметрів приводить до створення несмаку та спотворення задуманого образу. У всі часи, відколи виник такий жанр, як перекладення (17–18 ст.) основним у цьому процесі вважалося збереження ідейно-образного змісту, настрою твору. Цього можна було досягти, дотримуючись традиції залишати в основі незмінними групу «стійких» компонентів, і водночас правомірність перекладень відстоювалась через другу – відносно «рухливих».

Цілком справедливо Давидов відзначає залежність між засобами музичної виразності й художньо-виражальними можливостями інструментів: «Це темброві та регістрові якості інструментів, а також різні, технічні їх можливості; фактурні, динамічні, штрихові, агогічні, рухливі, теситурні та ін.» [1, с. 8].

«Творчі завдання перекладення спрямовані на збереження та розкриття змісту музичного твору в нових умовах» [1, с. 9] – це основне положення, яке висловив М. Давидов, виступає провідним для кожного автора, який береться за перекладення вибраного ним твору оригіналу.

**Виклад основного матеріалу.** Сонату для фортепіано № 1 (а також дві наступні – другу і третю сонати опусу № 2) Людвіг ван Бетовен присвятив своєму учителю Йозефу Гайдну.

Соната для фортепіано № 1 Людвіга ван Бетовена – чотиричастинний цикл: 1) Allegro, 2) Adagio, 3) Menuetto: Allegretto, 4) Prestissimo. Воля, боротьба, героїзм – так

<sup>12</sup> Якубаш В. Особливості перекладення для акордеона/баяна Сонати оп. 2 No. 1 f-moll Людвіга ван Бетовена. Дипломна робота на здобуття ступеня «Магістр». Науковий керівник Письменна Оксана. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2021. 56 с. Основні положення роботи використані у пропонуваній статті.

можна загалом окреслити образно емоційний стан Першої сонати *f-moll* (тональність майбутньої «Апассионати»).

Паралельно з комплексним аналізом кожної частини сонати, а також із розглядом її як чотиричастинного циклу акцентуються найпоказовіші моменти музичного оригіналу фортепіанної звуко-виражальної палітри під час перекладення для акордеона. Насамперед домінуючими сталими параметрами виступають: образно-настрійний композиторський задум автора оригіналу, низка виражальних засобів – мелодико-гармонічна основа та метро-ритмічна організація, приближення до тембрального звучання інструмента-оригіналу завдяки підбору регістрів; перерозподіл фортепіанної фактури на баяні.

У **першій частині, у сонатному алегро** закладений глибокий образно-емоційний контраст. Початкова енергійна, різка, уривчаста цілеспрямована інтонація головної партії<sup>13</sup> *Allegro*, передана висхідним рухом по розложеному Т-му квартсекстакорду (стійкість) на *staccato* (по *f-moll*), компенсується низхідним секундовим зворотом – тріоль із двома неакордовими звуками (*grupetto*). Тут спостерігаємо конфлікт рішучості та сумнівів. У цих двох тактах акумулюється тематичне зерно всього сонатного алегро. Обидва мотиви будуть розвиватись у наступних побудовах, зокрема, другий – у сполучній і заключній партіях. Г. п. укладена у форму неподільного періоду. У структурному плані після періодичної повторності (2 + 2) композитор вводить дроблення (1 + 1) і далі йде додавання. Загалом структурна формула така: 2 + 2 + 1 + 1 + 2. Отже, будова Г. п. є традиційною класичною синтаксичною формулою: ядро, його повтор, розгортання, кадансування. Гармонічне наповнення повністю підтримує логіку тематичного викладу – їй підпорядковані і функційні зіставлення, і пульсація гармонії. Спочатку одна функція на 2 такти, далі – на 1 такт, на завершення – 2 функції на такт: *f-moll* <sup>1</sup>|T<sub>6/4</sub> <sup>2</sup>|T-T-T <sup>3</sup>|D<sub>6/5</sub> <sup>4</sup>|D<sub>6/5</sub>-D<sub>6/5</sub>-D<sub>6/5</sub> <sup>5</sup>|T-T-T <sup>6</sup>|D<sub>4/3</sub> - DVII<sub>6</sub>-DVII<sub>6</sub> <sup>7</sup>|T<sub>6</sub>-SII <sub>6/5</sub> <sup>8</sup>|D | (приклад 1).



Приклад 1. Соната для фортепіано № 1 Л. Бетовена. Ч. I. Г. п.

У разі перекладення матеріалу Г. п. для баяна верхня мелодична лінія та акордовий супровід розділяється у правій та лівій баянній клавіатурі відповідно. Щодо стиснення-розстиснення міху, то він підпорядковується структурному розподілу (2 + 2 + 2... ) – по два такти. Драматургію побудови Г. п. із місцевою кульмінацією на крапці золотого перетину (у фортепіанному та баянному викладі) підтримують і динамічні відтінки: лише протягом 8 тактів їх градація змінюється від *p* – *sf* – *cresc.* до *ff* (у 7-му такті) – *dim* – *p* із завершенням низхідним «зітханням» на ферматі половинною каденцією.

Динамічні градації на акордеоні досягаються силою ведення міху. Відповідно, кульмінація на *ff* (у 7-му такті) буде створена сильним його веденням.

<sup>13</sup> Головна, сполучна, побічна та заключна партії у подальшому будуть позначатися скорочено: Г. п., Сп. п., П. п., Закл. п.

Ці засоби (каденція на домінанті та тривала фермата) створюють глибоку цезуру між Г. п. та сполучною, яка побудована на вичленуванні першої фрази головної (у *c-moll*) з подальшим виокремленням другого її мотиву (мотив сумніву).

Енергійний початок Сп. п. виконується у правій клавіатурі, для збереження однорідного тембру і зручності виконання. Момент вичленування матеріалу (другого мотиву) із теми Г. п. – низхідні ходи доручаються правій руці з підтримкою цілотактових низхідних сповзань інтервальних співзвуч.

Низка еліптичних зворотів приводить до *T As-dur*-у (6-й т. Сп. п.). Другий елемент Сп. п. на тричі повторюваному звороті (з октавними дублюваннями низхідного пощаплого руху *As-dur-i*) –  $|\text{II}_{6/5} \text{DD}_{6/5} | \text{D T} | \text{II}_{6/5} \text{DD}_{6/5} | \text{D}$  приводить до побічної партії. З інтонацій Сп. п. поступово формується низхідний секундово-терцієвий рух П. п.

Контраст, який заключений у П. п. похідного характеру. П. п. є дзеркальною проекцією Г. п. Отже, в інтонаційно-тематичному плані П. п. будується на трансформації Г. п. Тут відповідно висхідний рух по розложеному  $T_{6/4}$ -і (стійкість) на *staccato* по *f-moll*-ю перетворюється на низхідний по зменшеному  $DVII_7$ , з доданими тонами (або накладання зм.  $DVII_7$  та  $D_{6/5}$ , крайня нестійкість) акорд на *legato* по *As-dur*-у (приклад 2).



Приклад 2. Соната для фортепіано № 1 Л. Бетовена. Ч. I. П. п.

У П. п. під час перекладення для баяна низхідні дисонантні пасажі доручені правій руці. Вважаємо, що середній голос у 22 і 24 т. т.  $des^1-c^1$  для технічної зручності виконання слід виконувати також правою рукою. Ломані інтервальні ходи басу, доручені лівій руці. Зміна міху відповідно до фразування – по два такти.

Градація динамічних відтінків у перехідній побудові досягається силою ведення міху (2 такти *f*, 2 такти – *p*). У темі, яка доручена лівій руці – висхідні синкоповані арпеджовані ходи (33–41 т. т.) з елементами П. п. (37 і 40 т. т.), важливими є *sf* на другій синкопованій долі. Така синкопована метро-ритмічна організація спостерігається протягом попередніх побудов.

Драматизм П. п. створюється шляхом накладання двічі зменшеної домінантової гармонії в мелодії та октавного «тремоло» восьмими на *D-i* в акомпанементі. Водночас вона м'якша та плавніша, ніж Г. п. Дві хвили П. п. завершуються енергійною заключною партією. В інтонаційному плані вона похідна від П. п. Три хвили її розвитку на  $DDVII_7 | K_{6/4} D_7 | T$  через  $D_{4/3}$ -*T* утворюють паралельний мажор до основної тональності (приклад 3).

В експресивній Закл. п. під час перекладення для баяна слід у структурному та динамічному плані відтворити три хвили розвитку з доведенням до кульмінації на *ff* (47 т.), чітко дотримуючись вказаних динамічних градацій.

Отже, уже в першій сонаті Бетовен вводить прийом похідного контрасту, за якого нова контрастна побудова чи тема є наслідком трансформації чи перетворення попереднього матеріалу.

Доволі лаконічна розробка побудована на матеріалі Г. п., П. п. та секвенційно проведеному новому. Розпочинається розробкова середня частина двічі проведеною



Приклад 3. Соната для фортепіано № 1 Л. Бетовена. Ч. І. Закл. п. та початок розробки (матеріал Г. п. у As)

розширеною (2 + 1) початковою фразою Г. п. у As-dur та b-moll. П.п. проходить у тональностях b-moll, c-moll, b-moll, As-dur: чотири рази у правій і два у лівій руках. Напруження розробкової частини посилюється введенням у кожній фразі нестійкої домінантової гармонії до тоніки відповідної тональності. Домінантовий предикт (варіантна фігурація з обрисами домінанти – домінантового септакорду з альтераціями) з короткою зв'язкою (також за участю домінанти) створює відповідне напруження перед появою традиційної статичної репризи. Загалом тональний план розробки побудований на домінонтово-субдомінонтового чергуванні тональностей стосовно основної: As-dur, b-moll (Г. п.), b-moll, c-moll, b-moll, As-dur (П. п.), As-dur, домінанта до *f*-moll (новий матеріал).

Під час перекладення для баяна серединної частини – розробки зберігаються звичай усі прийоми, що застосовувались у експозиції. Слід зберігати фразування, динамічні відтінки та вказівки щодо характеру виконання, які зазначені в тексті.

#### Схема 1 частини Allegro

Експозиція				Розробка			Реприза			
Г. п.	Сп. п.	П. п.	Закл.				Г. п.	Сп. п.	П. п.	Закл.
A	Ab	c	d	a1	b1	e	a2	a2b2	c1	d1
8	12	20	8	7	17	28	8	10	21	13
f	f c As	As	As	As, b	bc, As	As, f	f	f	f	f

Друга лірична стримана частина **Adagio** є доволі значним контрастом із драматизмом і різкістю сонатного алегро. Дослідники творчості Бетовена писали, що мелодію другої частини автор скомпонував ще в 14–15 років і вона була використана в іншому творі – квартеті C-dur (№ 3, частина 2 Adagio con espressione). Також музикознавці подають інформацію, що мелодико-інтонаційною основою пісні «Скарга», створеної боннським другом Бетовена Веглером, служить мелодія 2-ї ч. сонати **Adagio**. Укладена частина в складній тричастинній формі, I частина якої зберігає квадратність і написана в простій двочастинній формі (a – 4 + 4, b – 4 + 4). Безтурботна наспівна лірична мелодія лежить в основі всієї частини. Період однотональний, нормативний, замкнутий; II ч. – b-варіантне проведення початкової побудови). Мелодична лінія збагачена різноманітними прикрасами – групето, короткими форшлагами (приклад 4).



Приклад 4. Соната для фортепіано № 1 Л. Бетовена. Ч. II.  
(матеріал *a* та початок *b* 2,5 такту)

Під час перекладення для баяна певні труднощі становлять прикраси. Незважаючи на те, що в посиланнях редактор розшифрував усі форшлагги, групето, для полегшення виконання потрібно виписати аплікатуру. Також слід звернути увагу, завдяки яким долям вони будуть виконуватися, оскільки зустрічаються короткі та довгі форшлагги. Також слід відзначити поєднання двох різних прикрас: групето та короткий форшлаг (1,5, 13 т.т.), групето та довгий форшлаг (23 т.) Потрібно розрізняти чотиризвучні та п'ятизвучні групето.

Контрастом до наспівності першої частини виступає рухлива з комплементарним безперервним рухом серединна побудова. Принцип варіантності домінує у розвитку побудови. II частина (B) період (6 + 4 + 4 доповнення). Тут у разі перекладення для баяна певні труднощі виникають під час виконання паралельних хвилеподібних мотивів, які доручені лівій руці (приклад 5).



Приклад 5. Соната для фортепіано № 1 Л. Бетовена. Ч. II (середня частина)

Для збереження комплементарності руху потрібно виставити аплікатуру. Залежно від технічних можливостей інструмента (кількості регістрів, дво-п'ятиголосного інструмента) виконавець, викладач вибирає відповідний регістр.

Реприза варійована – ускладнена фактура, ритм. Завершує тричастинну побудову коду. Під час перекладення переклички між голосами (56 т.) доцільніше грати правою рукою. Для збереження фразування треба слідкувати за веденням міха (зміна переважно шотакту із врахуванням затактів).



Щодо характеру та настрою частини, то музикознавці відзначають, що бетховенське *legato* настільки наспівне, що видається, що мелодія створена не для фортепіанного звучання тогочасних інструментів, а для співаків чи оркестру (підтвердженням є те, що початково мелодія komponувалася для квартету).

Також у разі перекладення для баяна будь-якого твору, а в цьому випадку ліричного просвітленого **Adagio** повинно зберігатися образно-змістове навантаження першоджерела, що є запорукою успішного життя нового твору.

*Схема II частини Adagio*

A	B	A <sub>1</sub>	Coda
16 т.	15 т.	16 т.	14 т.
a + b	C	a + b	a, c
8 + 8	6 + 4 + 4	8 + 8	
F	d – F	F	F

**Третя частина** сонати – Менует<sup>14</sup> (**Menuetto, Allegretto**, f-moll) доволі традиційний, продовжує характеристики жвавих, енергійних менуетів Йозефа Гайдна і Вольфганга Амадея Моцарта.

Батьківщиною менуета вважають Францію. Будучи представником епохи бароко, цей витончений, граціозний танець пройшов через століття, трохи змінюючи свій характер. Це парний танець, ритм менуету зазвичай тридольний. Як у будь-якому менуеті присутні риси меланхолійності; характерною ознакою танцю є багато реверансів, легке «ковзання» кроків по підлозі, паркету. Усі ці фігури «зримо» передані музикою: діалогічність, драматичні паузи, динамічні зіставлення, наявність синкоп, прикрас (форшлагги, трелі).

Водночас у менуеті відчуваються бетховенські риси: чітке структурування, ясний ритмічний малюнок. Музикознавці помічають поступове переосмислення жанру менуету, який тут прямує у бік скерцо (введення скерцо, як третьої частини сонатно-симфонічного циклу) у пізніх сонатах композитора.

Форма *Menuetto, Allegretto* складна тричастинна, причому задум кожної із частин укладений у просту тричастинність. Паралельні терцієві ходи в лівій руці завдяки помірному темпу та виставленій аплікатурі виконуються без особливих труднощів.

Граціозні в діалогічному викладі трихородні поспівки шляхом співставлення із f-moll в As-dur творять модулюючий розширений замкнутий (досконала каденція) період (4 + 4) з доповненням (4 + 2) (приклад 6).

Під час перекладення зміна міха (розжим – зжим) рекомендується з поділом на модулюючі речення та заключення – 4 + 4 + 6 (4 + 2).

Серединна побудова (II частина) – шляхом вичленування трихордного інтонаційного зерна з I-ї частини та його секвенційного розвитку (2 + 2, As – b; приклад 6), доповнення та переходу (октавне дублювання) – творить розширений період (закінчення на домінанті f-moll). Зміна міха в разі перекладення для баяна відбувається із врахуванням

<sup>14</sup> Менует почав вводитись у полотна клавірної та камерної музики ще у XVII–XVIII століттях. У класичний період менует став складовою сонатно-симфонічного циклу. Зазвичай композитори поміщали його між повільною другою частиною і четвертою – фіналом. Йозеф Гайдн бадьорі жваві менуети приближав за характером до селянського танцю. Вольфганг Амадей Моцарт збагатив танець ліризмом. Людвіг ван Бетовен замість менуету іноді вводить скерцо.



Приклад 6. Соната для фортепіано № 1 Л. Бетовена. Ч. III  
(перша частина та початок (7 тактів) серединної побудови)

фраз і секвенцій, підпорядковується принципу періодичної повторності та дроблення, а також динамічним відтінкам: 4 + 6. Диспропорція у кількості тактів щодо зміни міху може бути технічно оправдана завдяки зміні динаміки: перші 4 такти – *p – dim. – dim.*, наступні 6 тактів – *sf – pp* (з них 4 такти *pp*).

Скорочена варійована реприза – секстові трихордні ходи передані в нижній голос у ліву руку. Для правильного виконання їх лівою рукою під час перекладення потрібно добре продумати аплікатуру, а також зміну міху.

*Схема Menuetto ma Trio (Menuetto da capo)*

Менует			Тріо		
A	B	A <sub>1</sub>	A	B	A <sub>1</sub>
A	b	a	C	D	c
8 + 6 доп.	6 + 4 + 4 т.	8+4 т.	10 т.	12+3 т.	8 т.
4 + 4 + 4 + 2	2 + 2 + 2 – 4 + 4	8 + 2 + 2	4 + 6	8 + 2 + 2	4 + 4
f – As, As	As, b, b, b, f	f, f	F, F – C – d – C	орг. п. – C	F

Контрастним за характером і тематичним матеріалом «танцювального» Менуету виступає ліричне наспівне Тріо. Принципи викладу та розвитку, структурування подібні до попереднього Менуету: розмірений рух, секвентний принцип розвитку, діалогічність (приклад 7).

Тріо укладене у просту тричатинну форму: I частина – 4 + 6 т., період розширюється введенням секвенцій і відхилень – F-dur, C-dur, d-moll, C-dur; II частина – однотональний період; реприза – варійована. Перше речення – розжим, друге – зжим, але із внутрішнім розширенням другого речення на останніх двох тактах треба застосувати дроблення і розжим – зжим. У серединній побудові та репризі «Тріо» не скрізь вдається врахувати фразування, структурний поділ. Рекомендуємо наступну зміну міху (розжим – зжим): 4 + 4 + 2 + 2 + 3 + 4 + 2 + 2. Розподіл між правою та лівою клавіатурою відповідає тексту. Для передачі та збереження образу потрібно виконувати динамічні рекомендації та слідувати запропонованому фразуванню та структуруванню.



Приклад 7. Соната для фортепіано № 1 Л. Бетовена. Ч. III  
(перша частина Trio та початок (6 тактів) серединної побудови)

Репризне проведення складної тричастинної форми – точне повернення Менуету – *Menuetto da capo*.

В інтонаційному плані проводимо паралель між мелодією восьмих тривалостей у «Тріо» та рухом вісімок у середині третьої частини у П'ятій симфонії Бетовена.

**Четверта частина – Prestissimo (f-moll)** – виділяється серед фіналів його попередників. Про відсутність впливів Гайдна і Моцарта у фіналі сонати, свідчать активні напористі арпеджіо, яскраві мотивні й динамічні контрасти. Фінал виступає як драматична вершина чотиричастинного циклу, є домінантою в образній драматургії твору.

Дві контрастні теми репрезентують Г. п. фіналу. Перша – енергійна експресивна волюва тема створюється поєднанням масивної акордової фактури у правій руці та стрімким безперервним тріольним рухом лівої (f-moll) (приклад 8).

Друга тема наспівна пісенно-танцювальна (As-dur – f-moll), прозоріша фактура якої створена шляхом використання висхідних квартових і пощаблевих секундних гексахордних пасажів четвертних на тлі витриманих половинних і четвертних тривалостей. Модуляція-зіставлення As-dur – f-moll звучить як питання-відповідь.



Приклад 8. Соната для фортепіано № 1 Л. Бетовена. Ч. IV

Таким чином, контраст двох тем Г. п. закладений уже на тематичному, тональному, динамічному та штриховому рівні (1-ша тема – відривисте *staccato*, 2-га тема – *non legato, legato*). У гармонічному плані це поєднання тоніко-домінантних співзвуч:  $t-DVII_7-t$  у різних регістрах і  $T-DVII_7-T$  у співставлення мажору й мінору.

У сфері Г. п. входить Сп. п., побудована на матеріалі першої теми Г. п., створюючи своєрідну тричастинність, а в гармонічному плані виступає як доміантовий предикт до П. п. ( $DDVII_7-D$  по *c-moll*-ю). Слід відзначити в Сп. п. ще контрастнішу динаміку: ( $p-ff-p-ff-sf-sf-ff$ , 13–21 т. т.). Двотактовий низхідний пасаж слугує переходом до П. п. ( $ff$ , 20–21 т. т.).

Саме ця перша тема Г. п. у разі перекладення для баяна потребує змін, оскільки експресивні тріольні поєднання в широкому діапазоні в лівій руці є технічно важкими для виконання. Так, у другому – п'ятому тактах широкі в діапазоні арпеджовані ходи треба замінити на повторювані арпеджію відповідно до зміни гармонічних функцій. Також терцієві та квінтові інтервали у 6–7 т. т. (2-га тема) спрощуємо, випускаючи середній голос. Аналогічні рекомендації до кінця сфери Г. п. (до 20-го такту).

Перехід-пасаж (20–21 т. т.) до П. п. може бути виконаний у двох варіантах: 1 – увесь пасаж доручити правій руці; 2 – дотримуючись тексту із збереженням у тріолі (третя доля) одночасного поєднання по вертикалі зб. 2 між  $h$  та  $as$ .

Подібну побудову в тематичному, структурному, динамічному, навіть у гармонічному плані спостерігаємо у сфері Г. п. у першій частині циклу – *Allegro*. Відмінним є принцип роботи з тематичним матеріалом. У першій частині – вичленування мотивів та їх трансформація, у фіналі ж композитор використовує зіставлення мотивів і фраз.

Як і в багатьох класиків (часто зустрічається і в сонатах В. А. Моцарта) у фіналі є дві П. п. Тональність міноної доміантної (*c-moll*), вибрана для фіналу, є значно рідшим явищем, ніж зазвичай мажорної. Тональний контраст П. п. підсилюється тематичним контрастом. Але це похідний контраст, а не контраст зіставлення. Композитор використовує матеріал Г. п., але у варіантному його проведенні та в інших поєднаннях. Загалом обидві П. п. (12 + 16 т. т.) характеризуються текучістю викладу, безперервним тріольним рухом, який переходить з правої руки в ліву (відповідно у першій і другій темах) хвилеподібним рухом.

Драматичний характер обох тем підкреслюється нестійкими гармонічними поєднаннями:  $c-moll - t-VI-t_{6/4}-DDVII_7 | t_{6/4}-VI; DVII \rightarrow t(f-moll)$ . Акорди доміантні та подвійної доміантні – як повторювані звороти і як засоби відхилення у тональність міноної субдоміантні.

Друга тема П. п. викладена у формі періоду та його варіантного проведення з перегармонізацією. Токатності першої теми П. п. протиставляється наспівно-пісенна, з низхідним пощаблевим рухом чвертками, друга тема П. п. Загалом рухливий неспинний перший темі контрастує світла, лірична друга. Певне просвітлення привносить вкраплення світлого *Es-dur* у другій фразі (другої теми). За постійного *c-moll* акорди доміантні та подвійної доміантні – як повторювані звороти і як засоби відхилення у паралельний мажор та тональність міноної субдоміантні:  $D65 \rightarrow T(Es), DVII \rightarrow t(f-moll)$ .

Енергійна динамічна Закл. п. побудована на матеріалі першої теми Г. п. Її перше закінчення (1 вольта) приводить до початкової тональності:  $D7 \rightarrow t(f-moll)$ . Після повторного звучання всіх тем експозиції друга вольта послідовністю  $D_{4/3} \rightarrow T(As)$  приводить до серединного нового розділу – епізоду в тональності *As dur*.

З позиції композиційної логіки, введення епізоду замість розробки можна обґрунтувати відсутністю глибокого контрасту між Г. п. та П. п. (токатність – безперервність тріольного руху, принцип тематичної роботи – варіантність і повторність коротких відтинків побудов).

Епізод фіналу сонати Бетовена ор. 2 № 1 – це ліричний «відпочинок» після енергійних цілеспрямованих попередніх розділів циклу. *Sempre piano e dolce* (весь час тихо і ніжно) – така ремарка позначена щодо характеру серединної побудови – епізоду.

Епізод викладений композитором у простій двочастинній формі. Кантиленна наспівна тема першої частини епізоду – 20 тактів, за тематичним матеріалом це варіантне проведення другої теми Г. п. в аугментації (четвертні ноти змінюють половинні). Супроводом слугують синкоповані повтори акордових співзвуч. У структурному плані – це 10 + 10 т. т., із нечастою пульсацією гармонії: перші чотири такти – повторювана тоніка та домінантовий секстакорд із змінними звуками в мелодії (акордовими та неакордовими). Свіжо та незвично сприймається своєрідний перерваний зворот (4,5–6 т. т.) –  $D_6 - S_6$ .

Під час перекладення в серединній побудові (розробці) партію лівої руки – повторювані акордові послідовності – можна заграти двома способами: 1 – на виборній системі; 2 – на регістрі з готовими акордами з незначними змінами (обернення, мелодичне положення акорду тощо).

Друга тема епізоду (80–109 т. т.) доповнює, продовжує характер першої, змінюється лише тематичний матеріал. На зміну двом пісенним темам епізоду приходить розробкова частина, основана на матеріалі Г. п. та матеріалі епізоду як боротьба двох протилежних начал: енергійного активного та пісенного ліричного.

Експозиція				Серед. побуд. епізод	Реприза			
А				В	А <sub>1</sub>			
59 т.				79 т.	59 т.			
Г. п.	Сп. п.	П. п.	Закл. п.		Г. п.	Сп. п.	П. п.	Закл. п.
a-bb <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	c, d-d <sub>1</sub>	a <sub>3</sub>	e-f- a-e <sub>1</sub> f <sub>1</sub> -a <sub>4</sub>				
12 т.	9 т.	12+16	8 т.	20+30+29	14 т.	9 т.	28 т.	8 т.
4+4+4	7+2	12+8+8		20+30+ 10+8+11	4+10		12+16	
f-As, f	домінантата→с	с	f-As	As	f-As	f	f	f

У розробковій частині серединного розділу виділяємо три хвили розвитку. Перша (10 т. т.) – на матеріалі Г. п. із динамічними змінами: у Г. п. на різких градаціях форте – піано, а в розробці – на *pp* (піанісімо). Розробка матеріалу епізоду (усього 8 т. т.), навпаки, доволі різко: від крешендо, *sf, sf, sf, sf do ff*.

Остання, третя, хвиля розробкової побудови (11 т. т.) – фігурований органний пункт на домінанті (акорди домінантової групи) – домінантовий предикт до *f moll* – репризи фіналу.

Реприза – майже без змін, статична. Г. п. звучить традиційно в головній тональності *f-moll*. Сп. п. побудована на домінантовому предикті також до *f-moll*, за класичними співвідношеннями, зводячи тональний контраст сфери головної та побічної партій з експозиції в одну основну тональність. П. п., як і прийнято, без змін. Незначні відмінності

у Закл. п. представлені лише фактурно: тема Г. п. проходить не у верхньому голосі, а у нижньому, тож арпеджіато звучить у верхньому.

Пристрасний енергійний фінал сонати виступає як драматична вершина циклічного чотиричастинного масштабного полотна. У драматургічній побудові слугує домінантою образного навантаження твору. Протилежні тематичні контрастні побудови вводяться композитором шляхом зіставлення.

**Висновки.** Перекладення класичного зразка – циклічного фортепіанного твору, Сонати ор. 2 No. 1 f-moll Людвіга ван Бетовена демонструє параметри та критерії, потрібні для адаптації твору оригіналу в нових умовах.

Увага звертається на ведення міху відповідно до структурування тематичного матеріалу, а також до фразування; динамічні градації (*pp* – *ff*) на акордеоні досягаються силою ведення міху; для правильного виконання прикрас – групето, форшлаги тощо, для полегшення їх виконання потрібно виписати аплікатуру; для виконання складних технічних прийомів (рух паралельними інтервалами, метроритмічні переключки між голосами тощо) і збереження комплементарності руху потрібно виставити аплікатуру. Виходячи з технічних можливостей інструмента (кількості регістрів, дво-п'ятиголосного інструмента), для збереження тембрової палітри фортепіано потрібно вибирати відповідний регістр.

Отже, перекладення для акордеона фортепіанної класики розширює концертно-виконавський і педагогічний репертуар акордеоністів / баяністів, а рекомендації, наведені в роботі, сприяють кращому розумінню образного задуму, композиційної логіки, драматургії оригіналу та відтворенню на іншому інструменті перекладеного класичного фортепіанного твору.

### Література

1. Давидов М. А. Баян-акордеон в камерному мистецтві на стику століть. Музичне виконавство. Кн. 5 : зб. ст. [ред.-упорядн. М. Давидов, В. Сумарокова]. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2000. С. 7–15 (Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського, вип. 8).
2. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник для вищих та середніх муз. навч. Закладів. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2005. 418 с.
3. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підручник для студентів вузів; вид. 3-тє, Київ : Музична Україна, 2004. 289 с.
4. Єргієв І. Д. Європейські й вітчизняні стилістичні чинники баянної творчості. *Схід – Захід: Культура і цивілізація* : матеріали міжнар. музикознавчого семінару та наук.-практич. Конференції, 2003. Одеса : Астропринт, 2004. С. 126–127.
5. Карась С. А. Еволюція баяна в академічному музичному мистецтві у взаємозв'язку з репертуарно-стильовим чинником. *Академічне народно-інструментальне мистецтво та вокальні школи Львівщини* : зб. матер. між нар. наук.-практ. конфер. Львів : ЛДМА імені М. Лисенка, 2006. С. 50–55.
6. Кужелєв Д. О. До питання української баянної школи. Муз. виконавство. Кн. 10 : зб. ст. [ред.-упорядн. М. Давидов, В. Сумарокова]. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 2004. вип. 40. С. 190–202.
7. Маркова О. М. До питань теорії виконавської інтерпретації. *Музичне виконавство* : зб. ст. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1999. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, вип. 1. С. 126–134.
8. Оберюхтін М. Д. Виконання органних п'єс Й. С. Баха на баяні. Київ : Музична Україна, 1973. 54 с.
9. Олексів Г. В. Жанр перекладення в сучасному баянному мистецтві: історичний та аналітичний вектор : дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії. Науковий керівник Письменна Оксана, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури України. Львів, 2020. 184 с.

10. Сташевський А. Я. Нариси з історії української музики для баяна : навч. посібник. Луганськ : Поліграфресурс, 2006. 152 с.
11. Сташевський А. Я. Хронологія розвитку основних жанрів баянної музики в Україні. *Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах*. Луганськ : Знання, 2006. Вип. 2. С. 115–122.
12. Якубаш В. М. Особливості перекладення для акордеона / баяна Сонати ор. 2 No. 1 f-moll Людвіга ван Бетовена. Дипломна робота на здобуття ступеня «магістр». Науковий керівник Письменна Оксана. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2021. 56 с.
13. Eliot Fisk and Jim Tosone / Eliot Fisk: An American in Europe, February 1996, in *Classical Guitarists: Conversations*, ed. Jim Tosone (Jefferson, N.C.: Mcfarland, 2000), 43 с.

