

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355538>  
УДК 78.02:780.614.331:781.63(477)(045)

### **ІВКО А. В.**

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського; кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри теорії музики (Київ, Україна).

**Ivko, Anna.** Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music; Candidate of Art Studies (PhD), senior lecturer of the Department of Music Theory (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-5368-0449>  
[anna.ivko@gmail.com](mailto:anna.ivko@gmail.com)

### **НІКУЛІН В. Ю.**

Криворізький обласний фаховий музичний коледж Дніпропетровської обласної ради; викладач циклової комісії оркестрових струнних інструментів (Кривий Ріг, Україна).

**Nikulin, Vladyslav.** Kryvyi Rih Regional Professional Music College of the Dnipropetrovsk Regional Council; teacher of the cycle committee of orchestral string instruments (Kryvyi Rih, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0003-9391-701X>  
[vladfiesta777@gmail.com](mailto:vladfiesta777@gmail.com)

**ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ ХУДОЖНЬОЇ ТРАНСКРИПЦІЇ  
КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МІНІАТЮРИ  
ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ (НА ПРИКЛАДІ  
«МЕЛОДІЇ» БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО)**

**PRACTICAL ASPECTS OF ARTISTIC TRANSCRIPTION  
OF A CHAMBER-INSTRUMENTAL MINIATURE FOR VIOLIN  
AND ORCHESTRA (ON THE EXAMPLE OF “MELODY”  
BY BORYS LYATOSHYNKYI)**

Сучасна ситуація в українській музичній культурі, зокрема у сфері виконавського мистецтва, вирізняється певною унікальністю. В умовах складного й водночас визначального для України історичного періоду особливої актуальності набуває потреба популяризації найцінніших надбань української музики, її репрезентації у світі як самобутнього й неповторного явища. Репертуар українських виконавців та оркестрових колективів поступово розширюється завдяки творам вітчизняних композиторів — як добре відомим і вже знаковим, так і малознаним зразкам національної музичної спадщини.

Поряд із масштабними оркестровими полотнами, багато яскравих творів високої художньої цінності написані для малих камерно-інструментальних складів — зокрема для скрипки (або іншого сольного інструмента) в супроводі фортепіано. Ці твори належать переважно до малих жанрів і форм, що трохи обмежує можливості їх виконання на великій сцені. Водночас їхня виразна інтонаційність і мелодизм є самобутнім утіленням українського музично-інтонаційного коду. Саме тому в репертуарах сучасних виконавських колективів дедалі частіше з'являються перекладення й транскрипції, які створюють композитори та виконавці — часто спеціально для конкретних великих складів.

Проблема художнього перекладу в музиці неодноразово привертала увагу дослідників. Поширена практика звернення до «чужого слова» у композиторській та виконавській

діяльності охоплює широке коло художніх завдань, залежно від яких визначається різний ступінь творчого впливу на текст оригіналу. Це актуалізує в музикознавстві низку питань, пов'язаних із визначенням термінологічних меж поняття, ступеня взаємовпливу художніх систем оригіналу і перекладу, особливостей переінтонування й переосмислення першоджерела на різних рівнях його змістовно-структурної організації.

Художній переклад як родове поняття ґрунтується на створенні нової версії оригіналу, що постає як певна інтонаційно-семантична модель, вихідна система, що зафіксована в нотному тексті. Олександр Жарков визначає переклад як «створення нової художньої системи музичного твору на засадах цілісного або часткового використання елементів вихідної системи (оригіналу)» [1994, с. 4]. Ступінь трансформації тексту водночас може варіюватися у широких межах: від «технічного» адаптування до нового інструментального складу до глибинного творчого переосмислення самої концепції твору. Жанрова типологія художньої транскрипції у дослідженнях різних науковців так чи інакше базується на ступені творчого втручання композитора-транскриптора до музичного тексту першоджерела.

Питання художньої трансформації оригінальних музичних текстів у жанровому контексті саме скрипкових транскрипцій докладно проаналізовано в роботах Назарія Пилатюка. Для позначення множини творів, написаних на «чужу» тему, дослідник вводить термін «похідні жанри» і пропонує розгорнуту методологічну базу для музикознавчого аналізу таких творів. Спираючись на творчо-психологічну мотивацію композиторів та виконавців, які звертаються до жанру транскрипції, Н. Пилатюк класифікує твори «похідних» жанрів на три основні групи:

1. Переклади, що їх створюють композитори, які не є виконавцями-скрипалями. Для них немає принципової різниці між похідними й оригінальними жанрами. Як зазначає дослідник, «ігрова ситуація», характерна для музики

XX століття загалом, унаслідок якої слухач втягується в процес “розкодовування прихованих смислів”, найбільш послідовно застосовується саме у цьому типі перекладів» [Пилатюк, 2013, с. 62].

2. Переклади, які створюють виконавці. У таких творах автори «більшу увагу приділяють збагаченню, “розцвічуванню” музичного тексту» [Пилатюк, 2013, с. 62], прагнуть до ефектної репрезентації виконавських можливостей.

3. Переклади, призначені для педагогічного репертуару. Їх можуть створювати і педагоги, і композитори, і виконавці.

Марія Борисенко, розглядаючи жанр транскрипцій у системі індивідуального композиторського стилю, наголошує на гетерогенній природі цього жанру, що виявляється на рівні стильового синтезу й певного характеру взаємодії систем «своє» і «чуже». Саме цією ознакою, за спостереженням дослідниці, відрізняються транскрипції від авторських редакцій та переробок, які не виходять за межі моностильової системи. Результатом праці транскриптора стає повноцінний художній твір, народжений у процесі індивідуально-стильового синтезу — глибинної композиторської інтерпретації змістовно-структурної основи оригіналу і стильових засобів його переосмислення — з обов’язковим збереженням вихідної системи й змістової форми першоджерела.

Засоби роботи з музичним матеріалом у художньому перекладі досить ґрунтовно досліджено в музикознавчій літературі. Спираючись на комплекс можливих технік фактурного перетворення, виокремимо ті засоби, що використані у власних транскрипціях.

Перспективним для такого аналізу є поняття «фактурна інтонація», яке М. Борисенко визначає як «сукупну якість музично-художнього світу твору, його найважливіший жанрово-стильовий компонент, що характеризується певним просторово-часовим співвідношенням звукоелементів у процесі музичного становлення та розвитку» [Борисенко, 2005, с. 4–5]. Термін відображає також тяжіння до поліфонічних методів композиції, тенденцію до тематизації фактурно-структурних компонентів у їхньому тембровому забарвленні.

Інша тенденція — «посилення мелодичного фактора шляхом його просторово-часового поєднання з іншими фактурними конструкціями — вертикальними (за контрастом рельєфів), горизонтальними (за спорідненою фактурною якістю)» [Борисенко, 2005, с. 4].

Одним із найефективніших засобів роботи з оригінальним текстом є поліфонізація фактури — використання контрапунктів, підголосків, втор і самостійних тематичних утворень на різних масштабних рівнях музичної тканини: від фонетичного та синтаксичного (мікроінтонації, мотиви, фрази) до композиційного (великі частини й твір загалом). Потенціал, закладений у прихованих мелодичних зв'язках вихідного матеріалу, може реалізуватися у транскрипції як додаткова гармонічна барва або як оригінальний фігураційний елемент, завдяки чому художній результат набуває більш глибокого, а іноді й нового інтонаційно-тематичного змісту.

Серед важливих жанрових тенденцій транскрипції М. Борисенко виокремлює принцип фактурної компенсаторики, який визначає «тяжіння музичного процесу до тієї сторони багатоголосся, якої, на думку інтерпретатора, бракує вихідному розвитку, — до вертикально-гармонічних комплексів у поліфонічних зразках, до поліфонії у гомофонних» [Борисенко, 2005, с. 10].

Характерною рисою українських скрипкових мініатюр композиторів XIX–XX століття є виразний тематизм, наспівність, пісенність, танцювальність і динамічність. Скрипкова техніка збагачується вокальними прийомами, такими як атака звука, вібрація, *portamento*, багатогранність виразного речитативного інтонування, декламаційність, максимальна наближеність до людського голосу. У творах, написаних до 1970-х років, поєднуються чуттєве й інтелектуальне, врівноваженість і гармонія.

Мініатюра «Мелодія» (1951) для скрипки (валторни в оригіналі) та фортепіано належить до пізнього періоду творчості Бориса Лятошинського. Провідною інтенцією камерних творів цього періоду стає фольклоризм. Фольклорне начало притаманне і «Мелодії», адже «українською темою» мініатюри є народна пісня «Діброва зелена».

Перекладення «Мелодії на українську тему» для скрипки соло з камерним оркестром здійснив Владислав Нікулін влітку 2023 року для концерту «Ukraine» камерного оркестру «Kyiv Mozart Orchestra» з нагоди Дня Незалежності України 24 серпня 2023 року<sup>1</sup>. З того часу транскрипція набула значної популярності та має багату історію виконання різними оркестрами як в Україні, так і за її межами. Твір увійшов до репертуару таких українських колективів: НАОНІ (Національний академічний оркестр народних інструментів України), Ансамбль класичної музики імені Бориса Лятошинського (Liatoshynskyi Capella) Національного будинку органної та камерної музики України, Камерний оркестр Криворізького обласного фахового музичного коледжу Дніпропетровської обласної ради, Камерний оркестр Волинського фахового коледжу культури і мистецтв імені І. Ф. Стравінського. Твір виконується й за кордоном — у Польщі, Данії, Нідерландах, Швейцарії.

Оригінальний твір написано для валторни (або скрипки) в супроводі фортепіано. Партія сольного інструмента побудована на ліричній кантиленній темі, яка ґрунтується на народній пісні «Діброва зелена». Важливого конструктивного й семантичного значення набуває тембральна «оболонка» для проведення основної мелодичної лінії — партія фортепіано, якій притаманна фактурна насиченість і багатоплановість. Акордові фігурації середнього шару поліритмічно вплітаються в тріольний «романсовий» супровід, фактурно та ритмічно ущільнюючись у репризі. У середньому розділі партія фортепіано бере на себе провідну тематичну функцію: октавно дубльована тема діалогічно переплітається зі скрипковими підголосками, а поліфігураційна фактура охоплює максимальний регістровий діапазон. Таке «симфонічне» трактування фортепіанної партії дає змогу легко перенести камерно-інструментальне музичне полотно у площину оркестрового звучання.

---

<sup>1</sup> Відеозапис «Мелодії» Б. Лятошинського у виконанні Владислава Нікуліна в супроводі камерного оркестру «Kyiv Mozart Orchestra» доступний за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=IuASa1GTU4o>.

У процесі виконавського перекладення вирішено розширити межі вступу. Додавання обмеженої алеаторики слугувало підготовці слухача до сприйняття основного звукового образу композиції. Ідея також зумовлена практичними умовами прем'єрного виконання в концертному залі з особливими акустичними можливостями (Fairmont Grand Hotel): завдяки наявності вітражів і мармурового покриття, що має чудові акустичні властивості, вільне виконання натуральних флажолетів та інші розширені техніки гри на струнних інструментах досягають максимального ефекту.

Сольна партія зазнала певних видозмін. Зокрема, у середньому розділі мініатюри партію супроводу виконує соліст, а підголоскові інтонації сольного інструмента були передані оркестру (тт. 29–48).

Істотних перетворень зазнав оркестровий супровід. Насичена оркестрова партитура потребувала розширення класичного струнного оркестру: скрипкові партії розділились на чотири окремі самостійні голоси. Тріольний рух у партіях скрипок доповнюється *tremolo*. *Pizzicato* висхідних ходів віолончелей дублюється альтами, але *arco* (тт. 8–16).

Далі (від т. 17) додається проведення контрапункту першою і третьою скрипками в унісон для підсилення. Альти ж виконують ще один підголосок, який дещо схожий на головну тему, але відрізняється від неї ритмічно. Перше проведення прикрашають (т. 25) септольні пасажі (в оригіналі їх немає), якими яскраво підкреслюється подвійна домінанта. Завершується тема скрипковим унісоном.

Середній розділ (від т. 30) зазнав найбільших змін як у фактурному, так і в композиційному плані загалом. В оригінальну текстів тему звучить у фортепіано, а скрипка виконує підголоскову функцію (тт. 33, 37). Автор перекладення змінив пріоритети, надавши перевагу саме сольній партії, натомість зберіг тріольний рух у партії альту, максимально наближений до оригінального тембрового забарвлення.

Далі (від т. 40) починається підхід до кульмінації всього твору. На вершині звукової палітри (т. 46) оркестрове

полотно охоплює найширший діапазон звучання — від басів (*ля* великої октави) до скрипок (*соль* третьої октави). Сольна партія залишається в межах середнього скрипкового регістру, що потребує від виконавця високої майстерності у видобуванні звуку.

У репризі мініатюри автор перекладення змінює динамічну шкалу (т. 65): оркестр завмирає на *subito piano*, а сольна партія залишається на *fortissimo*. До кінця твору загальна динаміка поступово розчиняється на *pianissimo*.

У процесі транскрипторської роботи з обраним музичним твором автор оркестрового перекладення насамперед прагнув висвітлити й підкреслити ті ознаки музичного тексту, які неможливо досягнути на фортепіано — зокрема рельєфність фактури, виразність інтонаційних ліній, витонченість діалогів між скрипкою соло та оркестровою тканиною. Крім того, глибоких змін зазнали не лише фактурно-інтонаційні елементи, а й композиційно-драматургічна структура твору, що дає змогу з максимальним ступенем художньої яскравості розкрити, поглибити й збагатити авторський задум завдяки багаторівневій стильовій взаємодії із транскрипторським баченням концепції оригінального твору.

### Список використаної літератури

1. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. 17 с.

2. Жарков О. М. Художній переклад в музиці: проблеми і рішення : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02 Муз. мистецтво / Київська держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 19 с.

3. Пилатюк Н. І. Еволюція скрипкових перекладів у творчості українських композиторів. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка* / гол. ред. І. Пилатюк. Вип. 30 : *Музикознавчі студії*. Львів, 2013. С. 58–70.