

ГАЛИНА БУЛИБЕНКО

ORCID iD: 0000-0002-1062-8796

Заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри старовинної музики
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
gallyna1@i.ua

ОРГАННІ ТРАНСКРИПЦІЇ: ПРОБЛЕМИ ФОРМОУТВОРЕННЯ У ПРОЦЕСІ КОНЦЕРТНО-СЦЕНІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Проаналізовано в українській фаховій науковій літературі проблематику формоутворення транскрипцій для різних музичних інструментів, зокрема для органу. Актуалізовано специфіку сучасної світової концертної практики, яка вимагає від музикантів різних фахів володіння вмінням адаптувати окремі твори для їх виконання на іншому інструменті, що є невід'ємною складовою виконавської практики органістів. Виявлено історичне коріння практики складання транскрипцій. Доведено потребу органістів у цілеспрямованій їх підготовці до означеного виду творчості. Окреслено шляхи взаємодії органіста з авторським текстом при складанні транскрипції. Визначено основи для перекладань музичних творів та їх концертно-сценічної інтерпретації на інших інструментах. Висвітлено послідовність етапів роботи, а також компетенції, необхідні для здійснення художньо переконливих перекладань музичних творів для інтерпретації на інших інструментах, які відповідають авторському задуму. Описано специфіку роботи над особливостями фактури, реєструванням під час створення педальної партії. Розкрито чинники, що впливають на якість укладання транскрипції. Наголошено на нагальній необхідності вивчення основних принципів формоутворення органних транскрипцій як самостійного виду творчості сучасного органіста. Визначено перспективні напрями подальших досліджень проблеми формоутворення органних транскрипцій у процесі концертно-сценічної інтерпретації. Використано наступні методи у процесі дослідження обраної тематики: історичний (для вивчення витоків та особливостей функціонування практики транскрипції), аналітичний (для усвідомлення особливостей музичних творів та їх відповідності специфіці органу як музичного інструмента), теоретичний (для узагальнення і систематизації висновків власної тривалої практичної роботи над створенням органних транскрипцій).

Ключові слова: орган, органна транскрипція, виконавець та композитор, принципи формоутворення органної транскрипції, образ музичного твору, фактура, реєстрування, педальна клавіатура.

Постановка проблеми... Проблема формоутворення органних транскрипцій за всіх часів органного музикування була дуже актуальною. Ще, починаючи з найдавніших часів, органне виконавство було пов'язане з ансамблевим музикуванням. Приклади поєднання органу з хором та різними

інструментами можна знайти в образотворчому мистецтві ще у X – XI сторіччі. Одне з таких зображень ми можемо побачити на фресці Софійського собору у Києві.

Оскільки в органних залах нашої країни до репертуару органістів обов'язково входять ансамблеві твори (з вокалістами, хором, інструменталістами, оркестром), проблема художньої адаптації стає надзвичайно актуальною. Основна проблема полягає у повній відсутності виданих примірників органних транскрипцій будь яких творів. Саме тому у кожного органіста виникає потреба у здобутті знань щодо формоутворення органних транскрипцій.

Аналіз останніх досліджень та публікацій... На жаль, в Україні дуже мало літератури присвяченої проблемі формоутворення транскрипцій (зокрема, органних). Винятком є роботи М. А. Давидова «Методика перекладань інструментальних творів для баяна» (1989) та Г. Таранова «Курс читання партитур» (1939), які торкаються проблеми формоутворення транскрипцій для інших інструментів. Більш фундаментально ця тема висвітлюється в методичному посібнику авторки даної статті «Органна транскрипція камерних творів» (Булибенко, 2012). Майже відсутні видання органних транскрипцій творів будь-яких авторів. Єдиним винятком такої публікації може бути транскрипція для органа Пасакалії з фортепіанної сюїти М. Колесси, яка здійснена відомим органістом, професором А. Котляревським.

Мета статті — порушити питання необхідності навчання мистецтву формоутворення органних транскрипцій у навчальних закладах України, де є спеціалізація «орган». Головним **завданням** на шляху до досягнення поставленої мети є спрямувати увагу музикантів на важливість цього виду творчості та «надихнути» професіоналів на видання складених ними транскрипцій, що сприятиме відчутному розширенню органного репертуару.

Виклад основного матеріалу дослідження... Ми, виконавці, звикли до того, що авторське право «священне» і будь-який композитор перед написанням твору ясно уявляє музичний образ, яким він хоче «захопити»

слухача. Також він (автор) для найповнішого його розкриття обирає найпридатніший інструмент (або групу інструментів), використовує певні музичні засоби (фактуру, динаміку, теситуру, штрихи тощо), які мають зробити обраний ним образ рельєфним, цікавим і «живим». Завдання сучасного виконавця — розглянути цей образ і передати його афект слухачеві, тобто, грамотно інтерпретувати цей музичний твір.

Існування численних транскрипцій для різних інструментів підтверджує необхідність такого виду творчості. Прикладом цього може стати існування великої кількості клавірів — фортепіанних перекладів оркестрових партій в різних операх, фортепіанних концертах, в симфоніях... Існування оркестрових транскрипцій фортепіанних прелюдій С. Рахманінова або Ф. Шопена, перекладень органних Прелюдій і фуг Й. С. Баха в репертуарі піаністів, баяністів, бандуристів, домристів теж ніхто не заперечуватиме.

Термін «транскрипція» — (лат. *transcriptio*) дослівно перекладається як «переписування» від *trans* — пере — і *scribo* — пишу. Енциклопедичній словник визначає три види транскрипцій:

- а) полегшена редакція якого-небудь твору;
- б) аранжування — перекладання для іншого інструмента або складу інструментів (за можливості близьке до авторського тексту);
- в) концертна транскрипція як вільна обробка (Введенский, 1953, с. 423).

Також складання концертної транскрипції передбачає майже повну переробку музичного твору часто у віртуозному напрямку.

Практика складання транскрипцій має глибоке історичне коріння. Ще в XV – XVI століттях широко практикувалося виконання одного і того самого твору різними інструментами (складами). Так, широкого розповсюдження набули лютневі транскрипції вокальних арій та органні транскрипції мадригалів. Сам великий Й. С. Бах робив транскрипції не тільки чужих творів, але і власних. Добре відомі його клавірні перекладення творів А. Вівальдіта Б. Марчелло, Т. Альбіноні, Дж. Тореллі. Згідно В. Шмідеру (1971) свою Фугу *g-moll* він переробляв три рази: спочатку написав її як другу частину

скрипкової сонати *g-moll* (BWV 1001), потім твір був транспонований в *d-moll* для виконання на лютні (BWV 1000) і лише потім з'явився органний варіант цього твору, також у тональності *d-moll* (BWV 539). М. Друскін у книзі «Йоганн Себастьян Бах» пише: «В історії музики є безліч прикладів авторських переключень фрагментів з одних своїх творів до інших... Але щоб той самий твір, внутрішньо закінчений і досконалий, поставав з іншим текстом лише злегка підправленим, цілими великими “блоками” або окремими номерами — незвична для нас практика, а для Баха звична» (1982, сс.173-174).

Зрозуміло, що в кожному з варіантів твору, Й. С. Бах майстерно враховував особливості того інструмента, для якого він його писав. Таким чином він продемонстрував нам багатоваріантність тлумачення своєї музики, начебто кажучи, що будь-який нотний текст є тим багатющим матеріалом, який підштовхує виконавця до творчих пошуків та міркувань.

Робота зі складання органних транскрипцій великою мірою перегукується із розшифруванням «Генерал-басу». У партитурі автор надає лише цифри для визначення гармонії, які клавесиніст або органіст повинен коректно прочитати: не просто гармонізувати існуючу басову лінію, а доповнити її відповідно до партій оркестрових або ансамблевих голосів різними репліками, фігураціями тощо. Тобто імпровізувати на основі виписаного автором цифрування, «хвилюватись» або «заспокоюватися» відповідно до афекту твору. Це (зовсім не авторське) доповнення мало зберегти стилістику музичного матеріалу твору в цілому.

Отже, в епохи Ренесансу та Бароко авторський текст не мав такої недоторканності, як сьогодні, і виконавець міг змінювати його на свій розсуд, залишаючи тільки «основу» твору. Невміння зробити таке перетворення та відсутність доповнень авторського тексту різними «манерами» та імпровізаціями в процесі виконання вважалося поганим смаком.

Пізніше транскрипції писали такі видатні композитори як Ф. Ліст, К. Сен-Санс, Ф. Бузоні, М. Рeger та інші. У сучасному органному виконавстві складання транскрипцій застосовується також дуже широко. На органних

концертах можна почути такі твори, як «Картинки з виставки» М. Мусоргського, фортепіанні Прелюдії та фуги Д. Шостаковича, Сюїту «Пер Гюнт» Е. Гріга та багато інших творів. Завдяки величчю і масштабності органу, а також використанню органістом різних барв, ці твори нібито «отримують друге життя». Транскрипції цих творів, здійснені різними органістами, несхожі один на одного, бо кожен виконавець робить їх по-своєму, на свій розсуд. До того ж, у концертній практиці органіста постійно присутня гра в ансамблі з різними інструментами, хором і вокалом. У зв'язку з цим транскрипція, що складається органістами, рідко фіксується в нотах і в нашій країні не видається, тому вона в кожного виконавця неповторна. І хоча створення органної транскрипції вимагає від виконавця певної теоретичної підготовки та творчих зусиль, вміння фактично змінити фактуру твору тощо, всі види перекладань рекомендується здійснювати за можливості близько до тексту оригіналу.

Якщо твір виконується на тому інструменті, який «призначив» йому автор, то ретельне виконання всіх авторських побажань стає просто необхідним, адже для відображення музичного образу автор усвідомлено вибрав саме цей інструмент, обміркував назву твору, підібрав відповідну музичну форму, динамічні засоби тощо. Автор безперечно врахував всю специфіку обраного ним інструменту, всі його переваги та обмеження. Але коли йдеться про виконання будь-якого твору на іншому, «чужому» для нього інструменті, то виконання всіх зауважень композитора, точне відтворення написаного тексту може зруйнувати авторський задум і зменшити силу впливу його твору на слухача. Робота зі складання транскрипцій по суті ставить перед виконавцем завдання пристосування авторського тексту до нових умов — умов іншого інструмента (або інструментів) — з обов'язковим збереженням сили впливу його художнього образу на слухачів. Практика доводить, що такі перевтілення потребують ґрунтовної переробки фактури твору.

Саме тому при складанні транскрипції перед виконавцем завжди виникає дуже важливе етичне питання: чи може він дозволити собі втручатися в авторський задум (як правило, без дозволу композитора), адже, як відомо,

завдання виконавця полягає саме в точному прочитанні авторського тексту і виконанні всіх авторських побажань без змін? Про складання фортепіанних транскрипцій оркестрових творів відомий теоретик Г. Таранов в роботі «Курс читання партитур» пише наступне: «Робота над транскрипцією дуже близька до художнього читання партитури за фортепіано. Однак, якщо при вивченні партитури на першому плані знаходиться найбільша близькість перекладання до оркестрового оригіналу, заради якого іноді доводиться жертвувати зручністю виконавця або удаватися до одночасної гри й співу, то в транскрипції головну увагу слід звернути на повну художню закінченість отриманого звучання... Транскрипція здобуває художню закінченість, що дозволяє їй існувати незалежно від оригіналу» (1939, сс. 23-24).

Справжнє значення виконавця, що здійснює перекладання, ми можемо знайти і в книзі М. А. Давидова — професора Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського — «Методика перекладань інструментальних творів для баяна», де зазначається: «Уміння перейнятися ідеєю композитора часто сполучається з іншим боком дарування — із співпрацею, про що казав радянський піаніст і педагог К. О. Ігумнов, що виконавець не раб композитора, а його співавтор. Характер співпраці композиторського та виконавського процесів бере початок в імпровізаторському мистецтві композиторів — професіоналів. Видатними імпровізаторами були Скарлатті, Гендель, Бах» (1989, с. 21).

Слід враховувати також той фактор, що для здійснення свого творчого задуму мислення автора набагато ширше, масштабніше, ніж інструмента. Автор міг навіть не врахувати всіх прихованих резервів свого твору, бо будь-яка талановита музика завжди багатогранна і багатоваріантна у своєму прочитанні та виконанні. Саме тому ми можемо говорити про симфонічний розвиток у фортепіанних чи органних творах Й. Брамса, оркестрових варіантах виконання фортепіанних прелюдій С. Рахманінова, написаних автором для камерного інструменту — фортепіано.

Створення транскрипцій для будь-якого інструмента може бути

продиктовано однією з наступних обставин:

1) відсутністю авторської версії якого-небудь твору для виконання його на іншому інструменті, тому що під час життя даного автора цього інструмента ще не існувало (наприклад, ми сьогодні часто чуємо виконання музики Й. С. Баха на тих музичних інструментах, яких в епоху бароко ще не було);

2) існуванням концертної необхідності у вивченні твору якого-небудь композитора або бажанням виконавця заграсти який-небудь музичний твір на тому інструменті, для якого автор не писав;

3) необхідністю здійснення зміненого варіанта викладу якого-небудь музичного твору з метою його популяризації, можливості виконувати часто (наприклад, переробка оркестрових творів для меншого складу виконавців);

4) репертуарною необхідністю для використання твору в навчальному процесі або концертному виступі тощо.

Ми звикли до того, що кожен музичний інструмент має свій «голос» і свою яскраву «індивідуальність», силу звуку і виконавські можливості. Орган не схожий на інші інструменти. Його встановлюють у величезних залах з високими склепінними стелями та вологою акустикою. Він має безліч барв, величезний теситурний діапазон і динамічні можливості, починаючи від *pppp* до *ffff*. Орган — інструмент філософської спрямованості. Його «нескінченний» звук не має аналогів, і в старовинній музиці є символом вічності, а м'якість флейтового регістру у поєднанні з глибокими басами, здається, «обертає» слухача своїм звуком, бере його у свої темброві обійми і заглядає в його неспокійне серце, щоб неодмінно поселити в ньому спокій та гармонію. Звуки органу багатьох надихали на міркування, роздуми про вічність; його застосування було пов'язане зі служінням Духу. Саме тому орган вважається ідеальним інструментом для гри поліфонії. При грі на одному мануалі неможливо виділити будь-який голос і підняти його над іншими, орган не дозволяє цього зробити. В цьому присутня рівність — важливим є кожен голос. Поліфонічна тканина через музичний текст привчає нас перебувати в гармонії, нікого не пригнічувати та вміти слухати й інші голоси, а не лише свій,

бо ми теж — «голоси» земного життя. Простота і ясність проголошення поліфонічних побудов у творах часто передбачали стриманий темп (*tempo ordinario*), який мав 60 – 70 ударів на хвилину, він образно порівнювався з биттям людського серця у спокійному стані або повільними кроками людини. М. Друскін пише: «У Баха темп, який, подібно до афекту, типологічний, зумовлювався не швидкістю, а характером руху — “духом музики”, її “душею”, як сказав Куперен» (1982, с.145). Таке трактування темпу, не як швидкості руху, а як характеру, було властиве всій епосі бароко.

Органіст завжди повинен робити транскрипцію, виходячи зі специфіки твору та інструменту, для якого вона робиться. Це може передбачати досить ґрунтовну зміну авторського тексту, бо виразні засоби органу автор не враховував (можливо в тому числі і тому, що ніколи не грав на ньому). Ця непроста робота здійснюється, перш за все, для збереження початкової яскравості та змістовності музичного образу твору. Однак, одна умова повинна дотримуватися завжди — авторський текст має бути легко пізнаваним! Транскрипція не має перетворитися на пародію (створення нового твору шляхом наслідування, коли новий твір відрізняється від свого прообразу за призначенням, стилем і характером; пародія є різновидом обробки). Якщо укладач транскрипції бачить, що заміна інструменту зашкодить музичному образу, від складання транскрипції він має відмовитися.

Наведемо приклад. Й. С. Бах не знав фортепіано та його романтичні можливості — легку клавіатуру, що дозволяє розвивати шалену швидкість пальців; можливість швидких динамічних змін, що залежать від сили удару по клавішах; наявність правої педалі, що продовжує звук після зняття рук з клавіатури і створює свій неповторний ефект танення звуку в просторі залу тощо. Але композитор добре знав клавесин та орган — їх можливості та обмеження. Його твори «враховують» особливості кожного з них. Багато музикантів і сьогодні вважає їх «нединамічними» інструментами. Але Й. С. Бах майстерно використав їх можливості для створення своїх моноафектних, медитативних творів, що при виконанні підтримують один стан душі, одну

тему розмови автора зі слухачем іноді протягом 15 (!) хвилин, адже саме стільки звучать крупні органні твори Й. С. Баха. Він писав їх з урахуванням можливостей інструментів: масштабні твори — для органу, камерні — для клавесину, витримуючи в обох випадках темп спокійного кроку, який також був частиною драматургії, і майже завжди незмінну динаміку протягом всього твору. М. Друскін стверджує, що в творах Й. С. Баха «... характер встановлювався самим малюнком нотного тексту — співвідношенням тривалостей, сплетенням голосів, фактурою, жанровою обумовленістю» (1982, с.145). В його творах виразною є сама фактура і музичний час, а не динаміка.

В період романтизму деякі Прелюдії і фуги Й. С. Баха були перекладені для виконання їх на фортепіано. В перекладаннях вони звучать дуже емоційно, з великою кількістю динамічних контрастів і вимагають від піаніста володіння неабиякою технікою... Навіть при використанні гучної динаміки вони втрачають свою первісну велич, а також і витриманість саме через збільшення щільності фактури, безліч октавних подвоєнь, не існуючих у Й. С. Баха пасажних доповнень і багато іншого, що не відповідає стилю композитора у цих творах... Отже, при складанні перекладів ці аспекти обов'язково слід враховувати, а деякі твори слід залишити «на місці» і грати їх на тому інструменті, для якого вони були написані. Поруч з цим, виконання на фортепіано хоральних прелюдій Й. С. Баха є дуже доцільним. Потрібно пам'ятати, що виконавець несе відповідальність не лише за гарне виконання твору, а й за його вибір для складання транскрипції. Він повинен братися за роботу тільки тоді, коли обраному твору майбутні зміни не зашкодять!

Якість складання транскрипції великою мірою залежить від наступних факторів:

- 1) від майстерності та фахових знань органіста;
- 2) кількості часу, що відведено на її складання;
- 3) від наявного у розпорядженні органіста інструменту (органу), за яким він «у живу» робить переклад;
- 4) від складу ансамблю (якщо йдеться про складання органної партії у

складі інструментального ансамблю, чи супровід у вокальному творі, хоровому чи оркестровому);

5) від типу нотного матеріалу (інструментального складу першоджерела).

До перекладання слід підходити з урахуванням специфіки «рідного» для твору інструменту та професійного рівня органіста, який потім користуватиметься даним перекладенням (наприклад, студента, якому викладач допомагає в цій роботі). Саме тому органіст іноді дозволяє собі ґрунтовну переробку авторської фактури з метою збереження художньої цінності твору та з бажанням надати йому абсолютно нове прочитання, від якого твір лише виграє.

Для здійснення художньої транскрипції органісту необхідно мати високий рівень виконавської майстерності та знань. Він повинен:

1) зробити правильний вибір твору для складання транскрипції, попередньо проаналізувавши специфіку його фактури та можливість її адаптації для виконання на органі;

2) добре знати специфіку органу як інструменту, його можливості, вміти уявити, як цей твір прозвучить на органі;

3) мати достатні знання специфіки «рідного» для твору інструменту — того, для якого автор написав цей твір;

4) добре знати різні типи фактури та їх аналоги, щоб привнесені зміни були органічними для цього твору;

5) вміти уважно прочитати авторський текст і пам'ятати, що у переважній більшості випадків варіанти фактурних змін автор нам «підказує сам» — тоді навіть кардинальна зміна фактури виглядатиме природно.

Пам'ятаємо, що будь-який нотний текст є зашифрованою звуковою інформацією, і прочитання його не може обійтися без участі особистості виконавця, його освіченості й смаку. В нових умовах інтерпретації правила виконання змінюються і вже новий інструмент, той, для якого робиться перекладання, буде диктувати свої умови втілення цих образів. Тільки повний збіг намірів автора й виконавця можуть зробити непомітним працю останнього

(але кожний виконавець знає, які величезні зусилля знаходяться за цією виконавською «відсутністю»). Професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського М. А. Давидов пише: «Автор перекладання здійснює дві функції — композитора та інтерпретатора. Подібно композиторові він переймається емоційно-смісловим змістом оригіналу й записує його в таких нових формах викладу, які забезпечують збереження ідейно-емоційного змісту. Тому записане перекладання набуває значення самостійного тексту, працюючи над яким, виконавець не завжди звертається до першоджерела» (1989, с. 31).

Як практикуючий органіст, я можу сказати, що найзручнішим для здійснення органної адаптації є фортепіанний виклад: у ньому вже зроблено транспорт у басовий та скрипковий ключі (якщо йдеться про оркестрове перекладення), які для органістів сьогодні більш звичні, ніж альтовий та теноровий, котрі часто зустрічаються в оркестрових голосах. Також фортепіанна партія вже враховує фізичні можливості рук клавіриста.

Мінусом у роботі з таким текстом можна назвати велику щільність фактури (адже, з одного боку, фортепіано не має органних регістрів, що автоматично додають при натисканні тих самих нот октавні обертони, а з іншого — воно має праву педаль, яка дозволяє піаністу не тримати клавіші, які він вже натиснув, що при грі на органі неприпустимо) та широко розкиданий по клавіатурі нотний текст (який часто перевищує діапазон органної клавіатури). Проте водночас існує ціла низка фортепіанних акомпанементів, фактура яких зовсім не потребує органної переробки. Єдиним доповненням в такому тексті може стати додавання педальної партії, яку легко можна «знайти» в гармонійному плані твору.

Коли органна партія складається з партії клавіра оркестрового твору, органіст обов'язково повинен ознайомитися з першоджерелом (партитурою), визначити, які інструменти грають певні партії та підібрати відповідні їм за тембровим забарвленням голоси органу. Крім того, часто можна зустріти фортепіанні транскрипції творів старовинних авторів, які зроблені в

романтичному стилі: наприклад, в арії з «Магніфікату» Й. С. Баха «*Quia respexit*» в партитурі голос супроводжує лише цифрований бас (партія оркестру взагалі відсутня), а в фортепіанному варіанті ми бачимо досить щільну фактуру.

Найзручнішою оркестровою фактурою для органних транскрипцій є партитура камерного оркестру: у цьому випадку три верхні оркестрові голоси можна майже без змін зіграти руками, а партію басу доручити педалі. Читання партитур вимагає напрацювань спеціальних навичок, яких не передбачає специфіка роботи органіста, саме тому в такій транскрипції для зручності виконавця органну версію краще записати на звичних для органіста трьох рядках нотного стану, а не читати з оркестрової партитури.

Звучання педалі надзвичайно доповнює створений органістом переклад. Наявність педальної клавіатури є унікальною особливістю органа як інструмента, а багатогранність її функцій робить надзвичайно затребуваною у виконавській практиці. Доцільність складання партії педалі в органних перекладах очевидна, бо орган вже має у своїй основі оркестрову природу звучання, і тим самим сприяє вихованню оркестрового мислення.

В органній літературі функціональна лінія баса, як тональна і ритмова основа твору, найчастіше міститься саме в партії педалі, тому педальна клавіатура має великий набір басових голосів. Базування педальної партії на 8' голосах імітує звук віолончелі, а використання лабіальних 16' голосів дає наслідування звуку контрабаса.

Часто партія баса має свою мелодичну лінію, яка одночасно може бути й гармонічною основою в музичному творі. Таким чином, часто у фортепіанному творі гармонічний бас «розчинений» у фактурі лівої руки, органіст повинен знайти партію баса (тобто очистити гармонічні функції від супроводжуючих їх нот) й перемістити її в педальний голос. Як правило, це зробити нескладно, тому що гармонічно важливий бас звичайно розташовується на сильних або відносно сильних долях такту.

Звукова палітра педальної клавіатури має також низку високих голосів

(4' і 2'), які мають особливу «ніжність». Вони, як правило, використовуються в проведенні окремих мелодичних побудов. Наявність в сучасних органах приєднання всіх мануалів до педальної клавіатури ще більше розширює можливості останньої і дозволяє використовувати її для «підхвату» голосів, що «не вмістилися» до мануальної партії (функція педалі як «третьої руки»). Безумовно, кількість барв в органі, як інструменті, залежить, насамперед, від його типу і розміру, але навіть найскромніший регістровий набір невеликого сучасного органу може дати органісту дуже цікаві варіанти їх сполучень і забезпечити нові звукові знахідки.

Висновки.

Переміщення органа в концертні зали лише зміцнило його художнє значення у світовій музичній практиці. Барвистість органу приваблює музикантів-інструменталістів та співаків до творчого співробітництва з ним. Це співробітництво веде до народження прекрасних концертних програм, виконання яких приносить глибоке творче задоволення як їх учасникам, так і слухачам.

Мистецтво формоутворення органної транскрипції передбачає наявність у органіста неабияких знань та широкого світогляду. Глибокі знання музичних стилів, грамотний вибір засобів виразності, професійна майстерність, а також наявність художнього смаку підкажуть органістові-виконавцеві всі необхідні кроки, які він повинен буде здійснити при виконанні такої роботи. Переосмислений в такий спосіб музичний твір отримує «друге життя», збагачуючись новими фарбами, які поглиблюють і розширюють нашу уяву про задум автора.

Перспективи подальших розвідок... Звичайно, у представленій статті не висвітлено всі аспекти проблеми формоутворення органних транскрипцій. Поза її межами залишилися питання специфіки мислення органіста під час їх концертно-сценічної інтерпретації.

Список використаної літератури і джерел

1. Булыбенко, Г. В., 2012. *Органная транскрипция камерных произведений: учебно-методическое пособие*. Киев: Национальная музыкальная академия Украины

им. П. И. Чайковского.

2. Введенский, Б. А., ред., 1953. *Энциклопедический словарь в 3-х томах*. Т. II. Москва: Государственное научное издательство «Большая Советская Энциклопедия».
3. Давыдов, Н., 1989. *Методика переложений инструментальных произведений для баяна*. Москва: Музыка.
4. Друскин, М., 1982. *Йоганн Себастьян Бах*. Москва: Музыка.
5. Ливанова, Т., 1983. *История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник*. В 2-х т. Т. 1. По XVIII век. 2-е изд. Москва: Музыка.
6. Таранов, Г., 1939. *Курс чтения партитур*. Москва–Ленинград: Искусство.
7. Титенко, Д., 2008. Еволюція клавішних музичних інструментів наприкінці XVII–XVIII ст. В кн.: Традиційне музикування українців у європейському просторі: Матеріали III міжнародної науково-практичної конференції, Київ, Україна, 11-12 жовтня 2007. Київ: ДАККиМ, сс.132–140.
8. Шабалтина, С., 2008. Авторские указания и исполнительская свобода в музыке Барокко и современности. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 72, сс.192–200.
9. Шадріна-Личак, О. В., 2009. Генерал-бас, або мистецтво акомпанементу: до проблеми виконання ансамблевої музики барокової доби. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 88(ч. I), сс.107–116.
10. Klinda, F., 1983. *Organová interpretácia*. Opus: Bratislava.
11. Schmieder, W., 1971. *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach (Bach-Werke-Verzeichnis, BWV)*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
12. Lambert, M. de Saint, 1974. *Nouveau traité de l'accompagnement du Clavecin, de l'Orgue et des autres instruments*. Paris: Christophe Ballard.
13. Christense, J. B., 2002. *18th Century Continuo Playing. A Historical Guide to the Basics*. Kassel: Bärenreiter.

References

1. Bulybenko, G. V., 2012. *Organnaya transkriptsiya kamernykh proizvedenii: uchebno-metodicheskoe posobie* [Organ transcription of chamber works: a teaching aid]. Kiev: Natsional'naya muzykal'naya akademiya Ukrainy im. P. I. Chaikovskogo.
2. Vvedenskii, B. A., ed., 1953. *Entsiklopedicheskii slovar' v 3-kh tomakh* [Encyclopedic dictionary in 3 volumes]. Vol. II. Moskva: Gosudarstvennoe nauchnoe izdatel'stvo "Bol'shaya Sovetskaya Entsiklopediya".
3. Davydov, N., 1989. *Metodika perelozhenii instrumental'nykh proizvedenii dlya bayana* [Technique of arrangements of instrumental works for button accordion]. Moskva: Muzyka.
4. Druskin, M., 1982. *Iogann Sebast'yan Bakh* [Johann Sebastian Bach]. Moskva: Muzyka.
5. Livanova, T., 1983. *Istoriya zapadnoevropeiskoi muzyki do 1789 goda: uchebnyk* [History of Western European music before 1789: a textbook.]. In 2 vol. Vol. 1. Po XVIII vek. 2nd ed. Moskva: Muzyka.
6. Taranov, G., 1939. *Kurs chteniya partitur* [Score Reading Course]. Moskva–Leningrad: Iskusstvo.
7. Tytenko, D., 2008. Evoliutsiia klavishnykh muzychnykh instrumentiv naprykintsi XVII–XVIII st. [The evolution of keyboard musical instruments at the end of the XVII–XVIII centuries]. In: Traditional music-making of Ukrainians in the European space: Materials of the 3rd International Scientific and Practical Conference, Kyiv, Ukraine, October 11-12, 2007. Kyiv: DAKKiM, pp.132–140.
8. Shabaltina, S., 2008. Avtorskie ukazaniya i ispolnitel'skaya svoboda v muzyke Barokko i sovremennosti [Author's instructions and performing freedom in Baroque and modern music]. *Naukovyi visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho*, 72, pp.192–200.
9. Shadrina-Lychak, O. V., 2009. Heneral-bas, abo mystetstvo akompanementu: do problemy vykonannia ansamblevoi muzyky barokovoi doby [General bass, or the art of accompaniment: to the problem of performing ensemble music of the Baroque era]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 88(p. I), pp.107–116.

10. Klinda, F., 1983. *Organová interpretácia*. Opus: Bratislava.
11. Schmieder, W., 1971. *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach (Bach-Werke-Verzeichnis, BWV)*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
12. Lambert, M. de Saint, 1974. *Nouveau traité de l'accompagnement du Clavecin, de l'Orgue et des autres instruments*. Paris: Christophe Ballard.
13. Christense, J. B., 2002. *18th Century Continuo Playing. A Historical Guide to the Basics*. Kassel: Bärenreiter.

GALINA BULIBENKO

ORCID iD: 0000-0002-1062-8796

Honored Worker of Arts of Ukraine,

Professor at the Department of Early Music

P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

gallyna1@i.ua

ORGAN TRANSCRIPTIONS: PROBLEMS OF ITS CREATION

IN THE PROCESS OF CONCERT AND STAGE INTERPRETATION

The author analyzed the problems of creation of transcriptions for various musical instruments, in particular for the organ, that are described in Ukrainian specialized scientific literature. The specifics of modern world concert practice are updated from the point of view of modernity, which requires musicians of various specialties to have the ability to adapt individual works for their performance on another instrument. This factor is an integral part of the performing practice of organists. The author discovered the historical roots of the practice of making transcriptions, which requires purposeful preparation of organists for this type of creativity. The article offers ways and methods of interaction of the organist with the author's text during transcription. Basics for translations of musical works and their concert and stage interpretation on other instruments are outlined. In addition, the author offers a sequence of different work steps, and also explains what competencies are necessary for the implementation of artistically convincing transcription of musical works for interpretation on other instruments, so that they can correspond to the author's intention. The author describes the specifics of the work on the features of the texture of musical text, and also explains the process of distribution by registers during the creation of a pedal part. Factors influencing the quality of transcription are disclosed. The urgent need to study the basic principles of creation organ transcriptions as an independent form of creativity of a modern organist is emphasized. Prospective directions for further research into the problem of forming organ transcriptions in the process of concert and stage interpretation are identified. The following methods were used in the process of researching the chosen topic: historical (to study the origins and peculiarities of the functioning of transcription practice), analytical (to understand the peculiarities of musical works and their correspondence to the specifics of the organ as a musical instrument), theoretical (to generalize and systematize the conclusions of one's own long-term practical work on creation of organ transcriptions).

Keywords: organ, organ transcription, performer and composer, principles of creation organ transcription, image of a musical piece, texture, registration, pedal keyboard.

Стаття надійшла до редакції 25.11. 2022 р.