Д. ПШЕНИЧНИЙ

АРАНЖУВАННЯ ДЛЯ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

«МУЗИЧНА УКРАЇНА»

1·20

Д. ПШЕНИЧНИЙ

АРАНЖУВАННЯ ДЛЯ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Рекомендовано Міністерством культури УРСР як учбовий посібник для музичних училищ та консерваторій

КИЇВ «МУЗИЧНА УКРАЇНА» 1980

Пособие посвящено теоретическим и практическим вопросам аранжировки для народных инструментов. В нем рассматриваются принципы переложения фортепианных произведений для бандуры, цимбал, гитары, баяна, домры, балалайки, скрипки и однородных ансамблей, а также скрипичных произведений для домры и балалайки.

Издание рассчитано на прохождение курса аранжировки в музыкальных училищах и консерваториях.

90204—068
П———————243—80. 4905000000
М208(04)—80

© Видавництво «Музична Україна», 1980

ВІД АВТОРА

На виконання рішень XXV з'їзду КПРС про дальший розвиток освіти та культури в нашій країні, для удосконалення навчального процесу в музичних учбових закладах створено цей посібник. Він розрахований на проходження курсу аранжування для народних інструментів у музичних училищах та консерваторіях.

Працюючи над посібником, ми прагнули якнайширше використати досвід талановитих майстрів, які робили перекладення та транскрипції для інструментів симфонічного та народного оркестрів. Спорідненість цих інструментів, подібність оркестрових груп і їх функцій свідчать про певні аналогії як у фактурному викладі творів, так і в перекладеннях для окремих інструментів. Між народними та оркестровими інструментами, між вокально-хоровою та інструментальною музикою історично склалась закономірність взаємопроникнення та взаємозбагачення. Тому для поглибленого вивчення суті аранжування як творчого процесу в посібнику будуть розглянуті перекладення не лише для народних, а й для інших інструментів. Аналізуючи кілька аранжувань одного й того ж твору, зроблених різними авторами, можна виявити неоднаковий підхід до методики перекладення, помітити недоліки в одних зразках і переваги в інших. Посібник широко ілюстрований прикладами з музичної літератури, які подано за таким принципом: верхній рядок — фортепіанний оригінал, нижній — сольний інструмент із супроводом фортепіано.

У різних розділах, щоб повніше продемонструвати способи запису фактури та прийоми гри для того чи іншого інструмента, наводяться окремі уривки з оригінальних творів. У посібнику не визначено періодизації проходження матеріалу та творів для домашніх завдань. Це викликано тим, що, згідно з навчальним планом, предмет аранжування вивчається індивідуально, в залежності від ступеня підготовленості окремих слухачів.

ПРИНЦИПИ АРАНЖУВАННЯ

Аранжування (від французького arranger — упорядкувати) — це перекладення музичного твору для виконання на іншому інструменті або групою інструментів чи голосів. Пристосування твору до виконавських умов іншого інструмента — процес творчий. Вільну переробку, розраховану на віртуозність виконання, називають транскрипцією.

В інструментаторській практиці є два способи перекладення. Перший — коли зміст та характер твору передаються за допомогою художньо-виражальних засобів нового інструмента, що викликає відповідні зміни в авторському тексті. При другому способі аранжувальник прагне зберегти характерне звучання оригіналу, тобто відшукати можливості для створення в інших умовах ілюзії звучання того інструмента, для якого написано твір.

Перший спосіб, який передбачає художнє відтворення оригіналу в інших умовах з максимальним наближенням його викладу до природи нового інструмента, є провідним у музичній практиці. Він допомагає більш вірно, художньо переконливо передати дух твору, разом з тим, запобігти буквальному, механічному перенесенню авторського тексту. Другим способом можна користуватися як допоміжним, зокрема для наслідування характерних звучань.

При перекладенні для народних інструментів найпридатнішими виявляються фортепіанні твори, хоч нерідко аранжують музику, написану й для інших інструментів чи для співу.

Фортепіано, як універсальний інструмент з широким звуковим діапазоном, має великі художньо-технічні можливості, тому виклад музичних творів для нього буває найрізноманітнішим, від простого — до віртуозного. Технічний бік фортепіанного виконавства також практично не обмежений. Народним інструментам не властиві такі звукові й технічні якості, тому механічне використання для них тексту фортепіанного твору може призвести до втрати притаманного йому характеру, звучання не відповідатиме природі нового інструмента.

Отже, перш ніж приступити до аранжування, треба провести певну підготовчу роботу: вибрати твір, проаналізувати його фактуру з метою внесення до неї необхідних змін, з'ясувати художньо-технічні можливості інструмента, для якого робиться перекладення, обумовити зручну тональність.

1. При виборі фортепіанного твору для перекладення слід надати перевагу п'єсам малих форм із яскраво вираженою мелодією, а також тим, які мають народний колорит або написані на основі народних пісень та награшів. Менше підходять для аранжування твори специфічно фортепіанні, в яких особливості фактури не піддаються перетворенню чи заміні.

2. Після ознайомлення з образним змістом обраного для аранжування твору треба приступити до вивчення його виражально-технологічних засобів. Необхідно розподілити фактуру на головні та другорядні елементи, з'ясувати регістровий план твору та його окремих частин, знайти кульмінації, врахувати динамічні, агогічні, темпові та інші характерні риси оригіналу (наприклад, особливості педалізації).

3. При виборі твору для перекладення потрібно зважити на художньо-технічні можливості обраного інструмента, його звуковий діапазон, робочий регістр, а також зручну тональність. Всі народні інструменти, крім

баяна, мають своє коло тональностей. Так, у бандури, хоч і є тональні перемикачі,— коло їх дії обмежено. Для цього інструмента найзручніші тональності до трьох бемолів та чотирьох дієзів при ключі. На гітарі найзручніші тональності, що мають найменшу кількість ключових знаків. На балалайці — тональності до чотирьох дієзів та одного бемоля. Чотириструнна домра та цимбали мають менші обмеження, практично можна застосовувати всі тональності, але найбільш зручні — з мінімальною кількістю ключових знаків.

З метою створення максимально зручних умов для виконавця-соліста, зокрема домриста, балалаєчника, гітариста, твір транспонують у тональність, в якій можна використовувати відкриті струни. Бажано транспонувати на самий мінімальний інтервал, щоб при втраті тонального колориту зберегти регістровий.

У процесі аранжування, залежно від специфіки музичного інструмента, для якого створюється перекладення, застосовують такі прийоми:

1. Розширення або звуження фактури.
2. Регістрову перестановку окремих побудов (скорочено — регістровку).
3. Доповнення фактури окремими акордовими звуками чи іншими елементами (при великій динаміці твору, напруженому звучанні та особливостях педалізації).
4. Заміну розташування акордів та окремих звуків.
5. Роздрібнення чи укрупнення, пропуски, скорочення та зміну ритмічних рисунків другорядних елементів фактури.
6. Зміну тривалостей акордів чи окремих звуків у супроводі.
7. Переосмислення штрихів.
8. Розшифрування та перетворення фортепіанної фактури з пристосуванням її до специфіки обраного інструмента.
9. Перенесення або перетворення фортепіанних пасажів та каденцій.

Крім перелічених прийомів, у залежності від особливостей інструмента, майстерності та творчої фантазії інструментатора, можуть виникнути й інші засоби перекладення. Але незалежно від застосування тих чи інших прийомів аранжування, інтонаційне спрямування і ритм мелодії та басової лінії, а також гармонічні функції змінам не підлягають.

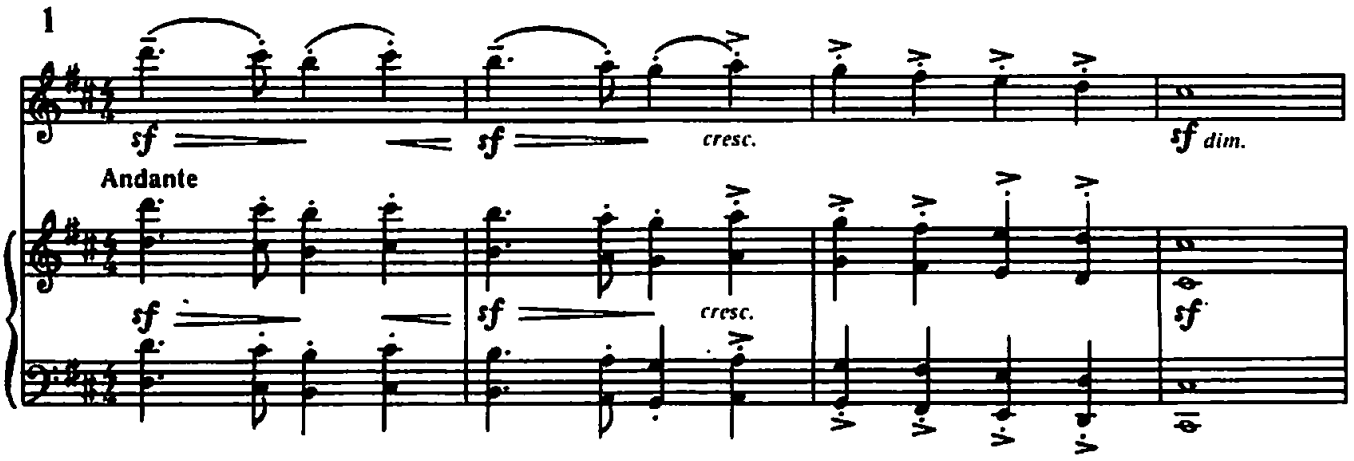
РІЗНОВИДИ СУПРОВОДІВ

Існують музичні інструменти, на яких одночасно виконують мелодію та акомпанемент. Проте далеко не на всіх народних та оркестрових інструментах можна відтворити фактуру фортепіанних творів. Щоб досягти художньо повноцінного результату, треба використовувати аранжування для ансамблів. В процесі перекладення перед інструментатором, крім написання сольної партії, виникає досить відповідальне завдання — створення супроводу. Сольна та акомпануюча партії складають одне ціле, невіддільне, органічно пов'язане спільною думкою, єдиними музичними образами. Серед великої різноманітності супроводів мають широке розповсюдження прості види, особливо в побутовій музиці. З розвитком музичної культури глибока змістовність, емоційна насиченість творів потребували більш складних та виразних супроводів. Умовно їх можна розподілити на три види: дублюючий, самостійний, мішаний.

Д у б л ю ю ч и м називається такий супровід, в якому мелодична лінія соліста подвоюється в унісон, октаву, через октаву тощо. Такий супровід підтримує й посилює партію інструменталіста, співака чи цілі хорові партії, підкреслює їх смислове значення, створює насичене, компактне звучання (1).

Ф. Шуберт. «Блискуче рондо», тв. 70.

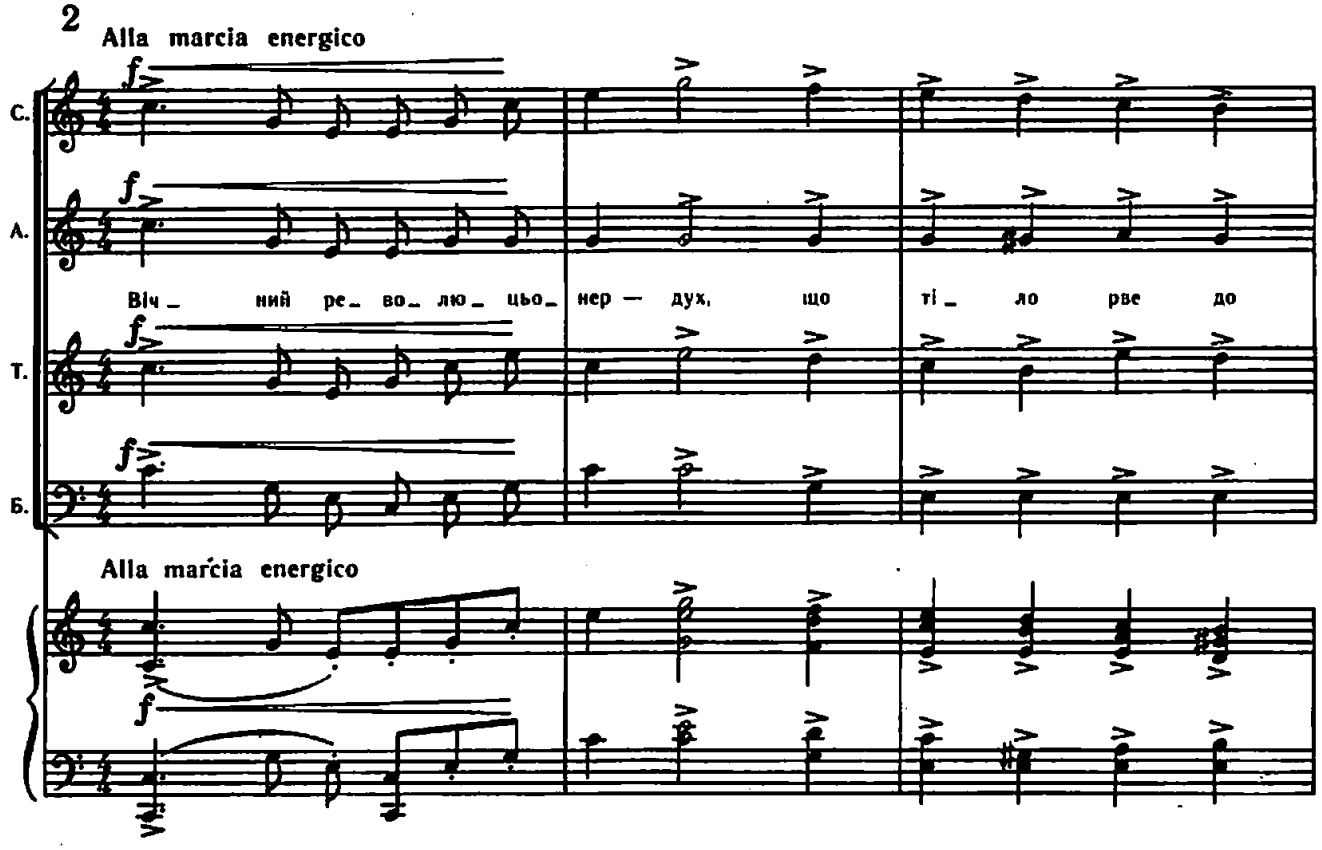
1

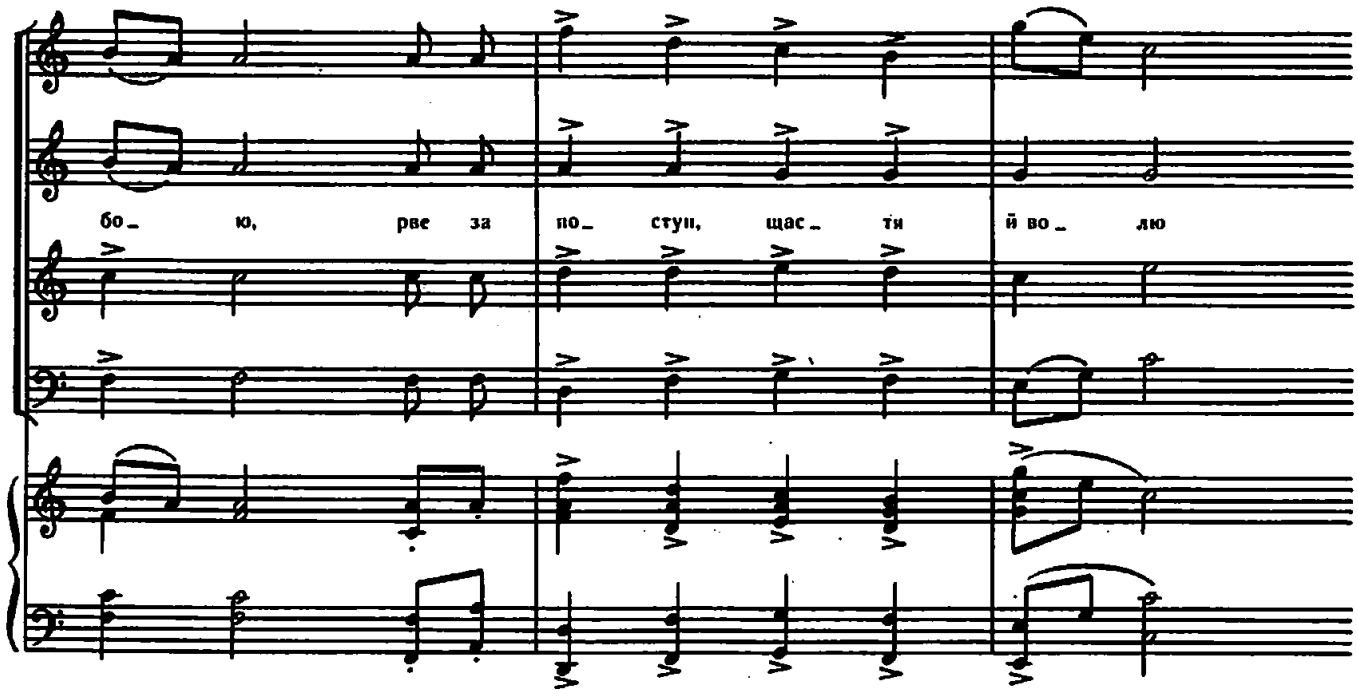


В урочистій музиці дублюючий супровід є одним із основних виражальних засобів (2).

М. Лисенко. «Вічний революціонер».

2





Проте, цей супровід, незважаючи на позитивний у багатьох випадках колористичний ефект, не завжди доречний. Це треба мати на увазі при аранжуванні. Сольна партія іноді й не потребує зайвих посилень, які нерідко можуть призвести до втрати її оригінальності. Дублювання певною мірою сковує виконавця, заважає виявленню його індивідуального творчого обличчя.

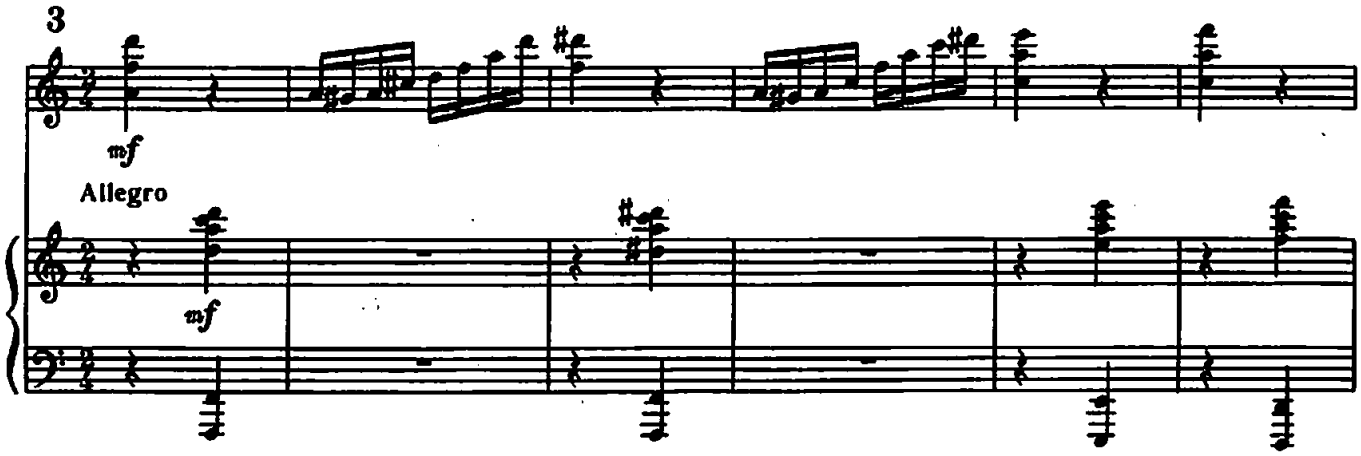
Самостійний супровід не передбачає подвоєння мелодичної лінії соліста. Він несе більше ідейно-художнє навантаження у творі, відтіняє та збагачує сольну партію різноманітністю гармонічних, поліфонічних і тембрових барв.

Мішаний супровід характеризується поєднанням (почерговим або одночасним) елементів обох, згаданих вище типів акомпанементу. У залежності від особливостей фактури супроводи розподіляються на три групи: гармонічні, гармонічні з елементами поліфонії та поліфонічні.

Приклади гармонічного супроводу:

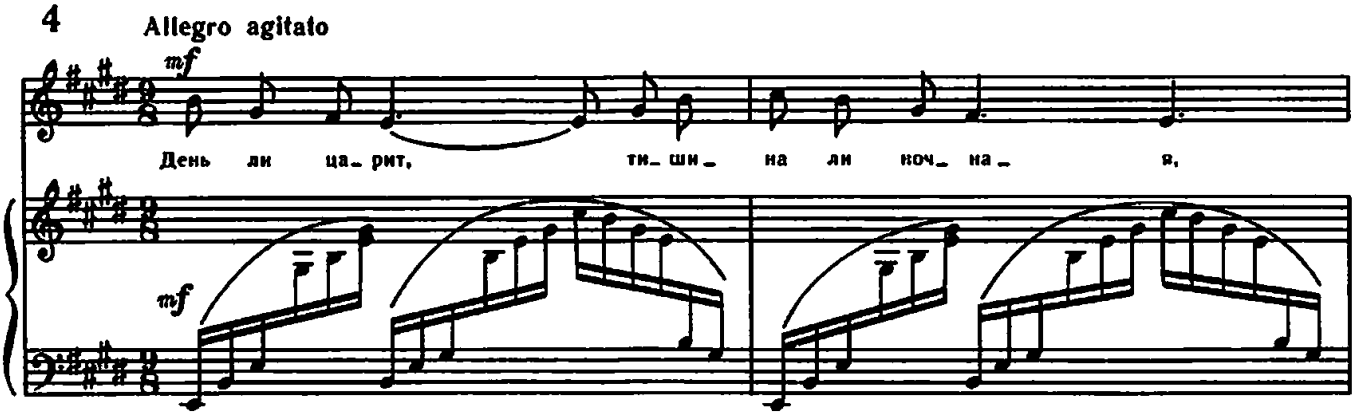
а) переривчастий

М. Будашкін. Концерт для домри № 1



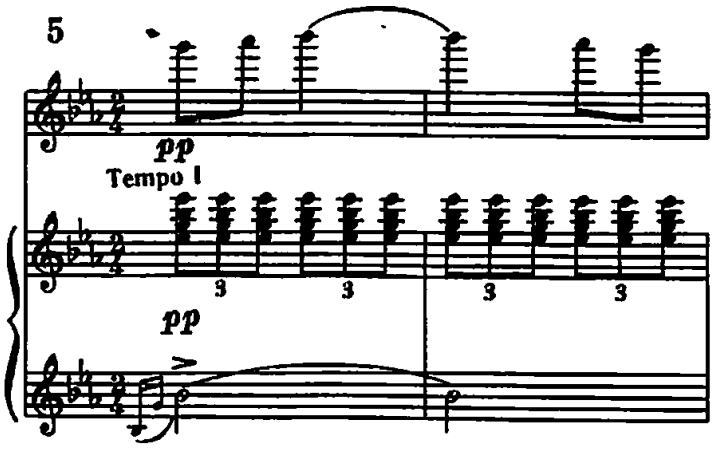
б) фігураційний

П. Чайковський. «День ли царит»



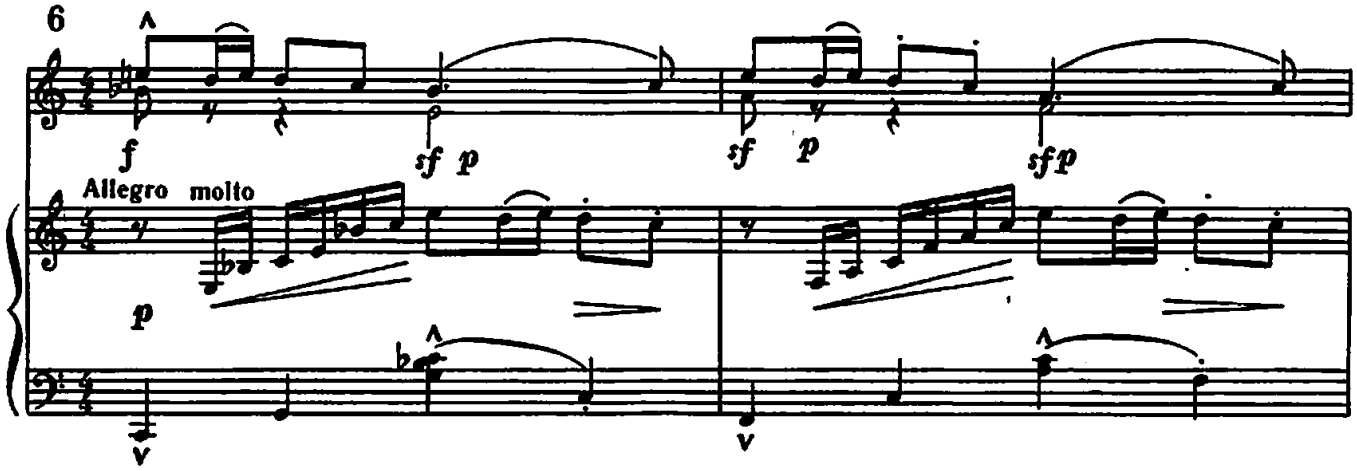
в) фігураційно-пульсуючий

Е. Гріг. Соната для скрипки
та фортепіано,
ч. II, тв. 45, № 3.



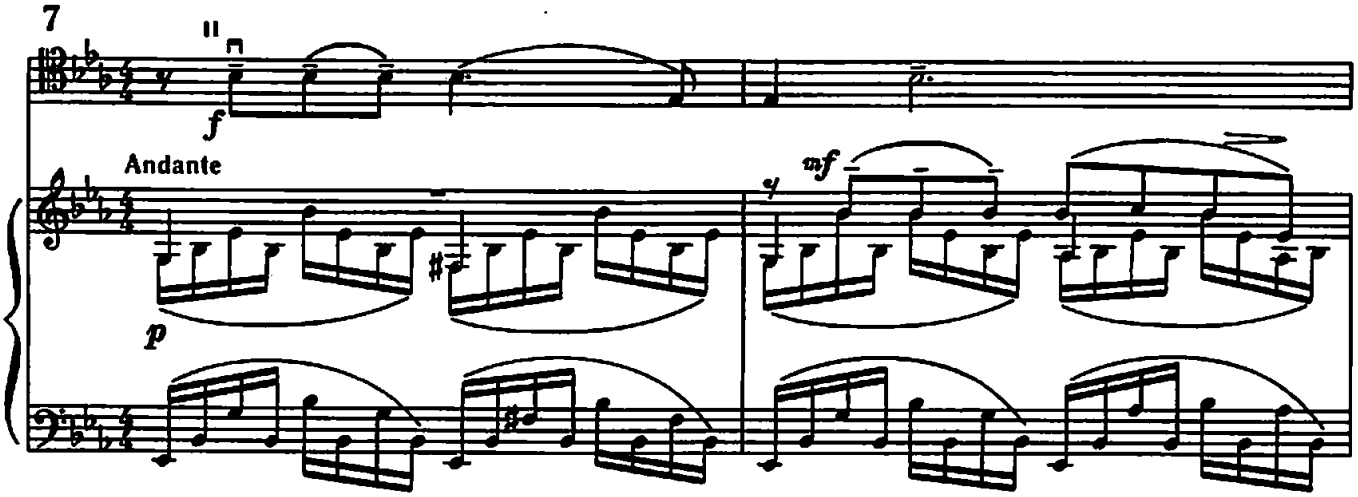
Поліфонічний супровід:

В. Ліпатов. Гумореска
для балалайки з фортепіано.



Поєднання гармонічно-фігураційної фактури з поліфонічною:

С. Рахманінов. Соната
для віолончелі та фортепіано, тв. 19.

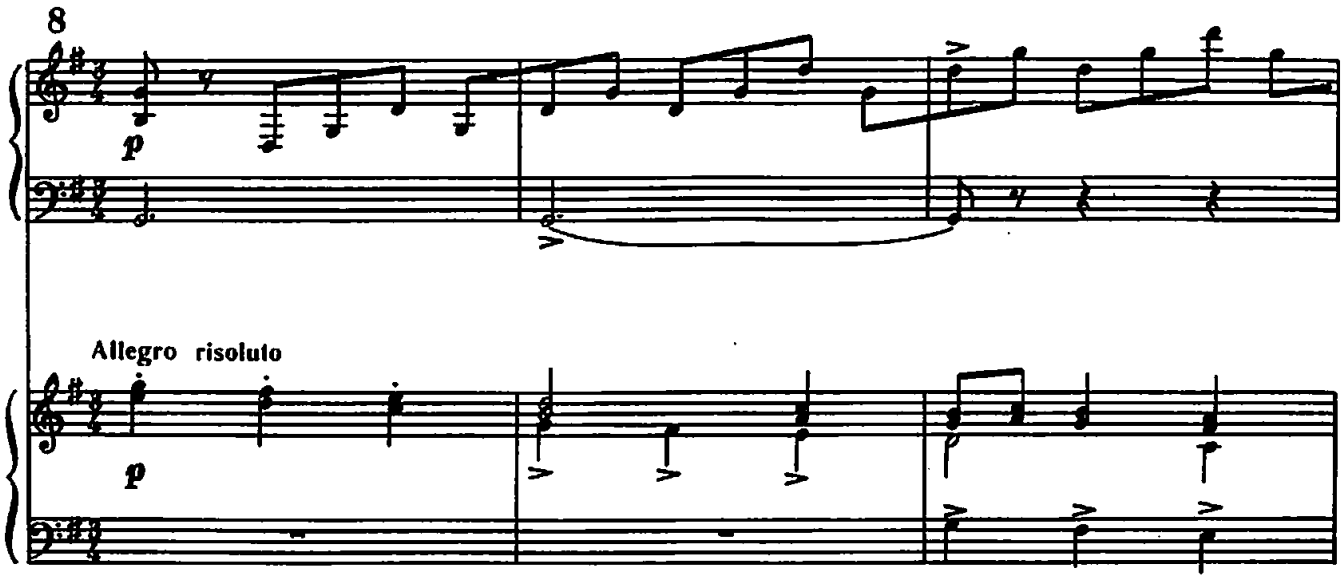


Структуру музичних творів складають найрізноманітніші побудови, що мають відповідні композиційні функції. Крім експозиційного, розробкового та підсумкового розділів є допоміжні музичні побудови — вступ, перегра, зв'язка, каденція, кода тощо. В переважній більшості творів такі допоміжні побудови, як і гармонічний фон, доручаються супровідному інструменту.

За художньою виразністю супроводи можна розподілити на «прозорі» та «насичені».

Приклад прозорого супроводу:

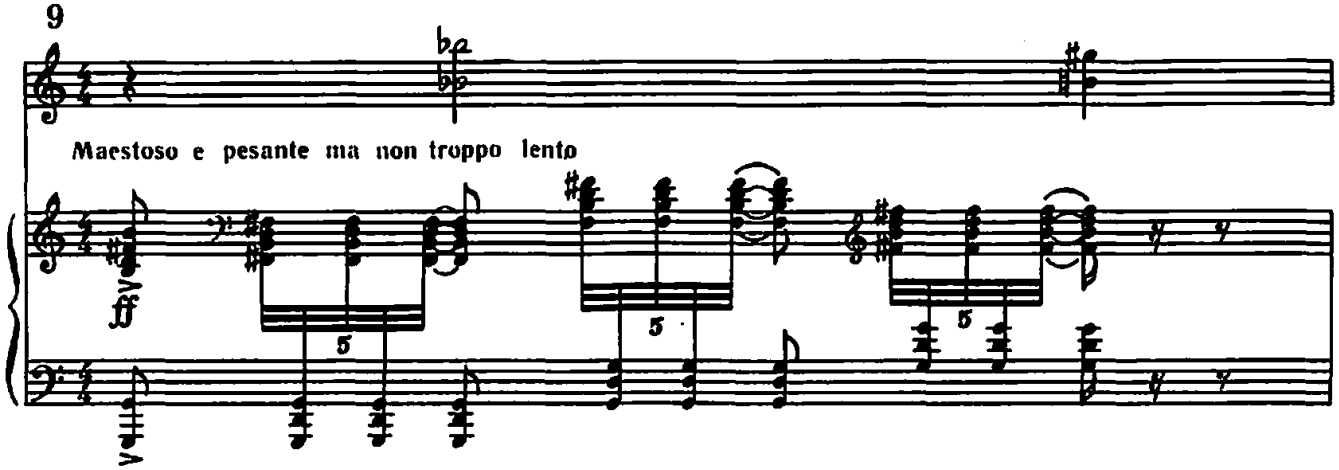
А. Коломієць. Соната
для бандури та фортепіано.



Приклад насиченого супроводу:

Б. Лятошинський. Соната
для скрипки та фортепіано.

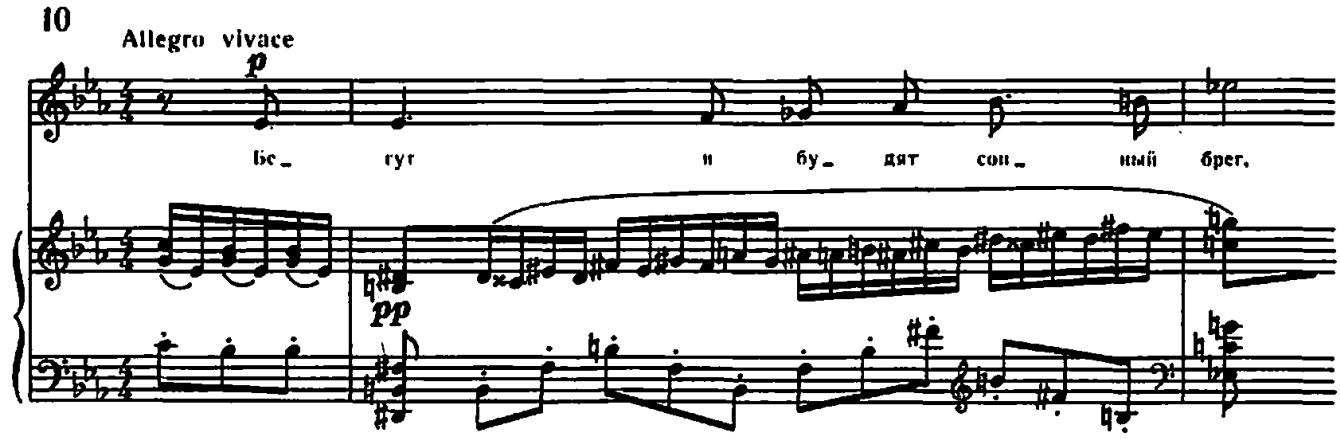
9



Супровід зображального характеру буває у творах, де передаються подих вітру, шум лісу, моря, бурління струмків, гудіння прялки, гуркіт поїзда тощо. Він неначе ілюструє «розповідь» соліста-співака чи інструменталіста (10).

С. Рахманінов. «Весняні води».

10

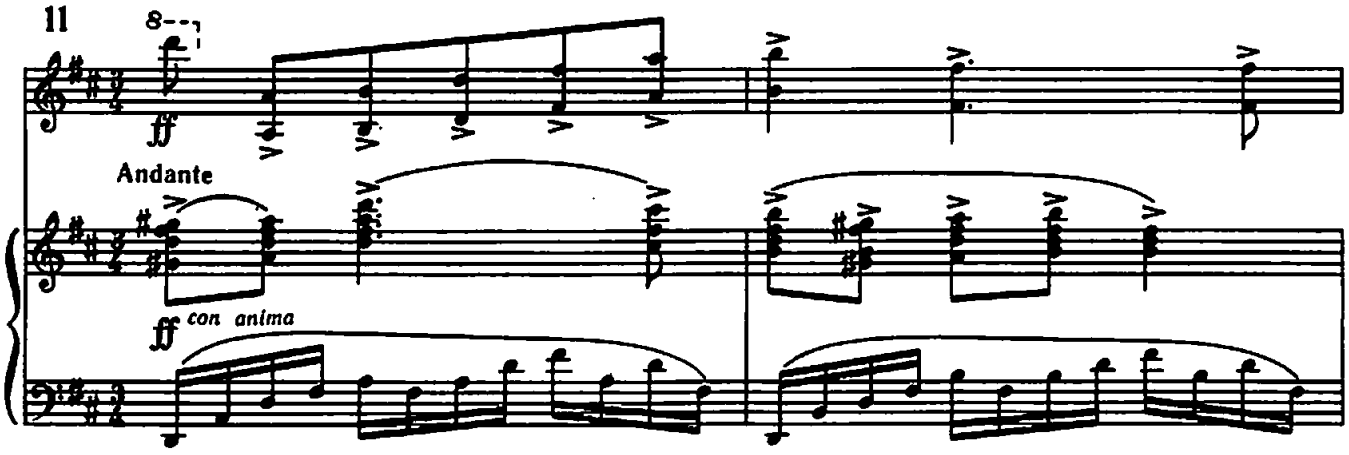


У багатьох музичних творах зі складним образним змістом супровідна партія несе смислове навантаження, рівноцінне сольній. Співвідношення партій будується за принципами взаємодоповнення та конфліктності. Принцип взаємодоповнення полягає в тому, що партії сольного та суп-

провідного інструментів при всій своїй відмінності знаходяться у певній рівновазі (11).

Р. Гліер. Романс для скрипки та фортепіано.

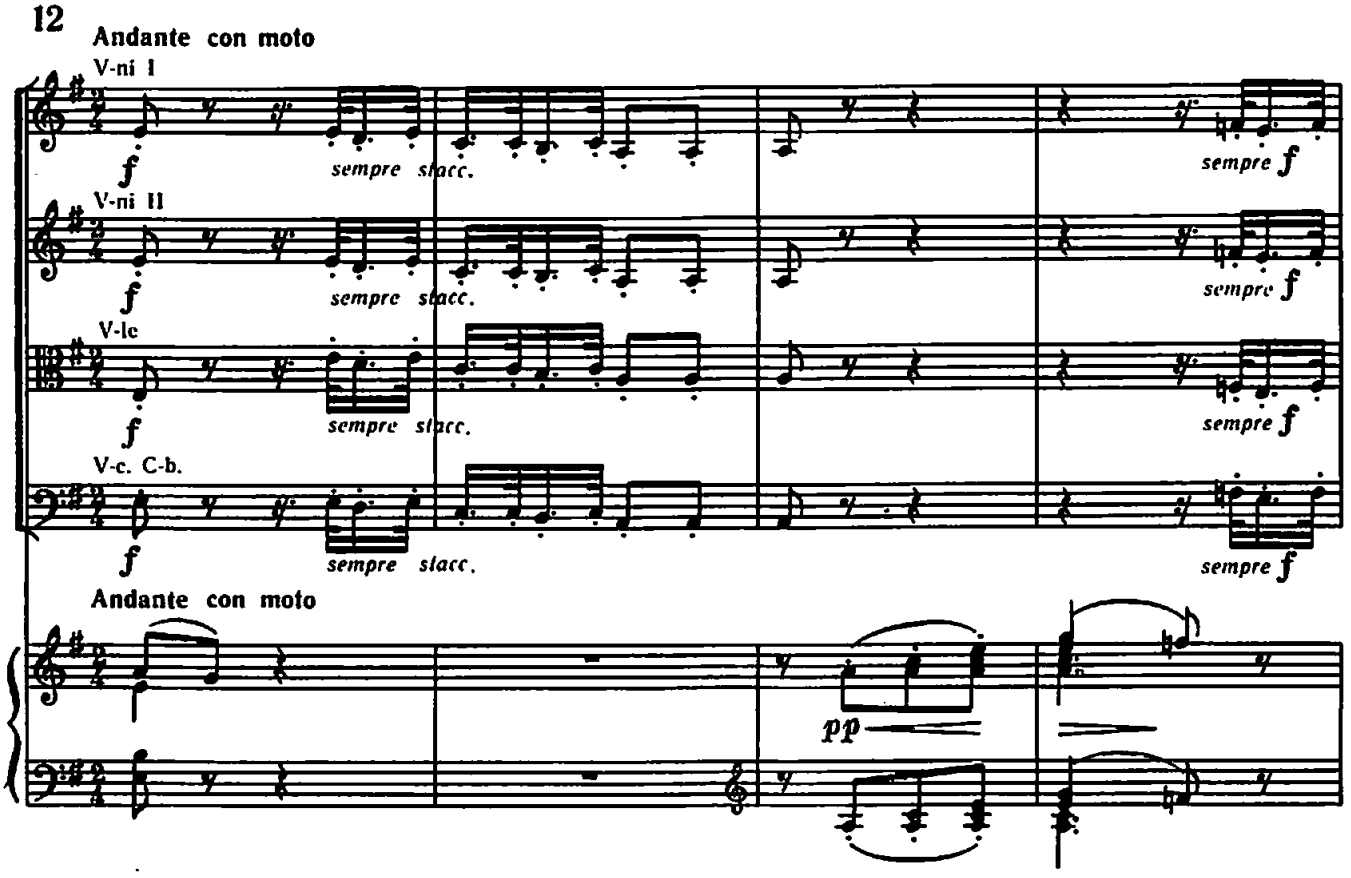
11

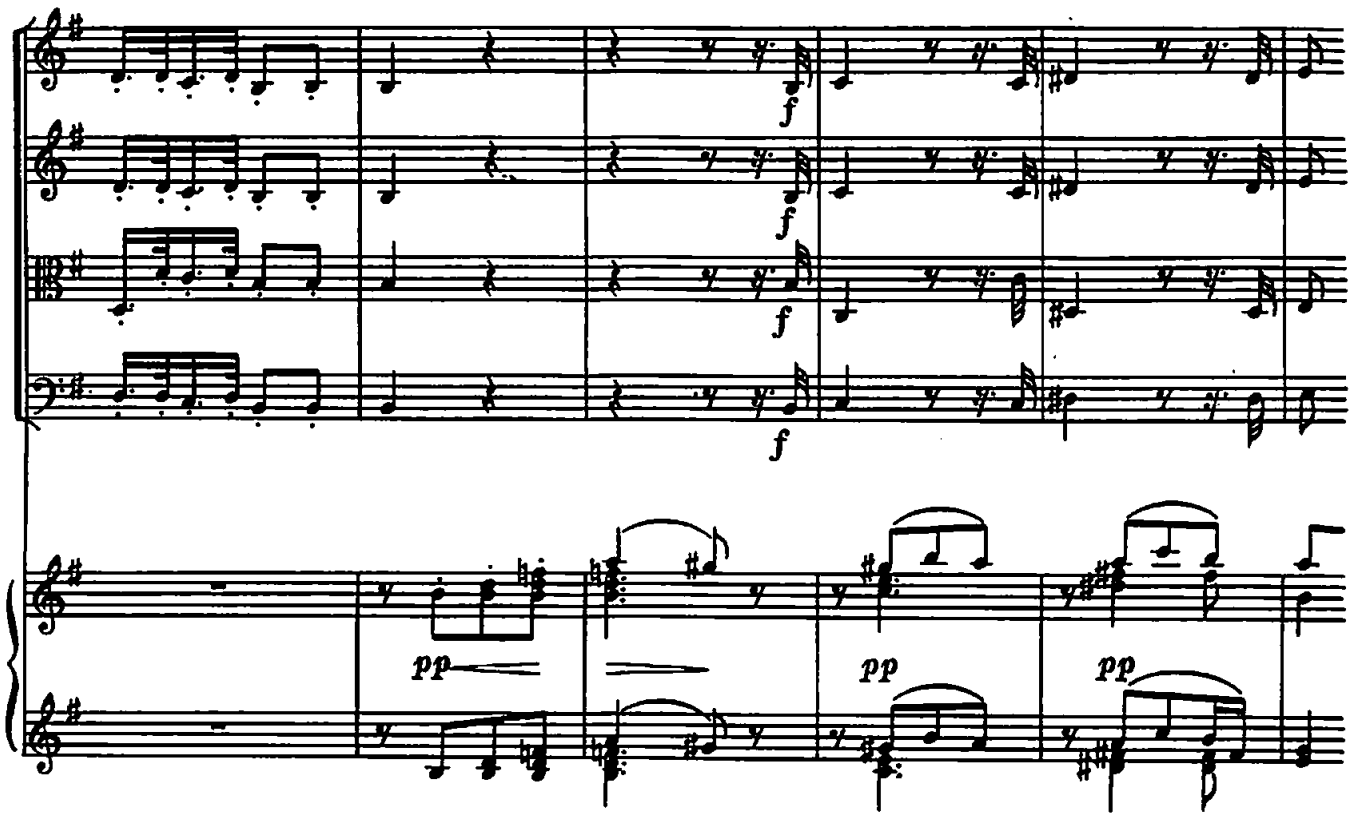


Конфліктність між сольною та супровідною партіями досягається контрастністю фактури, регістрів, штрихів, динаміки та тембрів (12).

Л. Бетховен. Концерт № 4 для фортепіано з оркестром, ч. II.

12



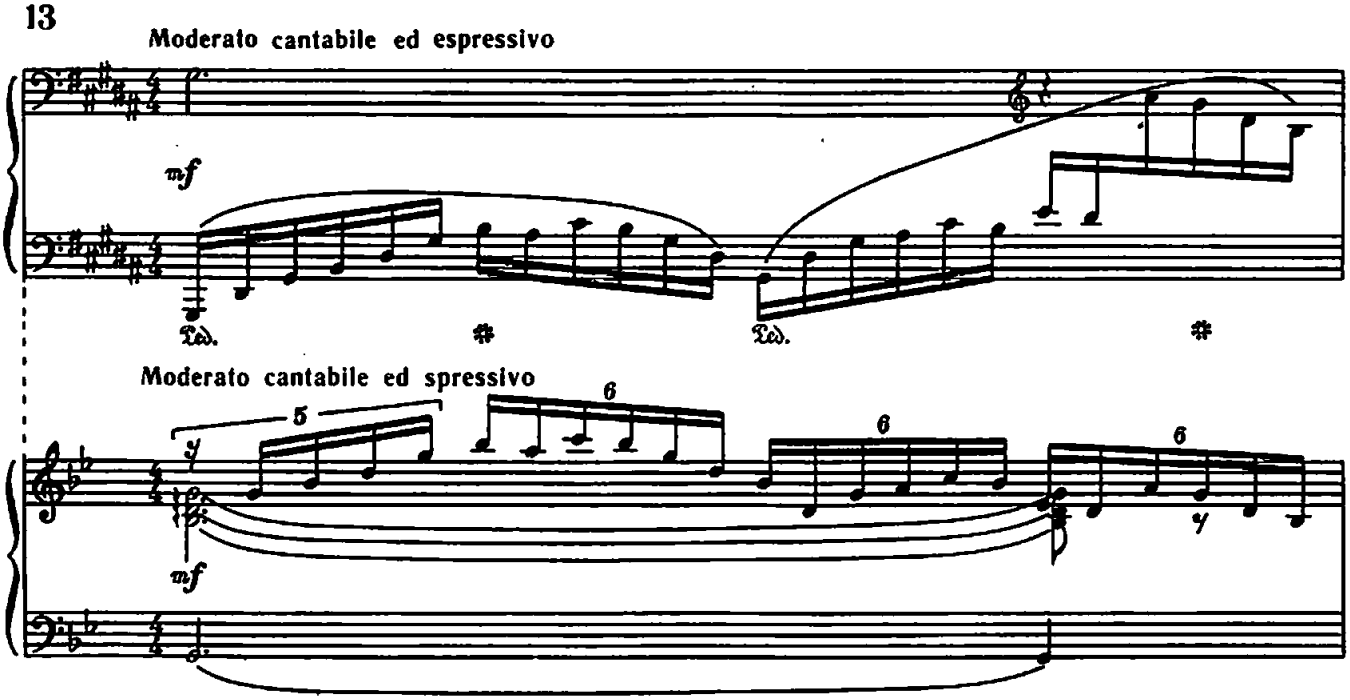


АРАНЖУВАННЯ ДЛЯ БАНДУРИ

Бандура за будовою, способами звуковидобування належить до струнно-щипкових інструментів. Розташування приструнків сприяє виконанню віртуозної музики. Однією з типових особливостей звучання бандури є регістровий розрив між басовими звуками та гармонією і мелодією, за винятком тих випадків, коли весь музичний матеріал розміщений в низькому регістрі або вживається харківський спосіб гри (лівою рукою — на верхніх приструнках, правою — як звичайно). Тому при аранжуванні широко застосовується р е г і с т р о в к а, тобто зміщення матеріалу в доступні для виконання на бандурі регістри. Найрозповсюдженіший вид регістровки — перенесення басової лінії на одну, а іноді й на дві октави вниз. Коли басова лінія фортепіанного твору в основному відповідає діапазону бандурних басів і лише окремі звуки виходять за його межі, робиться регістровий злам басової лінії на септиму (краще — терцію, кварту, квінту), що повинен припадати на слабкі долі тактів. До цього прийому інструментатори звертаються й у тих випадках, коли музичний матеріал не вміщується в діапазоні приструнків. Тут краще застосувати регістровку не окремих звуків, а цілої побудови, відшукавши для переходу найбільш зручний момент. Виняток складає регістровка басів. Іноді інструментатори вдаються до регістрових зламів для гри на приструнках з чисто художніх міркувань, особливо при пасажах (13).

С. Людкевич. «Листок із альбому».
Аранж. А. Коломійця.

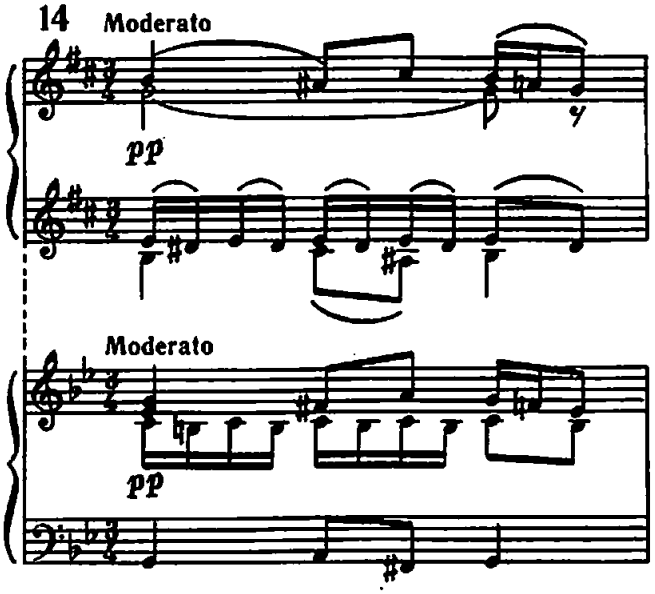
13



Перенесення басового голосу на октаву вниз спричиняється до загального розширення викладу музичного матеріалу, бажаного розрідження фактури (14).

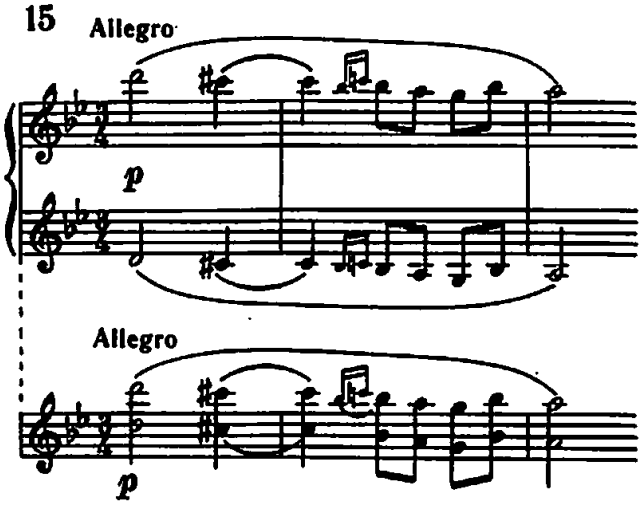
М. Лисенко. Баркарола.
Аранж. А. Омельченка.

14



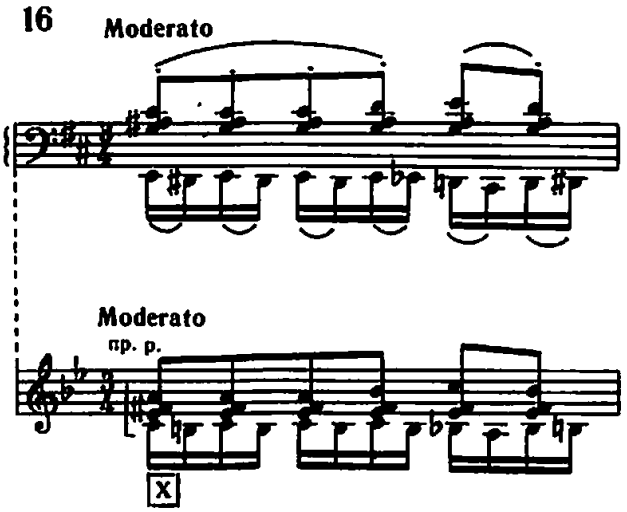
Коли фортепіанний твір має подвоєння мелодії через октаву, застосовують звуження фактури до октавного викладу, оскільки бандурист однією рукою не може охопити обидва яруси:

І. Альбеніс. Астурія.
Аранж. С. Баштана.



Якщо між фігурованим басом, особливо хроматичної будови, й іншими голосами музичної тканини є значний розрив, то при аранжуванні бас наближають до інших голосів, і весь музичний матеріал переносять у більш високий регістр для того, щоб його можна було виконати однією правою рукою на приструнках або харківським способом. Це робиться з метою уникнення неестетичного звучання, яке створюється при швидкому чергуванні басових звуків, особливо в хроматичному співвідношенні. Адже відсутність на бандурі демпферів спричиняється до напливу наступного звучання на попереднє (16).

М. Лисенко. Баркарола.
Аранж. А. Омельченка.



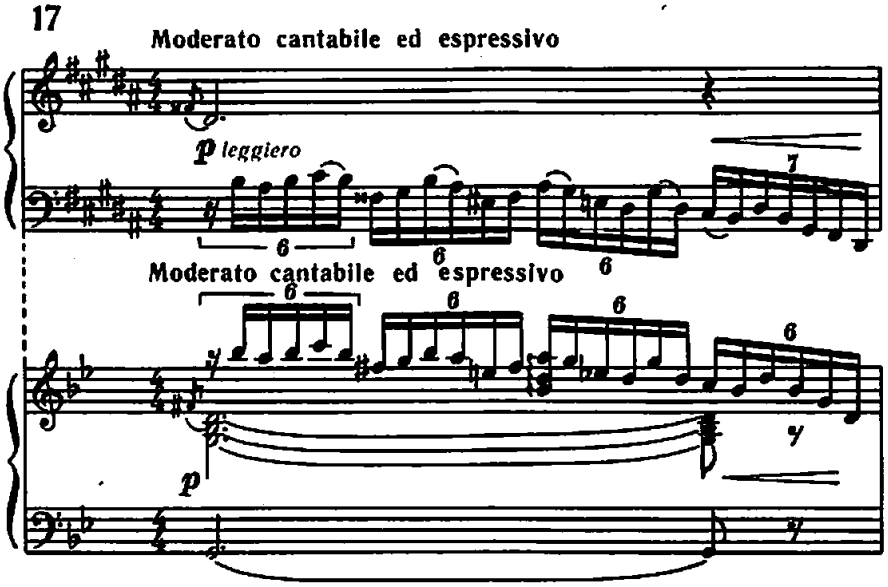
X — харківський спосіб гри.

Регістровку застосовують також, коли нижче одноголосної мелодії, яка розміщена в середньому регістрі, проходить рівнозначний пасаж досить великого діапазону, побудований на неакордових звуках. Для того,

щоб супровід не заглушив мелодію, треба її підсилити гармонією та вжити регістровку, перемістивши пасаж на дві октави вище, де наплив попереднього бандурного звучання значно менший (17). При пасажах по акордових тонах застосовувати регістровку немає потреби.

С. Людкевич. «Листок із альбому».
Аранж. А. Коломійця.

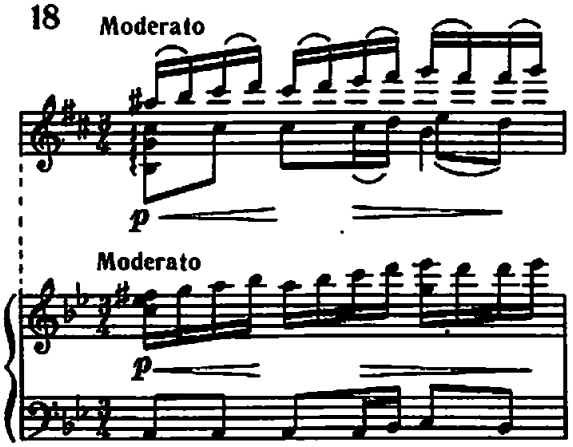
17



Коли тематичний матеріал оригіналу розташований у середньому та високому регістрах фортепіано і його неможливо виконати на бандурі, при аранжуванні нижній голос переносять на одну або дві октави вниз, щоб розмістити на басах; решту голосів залишають на місці для гри на приструнках (18).

М. Лисенко. Баркарола.
Аранж. А. Омельченка.

18

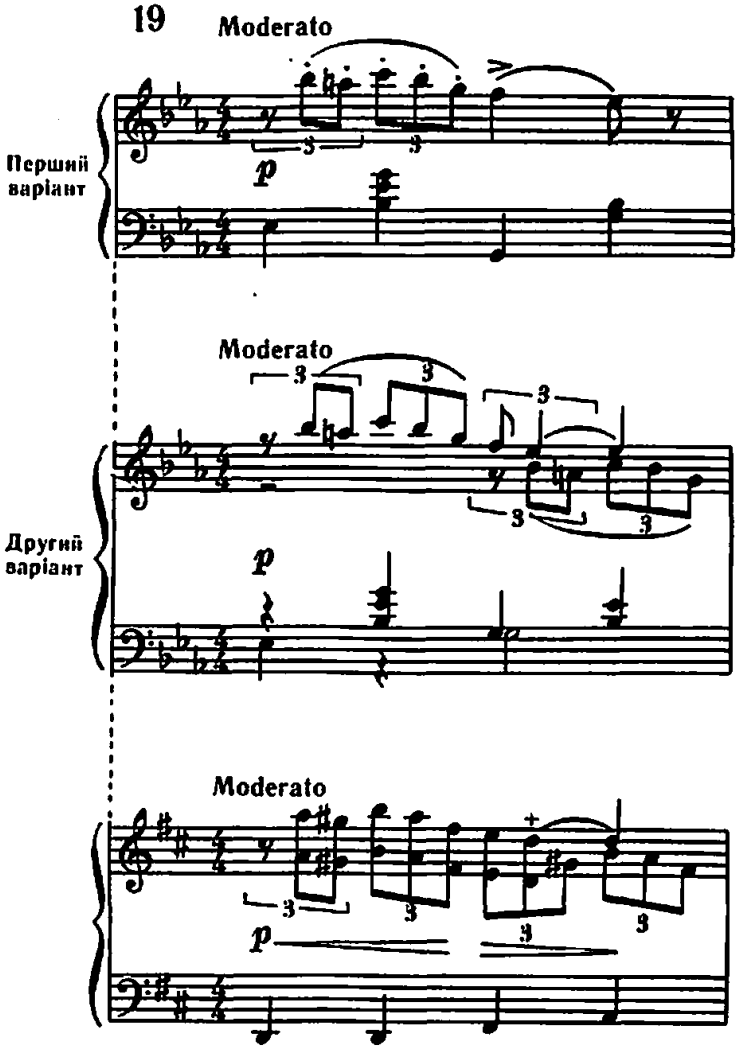


При неможливості охопити на бандурі мелодію, акорди та баси інструментатори звертаються до заміни окремих компонентів фактури твору. Менше впливає на характер твору заміна середніх гармонічних

голосів. Щоб зберегти насиченість звучання та ритмічну пульсацію у супроводі, акорди заміняють на басові звуки. Для компенсації втраченої гармонічної насиченості мелодії надають октавного подвоєння (19).

М. Глінка. Варіації на тему
В.-А. Моцарта.
Аранж. А. Омельченка.

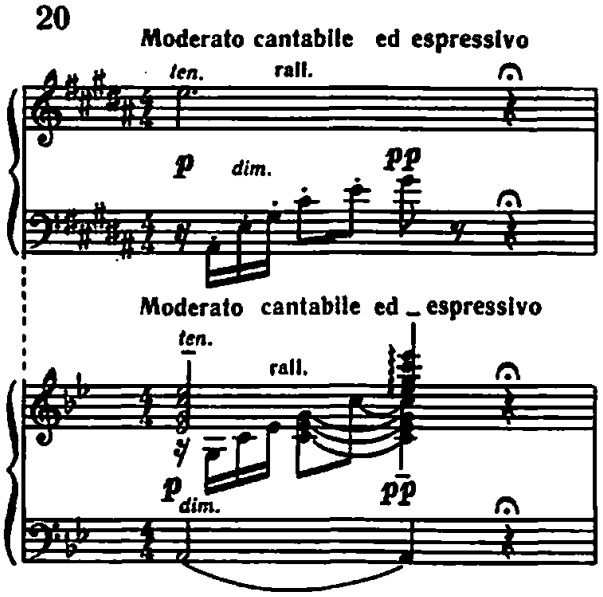
19



Оскільки на бандурі низький регістр звучить слабше, для забезпечення яскравішого проведення короткого пасажу, що створює фон мелодії, іноді вдаються до переробки його інтервальної конструкції. Для більш насиченого звучання короткий початковий звук пасажу заміняють тривалим басовим тоном. Якщо пасаж розпочинається з роздрібленої долі такту, для зручності виконання басовий звук переносять на початок долі. Звучання мелодії, яке згасає на фоні пасажу, при цьому потребує додаткового підкріплення (20).

С. Людкевич. «Листок із альбому».
Аранж. А. Коломійця.

20

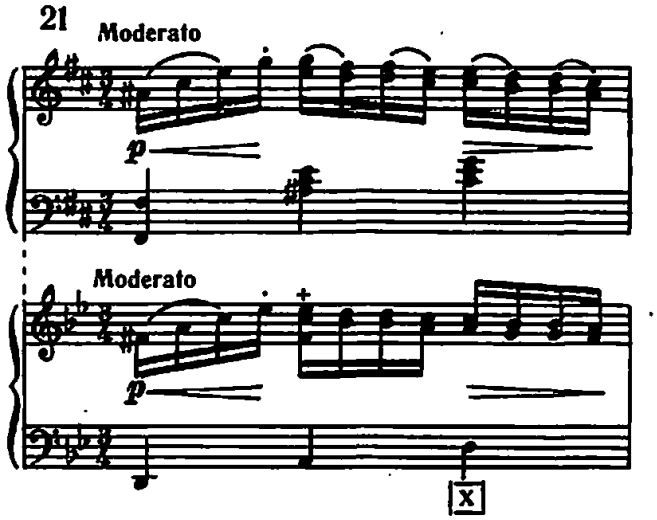


При октавному викладі басової лінії оригіналу подвоєння знімають, залишаючи одноярусний виклад з тих звуків, які вміщуються в діапазоні бандурних басів.

Коли весь матеріал фортепіанного оригіналу технічними засобами бандури охопити неможливо, застосовують п р о п у с к и окремих акордових звуків (21).

М. Лисенко. Баркарола.
Аранж.. А. Ожельченка.

21

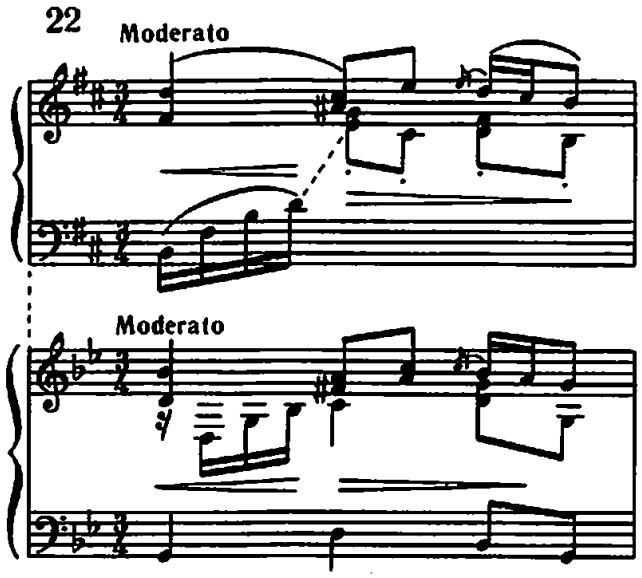


При більш насиченій фактурі оригіналу інструментатори, використовуючи наявні паузи та тривалі звуки чи акорди в окремих голосах, створюють для виконання правою рукою д в о я р у с н и й в и к л а д матеріа-

лу, розширяючи тим самим загальний діапазон твору. Такий виклад не тільки підкреслює лінії окремих голосів, а й сприяє виразнішому виконанню (22).

М. Лисенко. Баркарола.
Аранж. А. Омельченка.

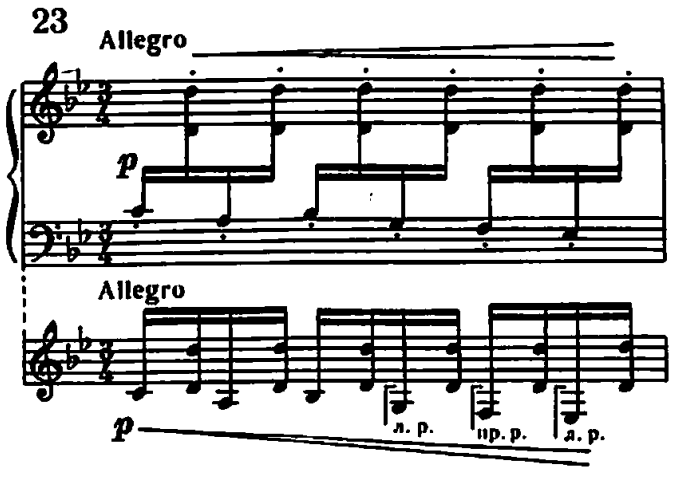
22



При прозорій фактурі, коли басовий голос має технічно просту будову і досить високе розташування, для збереження послідовності його руху, регістрового розміщення та характеру твору вживають харківський спосіб гри з відповідним позначенням (23).

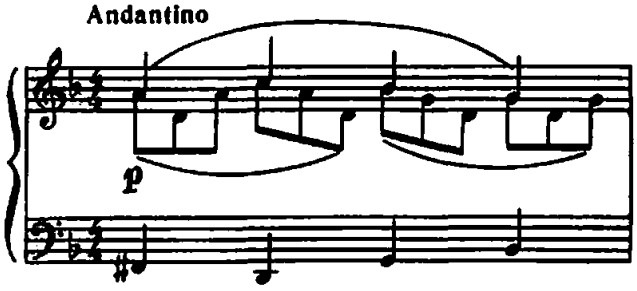
І. Альбеніс. Астурія.
Аранж. С. Баштана.

23



На бандурі вживається два основні штрихи — легато та стаккато. Завдяки природній зв'язності звучання бандури раніше в нотному запису легато не позначалося. Зростання виконавської техніки сприяло застосуванню витончених прийомів звуковедення.

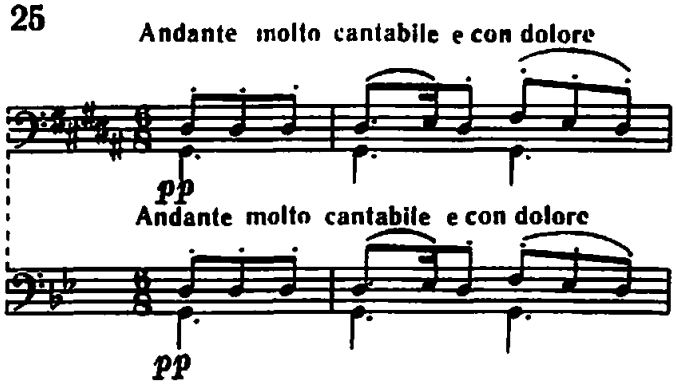
24



Незважаючи на деякі технічні труднощі досягнення чіткого стаккато, цей штрих все ж набуває серед виконавців дедалі більшої популярності, збагачуючи художньо-виражальні можливості бандури (25).

М. Мусоргський. «Старий замок».
Аранж. С. Баштана.

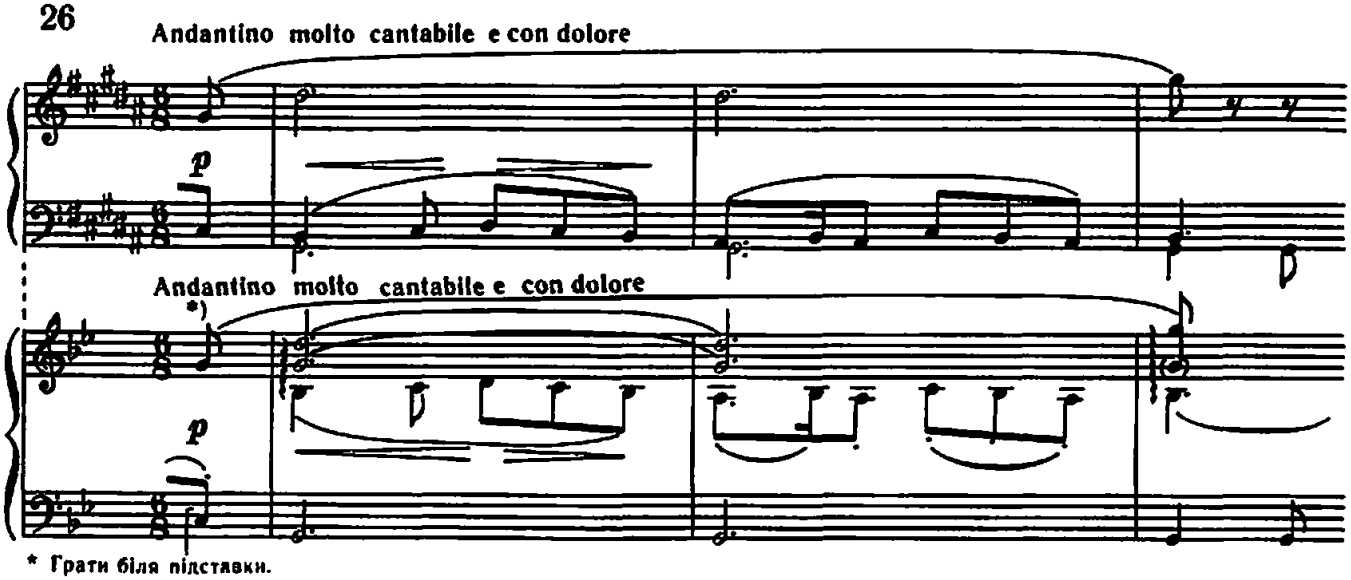
25



Прагнучи глибоко розкрити ідейно-художній зміст твору, інструментатори застосовують темброву контрастність, граючи у різних частинах струн, а також харківським прийомом.

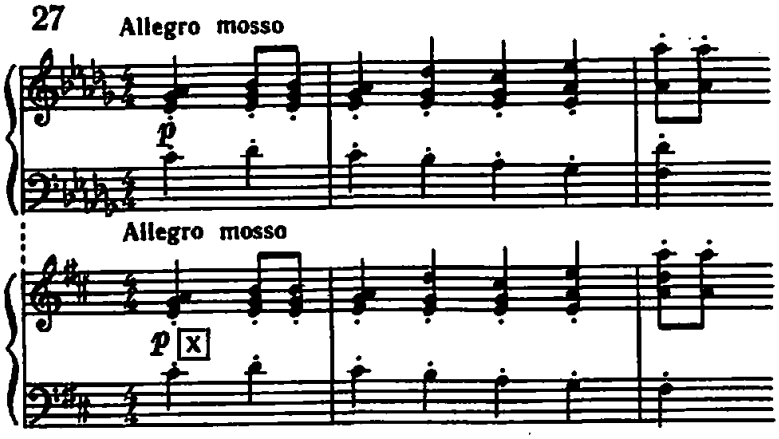
М. Мусоргський. «Старий замок».
Аранж. С. Баштана.

26



* Грати біля підставки.

В. Косенко. Гавот.
Аранж. П. Чухрая.



Для динамічних змін, крім загальноприйнятих позначень, застосовують різний виклад тексту твору та неоднакові прийоми гри. Так, для мінімальної динаміки вживають більш прозору фактуру — одноголосний виклад мелодії, дво-,тризвучний супровід переважно з участю акордів та басів більшої тривалості. Найбільш придатні прийоми гри — щипок пучками, нігтями (злегка), тремоландо, тремоло (бажано у високому регістрі), флажолети. Для досягнення великої динаміки слід застосовувати насичену фактуру. При одноголосній мелодії роблять октавне подвоєння; якщо мелодія ведеться в терцію або в сексту — застосовують октавне подвоєння верхнього голосу. Тризвучні акорди переробляють на чотиризвучні в широкому розташуванні. У кульмінаціях їх можна збільшити до двох ярусів і виконувати арпеджіато. Звертаються також до акордово-регістрових стрибків, пульсуючого, ламаного та арпеджованого викладу акордів, більш рухливих басів. З прийомів гри використовують щипок, удар, глісандо, тремоло.

ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ, ЯКІ МОЖНА АРАНЖУВАТИ ДЛЯ БАНДУРИ КИЇВСЬКОГО ЗРАЗКА

1. Гліер Р. «Листок із альбому». Зб. «12 дитячих п'єс». № 11.
2. Гріг Е. Елегія, тв. 38, № 6.
3. Гріг Е. Норвезький танок, № 13.
4. Косенко В. Українська народна пісня. Вальс. Старовинний танок. Зб. «24 дитячі п'єси».
5. Чайковський П. «Солодка мрія». Зб. «Дитячий альбом», тв. 39.
6. Шостакович Д. Прелюдії, тв. 34, №№ 17,22.
7. Шуман Р. «Мрії», «Цікаве оповідання». Зб. «Дитячі сцени».

АРАНЖУВАННЯ ДЛЯ ЦИМБАЛІВ

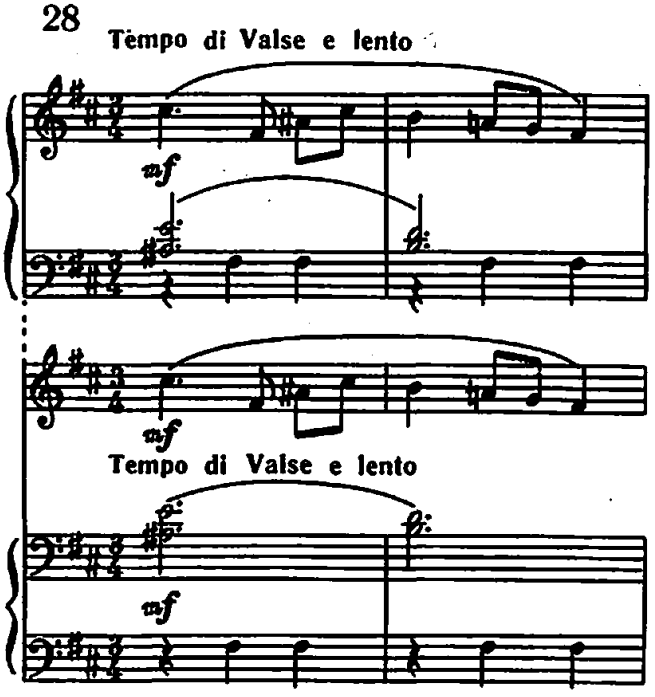
Цимбали — струнно-ударний інструмент, що має дзвінке, гостре, а в низькому регістрі — глибоке, насичене звучання. Технічні можливості цимбалів дуже великі. Вони мають демпферну систему з педаллю, що забезпечує, коли це потрібно, припинення звучання.

Твори на цимбалах можуть виконуватися з супроводом (переважно фортепіанно) та соло. Якщо аранжування для цимбалів передбачається з супроводом, значно розширюється коло фортепіанних творів для перекладення, оскільки музичний матеріал розподіляється між двома інструментами. При перекладенні для сольного виконання вибір фортепіанних творів обмежений. Використовують твори з прозорою фактурою, без акордових нагромаджень, багатоярусного викладу голосів.

Аранжування для цимбалів з супроводом фортепіано можливе у тих випадках, коли фортепіанний твір має виразну малодію та чітко визначений супровід, який при перекладенні розчленовується на складові елементи. Мелодію доручають цимбалам, а супровід — фортепіано, відповідно пристосовуючи його для виконання двома руками (28).

В. Косенко. Вальс, тв. 15, № 6.
Аранж. О. Незовибатька.

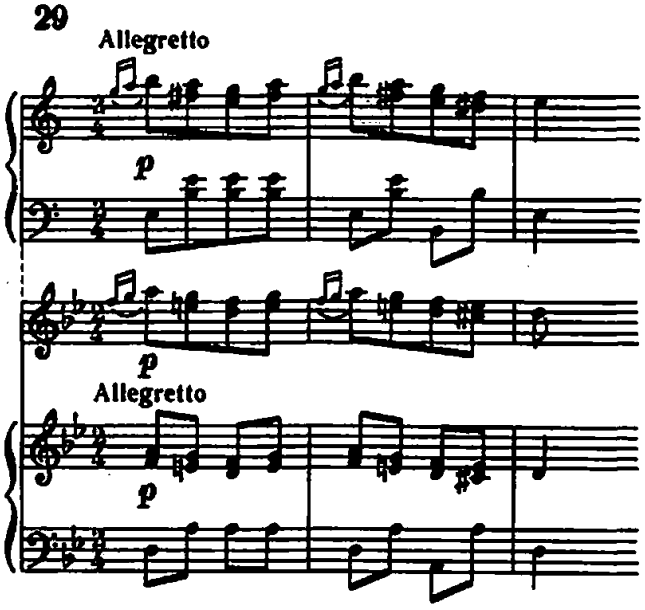
28



Двоголосся, викладене вузькими інтервалами, якщо темп твору припускає його виконання на цимбалах, можна залишити без змін, а супровід відповідно пристосувати для фортепіано (29).

В.-А. Моцарт. Рондо.
Аранж. О. Незовибатька.

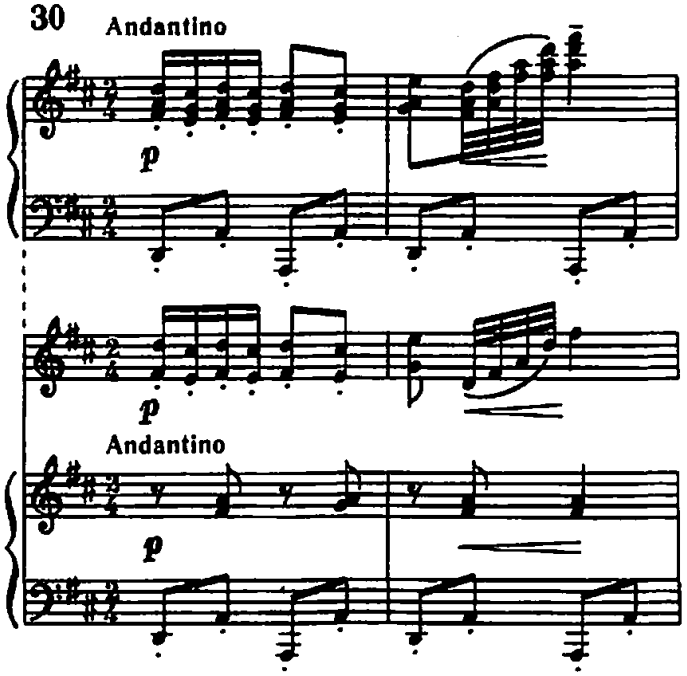
29



При триголосному гармонічному викладі оригіналу інструментатор пропускає один із голосів (доцільніше середній), оскільки повну фактуру на цимбалах виконати неможливо (30).

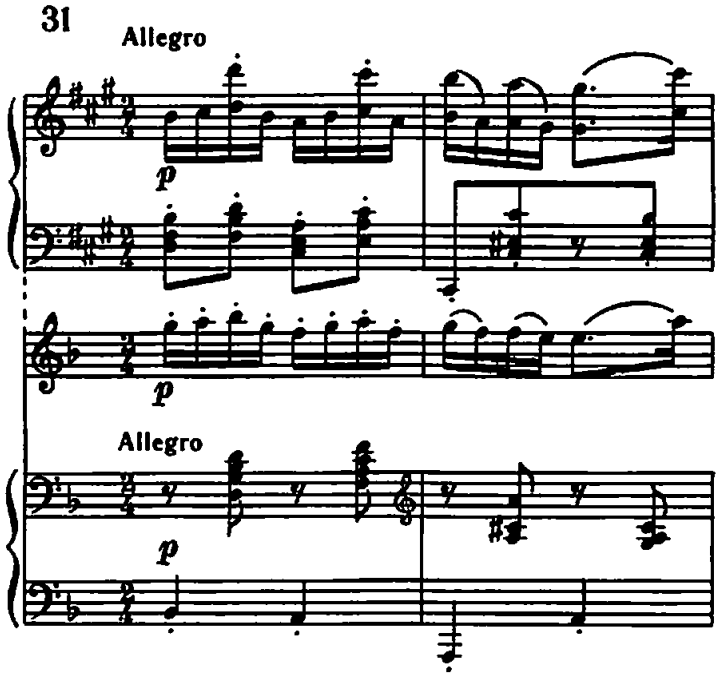
П. Чайковський. Танець пастушків
із балету «Лускунчик».
Аранж. О. Незовибатька.

30



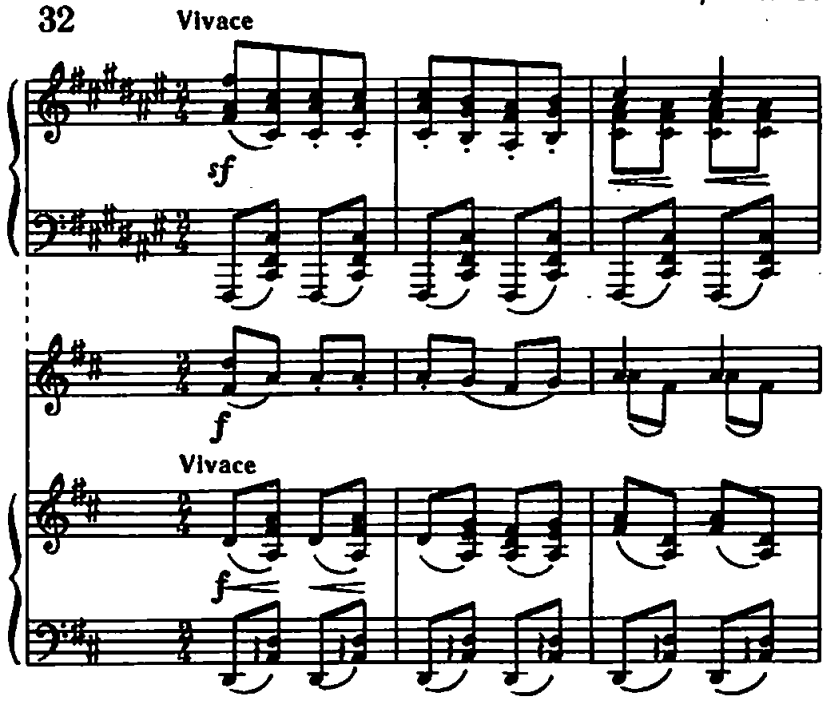
Коли в мелодичну лінію фігураційного типу вплітаються окремі акордові звуки, які важко видобувати на цимбалах, їх при аранжуванні пропускають (31).

И. Брамс. Угорський танець, № 5.
Аранж. О. Незовибатька.

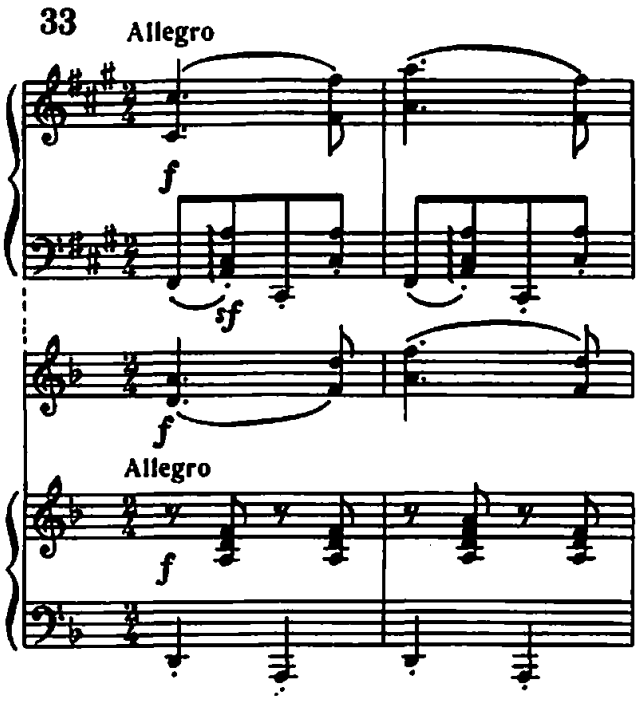


Специфіка цимбалів не дозволяє водночас виконувати багатоголосся гармонічного складу. В перекладенні, враховуючи темп твору, роблять пропуски менш важливих голосів (32).

И. Брамс. Угорський танець, № 5.
Аранж. О. Незовибатька.

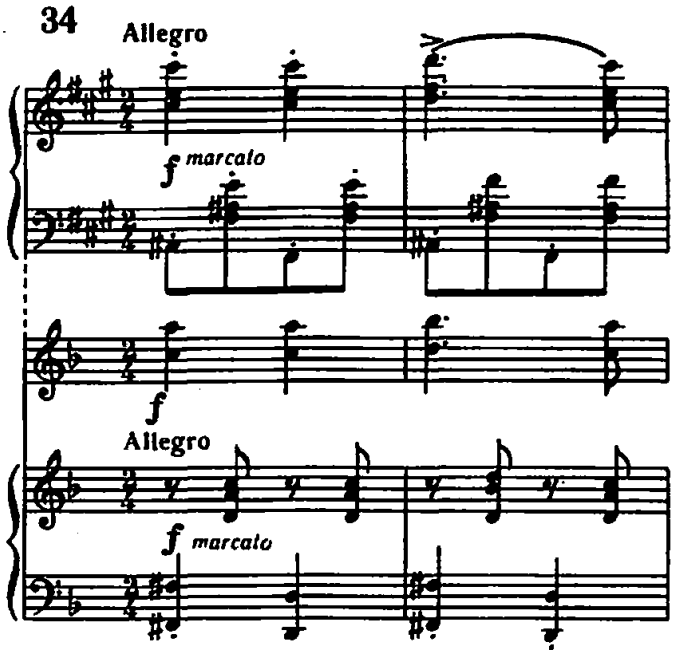


Виклад мелодії паралельними октавами у швидкому русі на цимбалах становить виконавські труднощі, тому, аранжуючи, слід робити заміну нижнього голосу — з октави на інший інтервал (33).



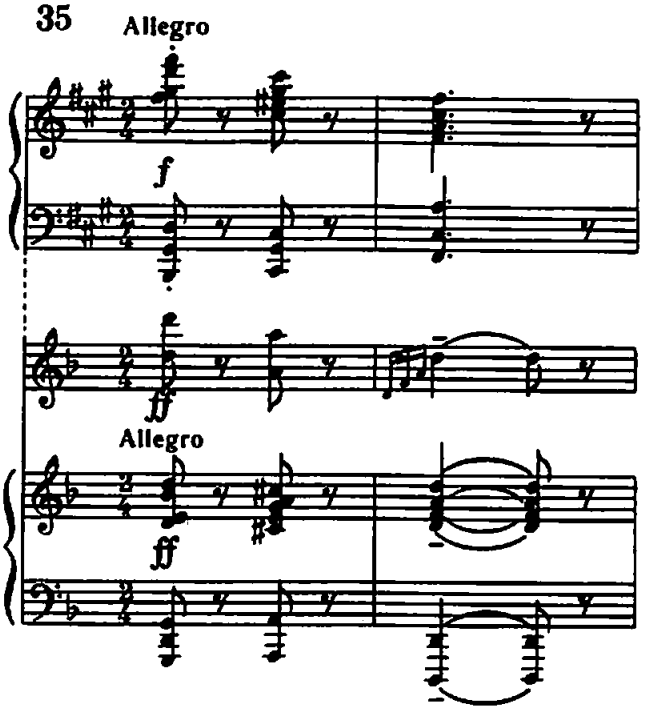
Якщо мелодія посилена паралельними октавами й секстами, пропускають нижню октаву із-за неможливості виконання на цимбалах триголосся. Для компенсації втраченої насиченості звучання створюють доповнення та регістрове розширення супроводу (34).

Й. Брамс. Угорський танець, № 5.
Аранж. О. Незовибатька.



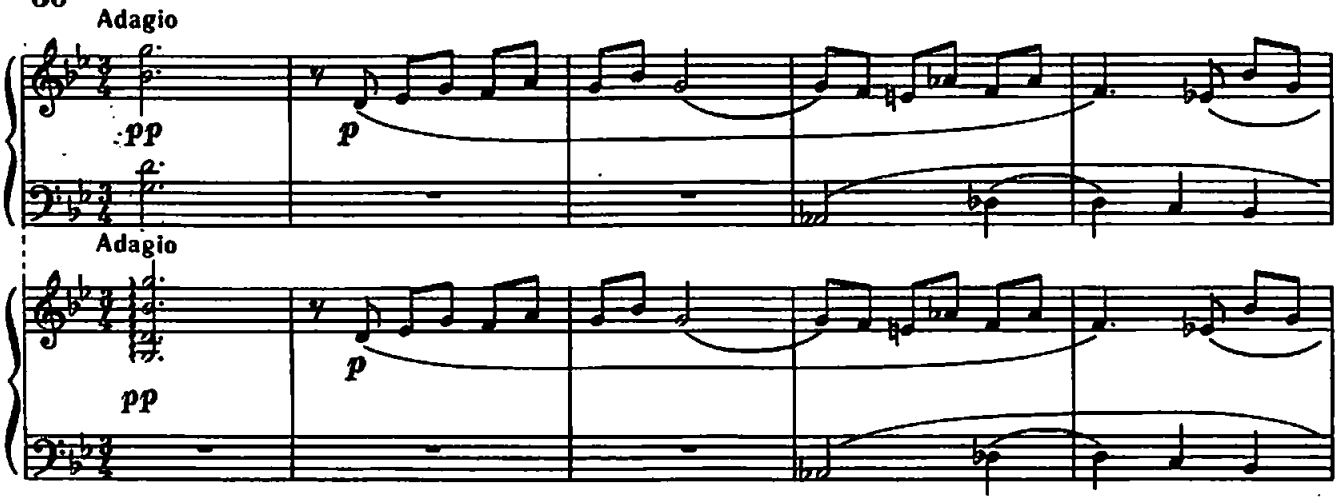
Акордовий виклад фортепіанного оригіналу часто заміняють на арпеджіато з дотриманням повної тривалості лише верхнього звука (35).

35



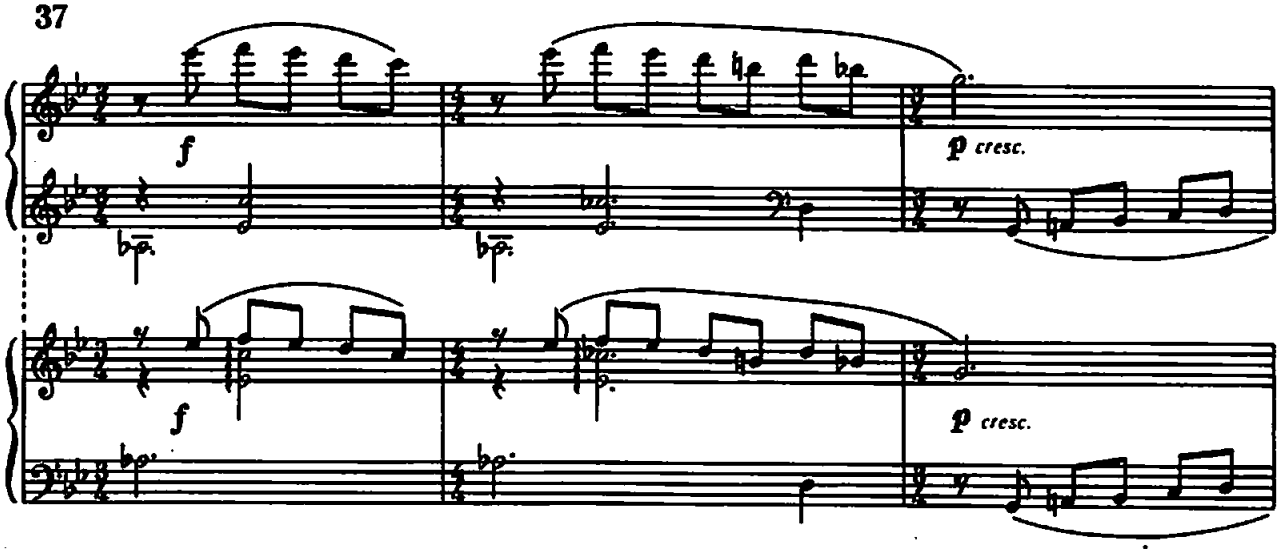
В концертній практиці використовують також аранжування для цимбалів без супроводу. Цей вид перекладення розглянемо на прикладі Прелюдії Д. Шостаковича (тв. 34, № 22). Фактура твору прозора, переважно двоголосна. В тих місцях, де вводиться гармонічне три- та чотириголосся, ритміка основних мелодичних ліній побудована так, що інтонаційно-ритмічні точки окремих голосів не збігаються. Тільки в окремих випадках наявний збіг трьох, а в передостанніх тактах і більшої кількості голосів. За допомогою демпфера їх звучання може бути відтворене з незначною переробкою тексту. Незважаючи на окремі місця, твір зручно перекладати для концертних цимбалів. При цьому дещо змінюють тільки окремі елементи фактури. Зокрема, в першому такті чотириголосний акорд треба дати в арпеджованому викладі. Це забезпечить повноцінне звучання оригіналу (36).

36



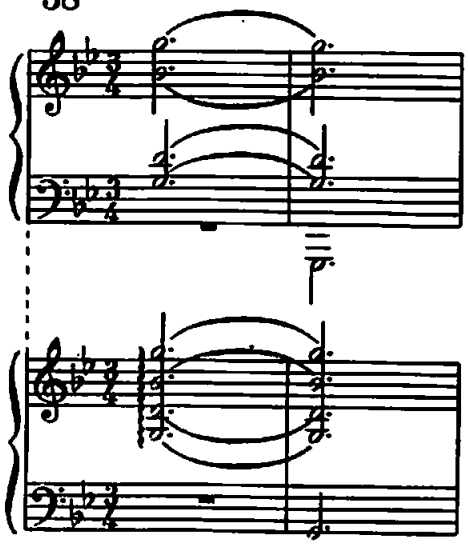
Далі в творі з'являється чітко виражене двоголосся, яке в аранжировці переноситься до цимбальної партії. Це проведення вміщається в діапазоні концертного інструмента, за виключенням окремих тактів, де зустрічається триголосся, що його слід замінити на арпеджований виклад. У 29, 30, 32, 34 та 35 тактах верхній голос виходить за межі діапазону цимбалів. Застосувавши регістровку, ці такти можна вільно відтворити засобами цимбалів. Перенесення їх на октаву вниз не створить перехрещення голосів (37).

37



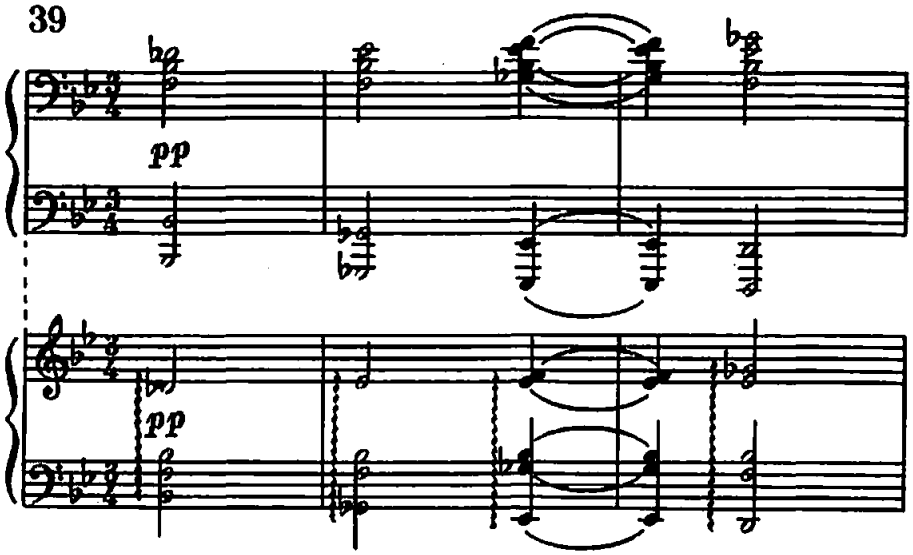
Останній басовий звук оригіналу, відсутній в діапазоні цимбалів, потребує перенесення на октаву вище (38).

38



У тактах 36,37 та 38 фортепіанний оригінал має акордовий виклад. При аранжуванні використовується арпеджіато і знімається нижнє октавне подвоєння басового голосу (ці звуки відсутні на цимбалах) (39).

39



Отже, аналогічні й більш віртуозні твори можна успішно перекладати для концертних цимбалів соло.

ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ, ЯКІ МОЖНА АРАНЖУВАТИ ДЛЯ ЦИМБАЛІВ

1. Бах Й.-С. Прелюдія I (в останніх чотирьох тактах застосувати регістровку).
2. Гліер Р. Рондо, тв. 43, № 6.
3. Леонтович М. «За городом качки пливуть», «Чого Івась змарнів», «Над річкою бережком». Перекладення для фортепіано І. Берковича.
4. Людкевич С. «Листок із альбому».
5. Чайковський П. «Хвороба ляльки», № 6; «Старовинна французька пісенька», № 16; «Солодка мрія», № 21. Зб. «Дитячий альбом», тв. 39.
6. Шостакович Д. Прелюдії, тв. 34, №№ 4,8.
7. Шуман Р. Мелодія, № 1; Міньон, № 34. Зб. «Альбом для юнацтва», тв. 68.

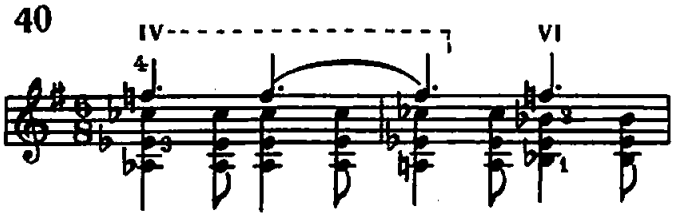
АРАНЖУВАННЯ ДЛЯ СЕМИСТРУННОЇ ТА ШЕСТИСТРУННОЇ ГІТАРИ

Гітара належить до струнно-щипкових інструментів. На ній можна виконувати багатоголосні твори.

При перекладенні фортепіанних творів, у яких використані крайні відрізки діапазону цього інструмента, вживається регістровка (40).

Е. Гріг. Мелодія.
Ред. А. Сеговії.

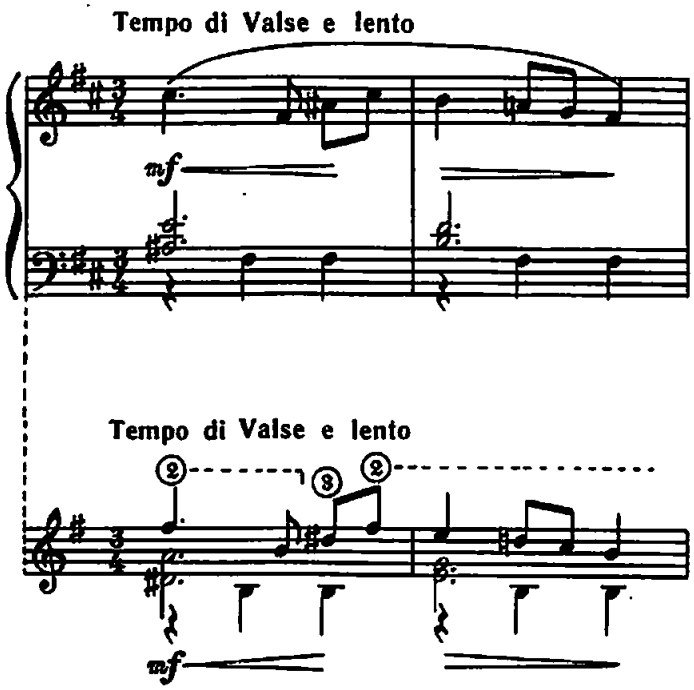
40



Для знаходження регістрових можливостей розміщення музичного матеріалу необхідно вдало вибрати тональність. Іноді це допомагає уникнути переробки оригіналу:

В. Косенко. Вальс, тв. 15, № 6.
Аранж. К. Смаги.

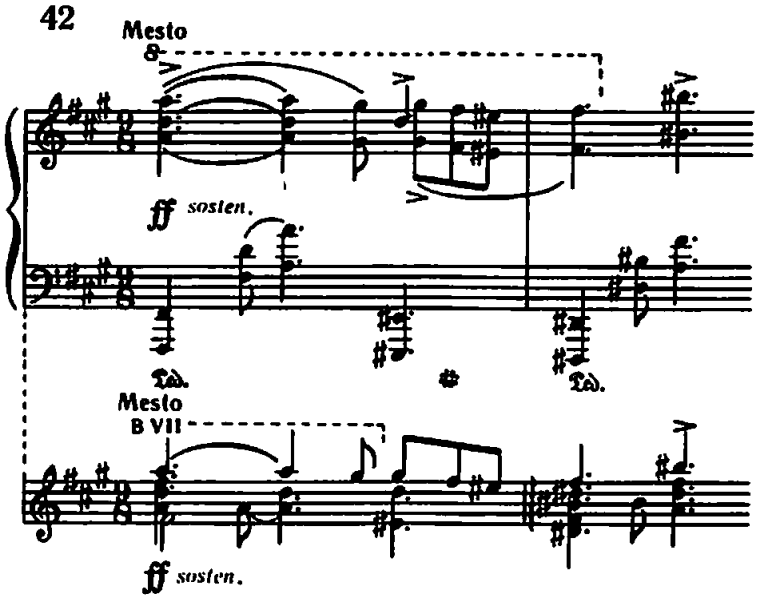
41



При аранжуванні часто застосовують звуження фактури фортепіанного оригіналу, що викликає регістрове зміщення та перестановку середніх гармонічних голосів, окремих звукосполучень. При цьому слід обов'язково зберігати мелодичну та басову лінії, застосовуючи заміну чи пропуски другорядних музичних утворень, якщо їх не можна виконати на гітарі. Коли бас надто ускладнений, октавні подвоєння знімають, залишаючи одноярусний виклад. Багатоярусна будова мелодії також підлягає спрощенню (42).

М. Лисенко. Елегія, тв. 41, № 3.
Аранж. Я. Пухальського.

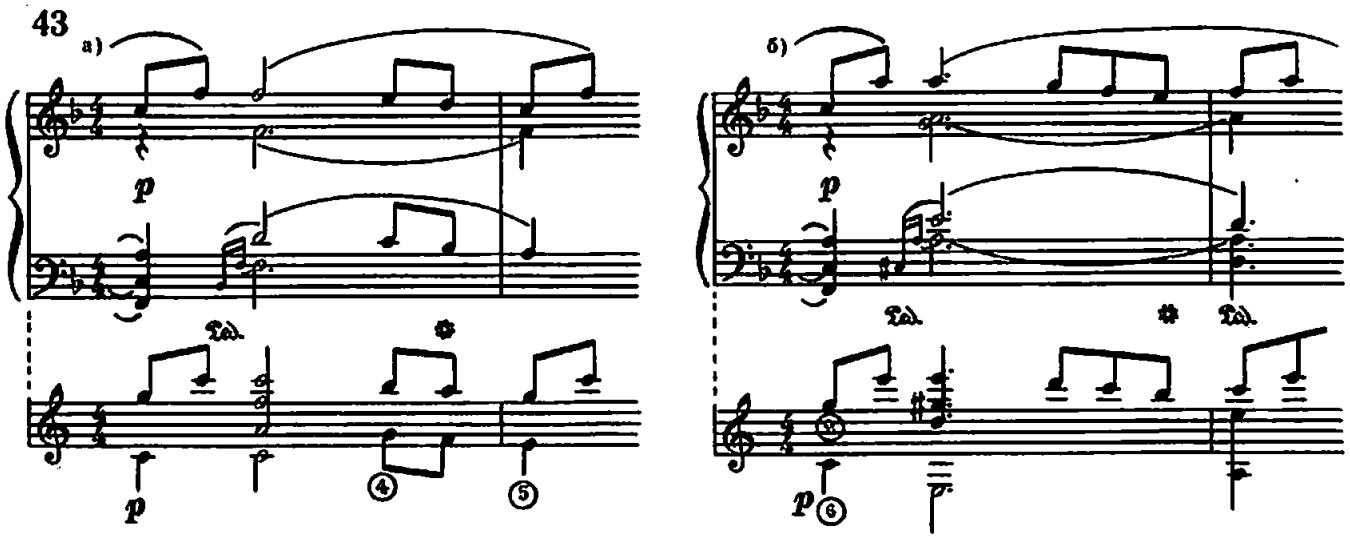
42



Для гітари необхідно створювати гранично прозору фактуру, вона найбільше відповідає природі цього інструмента. В кульмінаціях, коли цього вимагає характер твору, нерідко насичують музичну тканину більшою кількістю голосів. Прагнучи до максимального спрощення фактури фортепіанного оригіналу, перекладачі іноді, не помічаючи його особливостей, допускають помилки. Так, у «Мріях» Р. Шумана основні басові звуки другого та шостого тактів записані у вигляді форшлагів на педалі при широкому акордовому розміщенні. Інструментатор, не звернувши на це уваги, в перекладенні безпідставно змінив тризвук на квартсекстакорд, а потім квінтсекстакорд — на домінантсептакорд.

Р. Шуман. «Мрії».
Аранж. П. Ісакова.

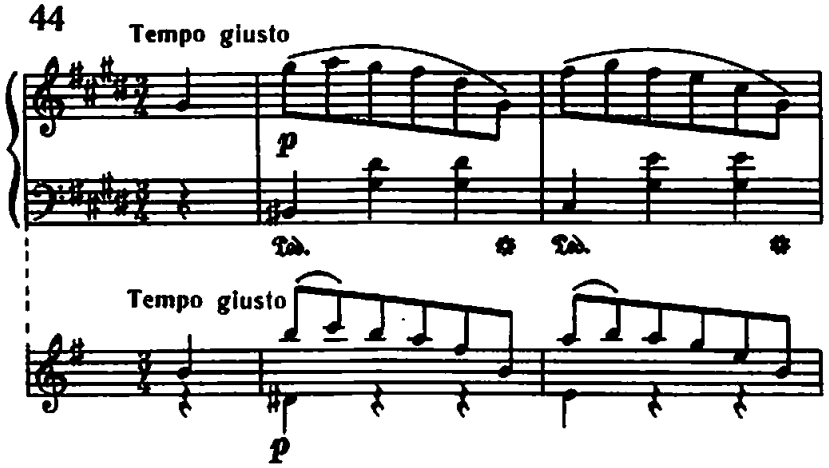
43



Відтворення штрихів легато та стаккато на гітарі пов'язане з деякими труднощами. Тому при аранжуванні ці штрихи не підлягають механічному перенесенню. Так, у фортепіанних творах досить часто ліга охоплює багато нот, навіть цілі музичні побудови, в той час як на гітарі штрихом легато можна виконати лише три, чотири звуки. Тривале легато оригіналу членується (важливо забезпечувати повноцінне звучання сильних долей, підкреслених звуків тощо) (44).

Ф. Шопен. Вальс, тв. 64, № 2.
Аранж. Ю. Черкова.

44



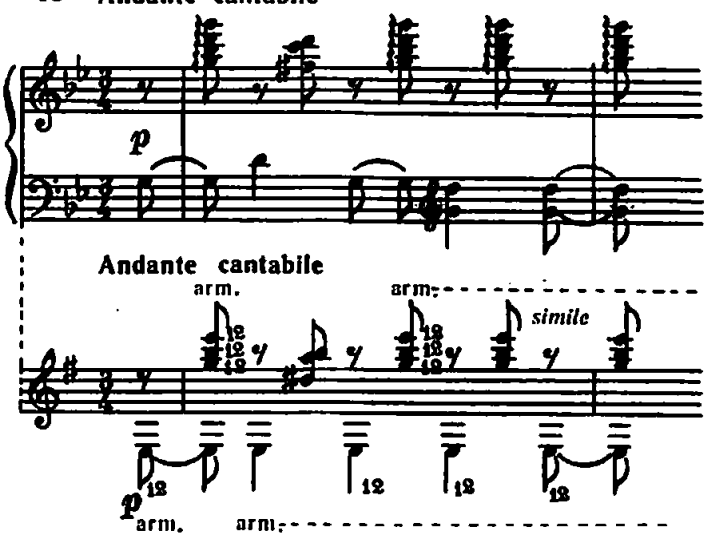
Інколи тривале легато зовсім не виписують у нотному тексті перекладення, а прагнуть при виконанні наблизитись до зв'язаного звучання шляхом специфічного звуковидобування.

Штрих стаккато в повільному темпі може бути перенесений до партії гітари, в інших випадках його випускають.

Щоб глибше розкрити художній зміст твору, інструментатори часто вживають специфічно гітарні прийоми, зокрема флажолети (45).

П. Чайковський. Баркарола.
Аранж. К. Смаги.

45 Andante cantabile



ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ, ЯКІ МОЖНА АРАНЖУВАТИ ДЛЯ СЕМИСТРУННОЇ ТА ШЕСТИСТРУННОЇ ГІТАРИ

1. Дроздов А. «У Башкірії». Ред. М. Соколова.
2. Кабалевський Д. Прелюдія, тв. 38, № 20.
3. Леонтович М. «Щедрик», «Ой з-за гори кам'яної», «Женчичок-бренчичок». Перекладення для фортепіано І. Берковича.
4. Лисенко М. Меланхолійний вальс, тв. 17, № 1.
5. Лисенко М. «Та нема гірш нікому». Перекладення для фортепіано І. Берковича.
6. Степовий Я. «Ой літає соколонько», «Хміль лугами». Перекладення для фортепіано І. Берковича.
7. Шостакович Д. Прелюдії, тв. 34, №№ 4,16,21.

АРАНЖУВАННЯ ДЛЯ БАЯНА З ГОТОВИМ АКОМПАНЕМЕНТОМ

Баян являє собою язичково-клавішний інструмент. Одноголосна мелодія, незалежно від її будови, штрихів, динаміки, переноситься до партії баяна.

Двоголосся при однакових і при різних ритмах та штрихах, якщо воно вкладається в діапазон правої клавіатури баяна і його можна охопити однією рукою,— переноситься. Коли ж мелодичні лінії оригіналу повністю відтворити неможливо, застосовують заміну окремих звуків другорядного голосу, частково зміну регістрів або ж роблять деякі скорочення.

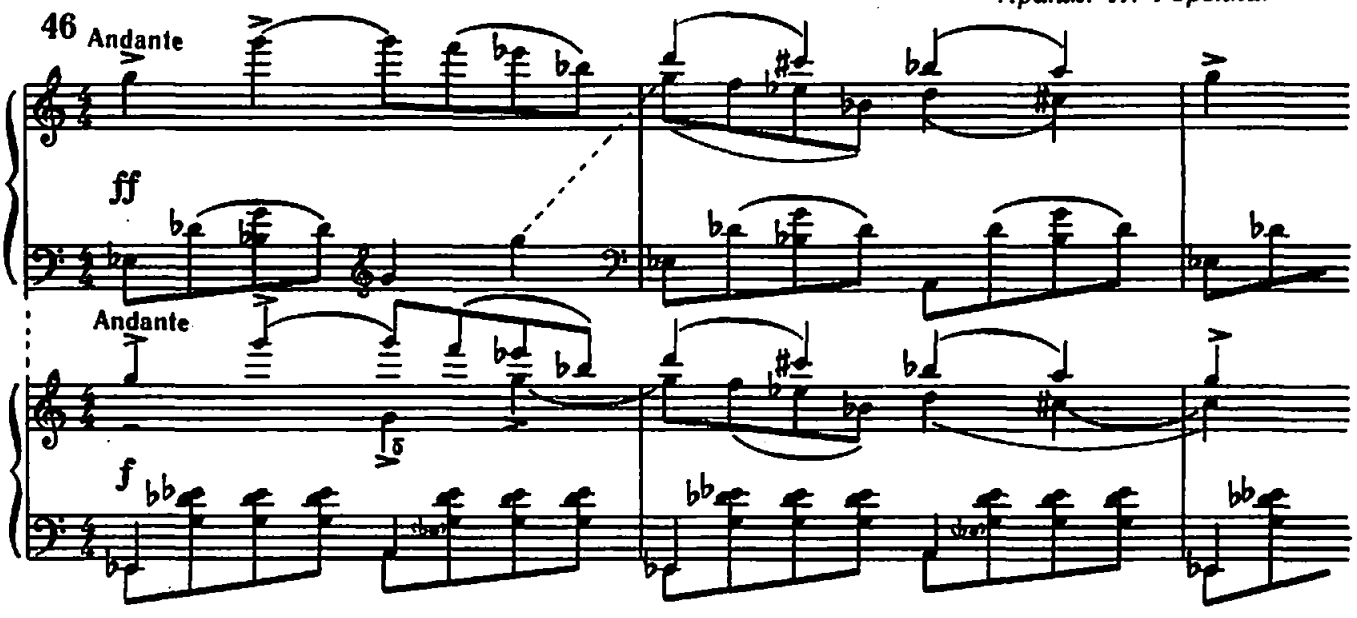
При перекладенні двоголосся імітаційного складу слід мати на увазі:

1. Регістрове розташування голосів та можливість його охоплення однією правою рукою.

2. Діапазон теми та доцільність її перенесення на баянні баси, коли один із голосів розташований у низькому регістрі.

3. Відстань між голосами. Якщо діапазон теми складає великий інтервал (октаву і більше), а відстань між голосами сприяє охопленню правою рукою, такі голоси при аранжуванні відносять до правої клавіатури баяна (46).

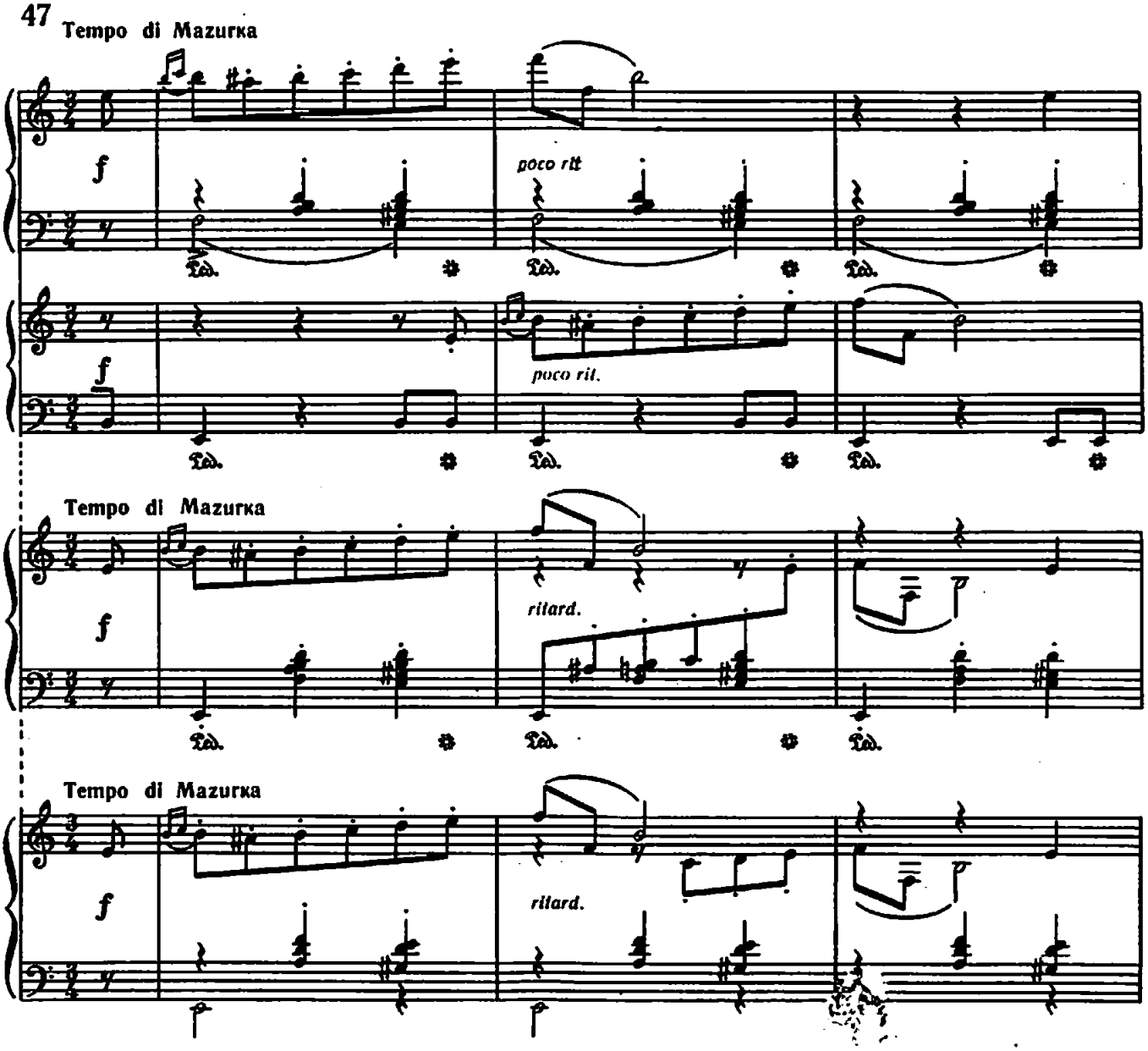
А. Хачатурян. Ноктюрн з музики до драми М. Лермонтова «Маскарад». *Аранж. Л. Горенка.*



4. Структуру супроводу. Коли канонічний виклад голосів пов'язаний із супроводом, перекладення можна здійснювати по-різному: простим перенесенням, доповненим і зі скороченнями окремих елементів (47).

Е. Гріг. «Танець Анітри» з музики до драми Г. Ібсена «Пер Гюнт». *Аранж. І. Гладкова.*

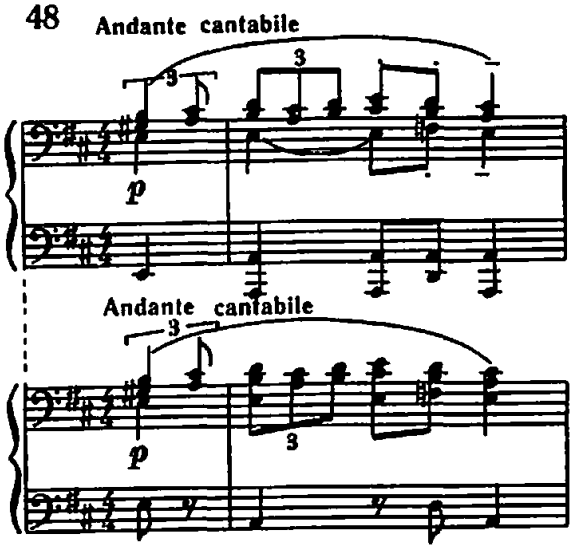
47



Відомо, що у неполіфонічному багатоголоссі голоси не рівнозначні. На фортепіано виділення важливих ліній фактури досягається засобами динаміки та штрихів. Природа баяна не сприяє динамічним контрастам між різними пластами фактури при одночасному їх звучанні. Але звуки більшої тривалості домінують над короткими, тому при перекладенні багатоголосся застосовують скорочення, а іноді й пропуски другорядних голосів (48).

С. Рахманінов. «Музичний момент»,
тв. 16, № 3.
Аранж. В. Панькова.

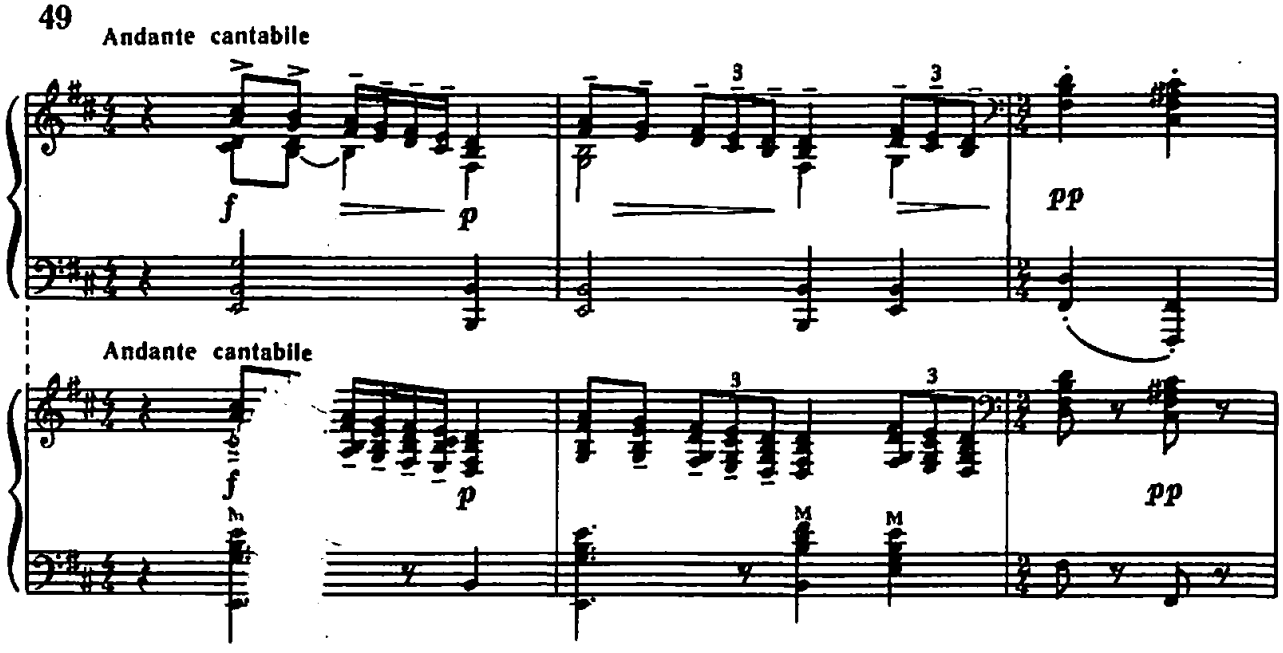
48



Коли фортепіанний оригінал має велику динаміку та насичену фактуру, для виділення головної мелодичної лінії вживають роздрібнення другорядних гармонічних голосів за ритмічним малюнком головного голосу (49).

С. Рахманінов. «Музичний момент»,
тв. 16, № 3.
Аранж. В. Панькова.

49



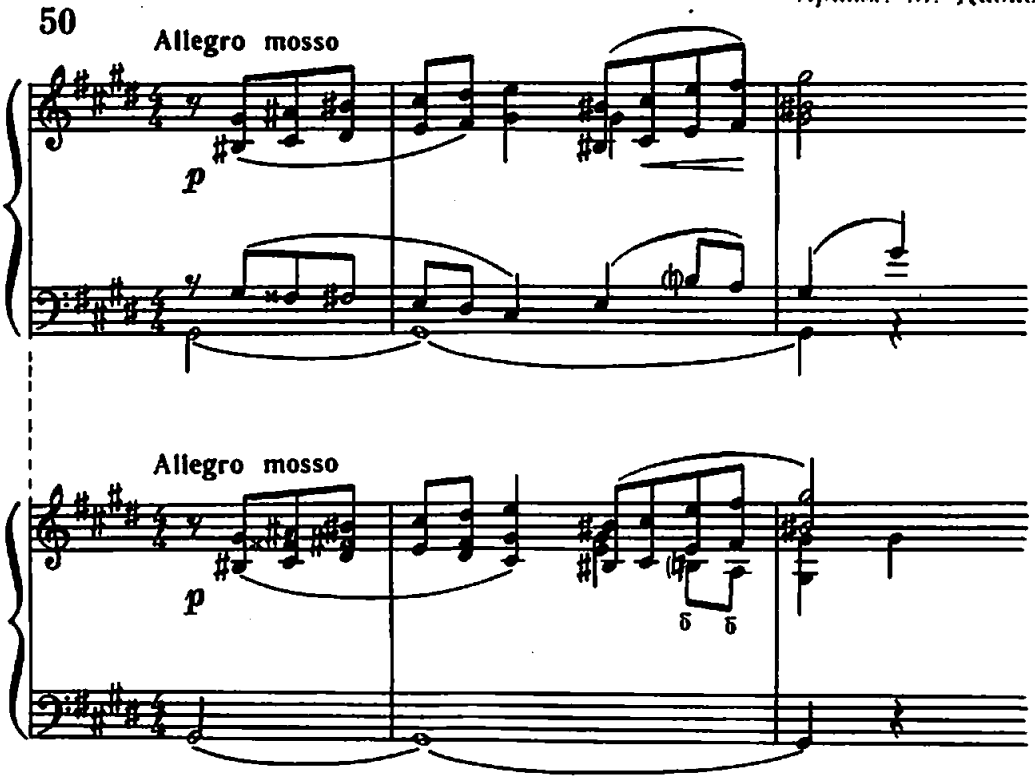
Основні штрихи, які вживаються на баяні, в переважній більшості аналогічні фортепіанним, тому при перекладенні вони, як правило, переносяться в партію баяна. Але тривале фортепіанне легато, яке через обмежене розтягання міха відтворити неможливо, потребує логічного

членування. Враховуючи специфіку баяна, диференціацію голосів при одночасному звучанні здійснюють за допомогою контрастних штрихів.

Художньо-технічні можливості баяна не завжди сприяють відтворенню всіх мелодичних ліній у тих же регістрах та інтервальному співвідношенні між ними, що і в оригіналі, тому окремі голоси (крім головного) повністю або частково переносять у інший регістр. Якщо відстань між голосами велика і виникають технічні труднощі в охопленні всіх трьох голосів, доцільно один із них (краще третій) наблизити до верхнього. При цьому необхідно простежити за тим, щоб третій голос не перевершив головного і не змінив його інтонаційної суті. Іноді виникає потреба у взаємозаміні окремих ділянок другого та третього голосів (50).

В. Косенко. Гавот.
Аранж. М. Давидова.

50



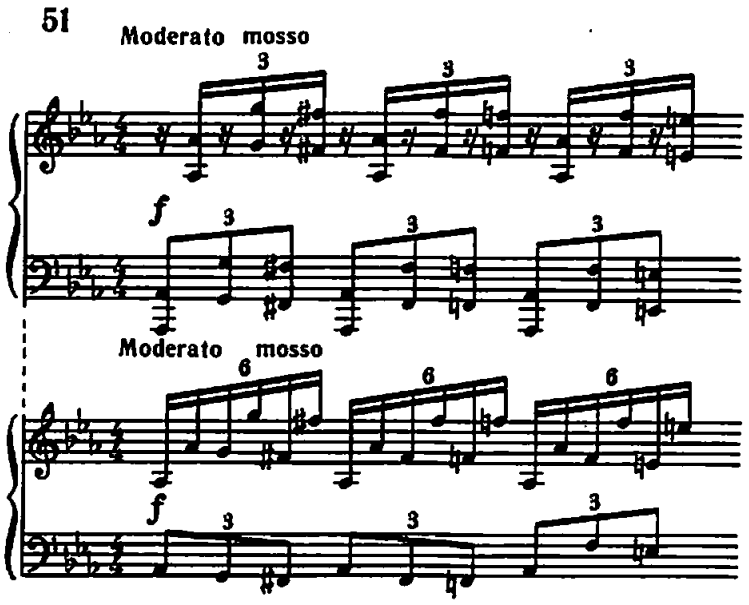
Одноголосні пасажі, якщо вони вміщаються в діапазоні баяна, повністю переносяться в його партію. Коли обсяг пасажу перевищує діапазон баяна, він дещо скорочується при обов'язковому збереженні його типових обрисів, особливо початкових та кінцевих.

Двоярусні пасажі фортепіанного твору, які виконуються двома руками, підлягають перетворенню. Для баяна переносять лише верхній ярус як головний, а нижній випускають.

Коли перекладають фортепіанні пасажі, які передбачено виконувати ковзанням (глісандо), їх, з метою збереження тонально-інтонаційних особливостей, заміняють на звичайні. Враховуючи неможливість такого ж швидкого виконання, як при ковзанні, тривалість всіх нот можна збільшувати, а обсяг пасажу скорочувати.

Різнооктавні репетиції, що виконуються на фортепіано почергово різними руками, переробляються на ламані октави для правої клавіатури та на рівні ходи для басів (51).

А. Кос-Анатольський. Прелюдія.
Аранж. В. Панькова.



Баяни з готовими акордами мають у своєму арсеналі чотири види акордів до кожного основного баса: мажорний і мінорний тризвуки, домінантсептакорд з пропущеною квінтою та зменшений тризвук. Зрозуміло, що цими обмеженими засобами неможливо охопити всю гармонічну палітру класичної і сучасної музики. Для розширення гармонічної шкали баяна вживаються різноманітні комбінування: додавання до готових акордів необхідних звуків, які беруть на правій клавіатурі або на басах; поєднання різних акордів; заміна акордів на існуючі баянні, що відповідають гармонічним функціям оригіналу; енгармонічна заміна акордів. Досить часто переробляється фактура супроводу (наприклад, з фігураційного викладу на пульсуючий), в залежності від тривалості звуків у фігураціях та темпу твору, ритмічні малюнки пульсуючих акордів можуть змінюватись, зокрема укрупнятись. Змінюється також регістрове розташування акордів та внутрішня послідовність їх звуків.

Щоб виділити мелодичну лінію, акорди фортепіанного оригіналу великої тривалості при аранжуванні необхідно скорочувати.

Басові звуки баяна мають триярусне (октавне) звучання. При перенесенні мелодії до басів для збереження наочності її лінії, розмаху та характерних обрисів фактичного діапазону баянних басів не дотримуються.

Коли окремі ділянки пасажу, який має виконуватися на правій клавіатурі, заходять до надто низького регістру, їх передають на баси. Для утворення суцільної лінії пасажу в момент передачі роблять нашарування одного або декількох звуків, взятих на обох клавіатурах.

Якщо у фортепіанному оригіналі є басові стрибки, необхідно їх замінити на послідовність: бас та акорд. Октавні стрибки іноді заміняють повторенням баса. Інколи вживають подвійні баси: при поєднанні опорних басів з басовою мелодією, для створення органного фону та як засіб динамізації.

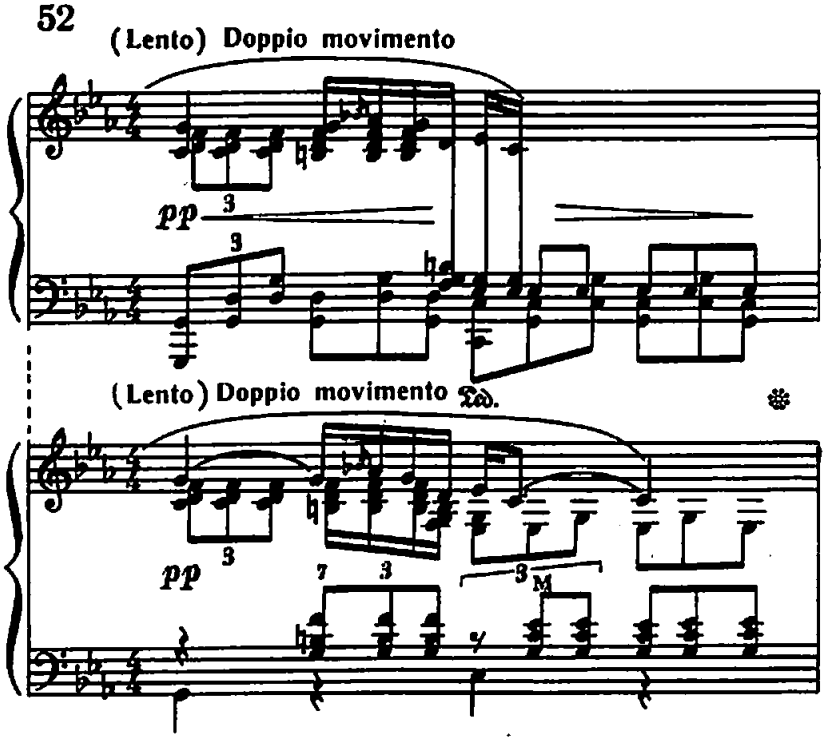
Але в цілому під час гри на баяні подвійні баси застосовуються дуже рідко. Це пояснюється несумісністю звучання двох різних систем обертонів.

Подовжена тривалість басів та акордів, що утворюється на фортепіано за допомогою педалі, складає гармонічний фон, який об'єднує розрізнене звучання інших голосів, заповнює регістрові розриви. На баяні педаль відсутня. Просте перенесення тексту фортепіанного твору з акордовими переміщеннями, фігураціями та пасажами, які побудовані на однакових гармоніях, призвело б до втрати цілісності, розрізненого звучання без гармонічної основи. Тому при аранжуванні для баяна додають окремі педальні звуки, виписуючи їх повну тривалість.

Педалізацію на баяні можна умовно розподіліти на часткову, глибоку, поверхову, басово-акордову та акордову. При частковій педалізації опорні баси заліговані з наступними акордами або мають дещо більшу тривалість. При глибокій — витриманий басовий звук подається з потрібною тривалістю і становить основу для інших пластів фактури. Потроєність басового голосу створює масивність та глибину звучання. Для поверхової педалізації характерне неповне натискування витриманого басового звука. Від цього звучать лише верхній та середній басові яруси з виключенням низького регістру, що створює м'яке, більш поверхове звучання. Басово-акордовій педалізації притаманне досить довге витримування баса з акордом. Вона вживається у творах із насиченою фактурою та великою динамікою. При акордовій педалізації витримується лише акорд. Цей вид застосовується при малій динаміці й прозорому викладі тексту.

Іноді композитори в фортепіанних творах, враховуючи педалізацію, записують тривалості скорочено. При аранжуванні продовжують тривалість звучання до моменту зняття педалі.

Ф. Шопен. Ноктюрн, тв. 48, № 1.
Аранж. В. Панькова.



На баяні можна досягти найрізноманітніших динамічних ефектів — від раптових змін відтінків до витонченого філірування. Для збільшення сили звучання текст фортепіанного твору при перекладенні доповнюють октавним подвоєнням головного голосу, акордами в правій клавіатурі, педалізацією тощо. Для зменшення динаміки вживають спрощення фактури твору, особливо в лівій клавіатурі, та використовують штрихи уривчастого звучання.

Аранжуючи різноманітні твори для баяна, нерідко звертаються до імітації органного звучання. Широке, монолітне, багаторегістрове звучання цього інструмента значно зменшує можливість динамічної диференціації голосів у багатоголоссі. Однак цим недоліком користуються для створення враження органного звучання на баяні. Для цього застосовують розширення регістрів, чітку (контрастну) зміну динаміки та користуються особливим прийомом звуковидобування, граючи максимально зв'язно з незначним затриманням всіх попередніх звуків, на які напливають наступні. При цьому створюється характерне забарвлення, що в якійсь мірі нагадує органне.

ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ, ЯКІ МОЖНА АРАНЖУВАТИ ДЛЯ БАЯНА З ГОТОВИМ АКОМПАНЕМЕНТОМ

1. Бородін О. Маленька сюїта.
2. Кабалевський Д. Прелюдія, тв. 38, № 9.
3. Лисенко М. Пісня кохання, тв. 37, № 2.
4. Людкевич С. Гумореска.
5. Рубінштейн А. Ноктюрн, тв. 69, № 2.
6. Рубінштейн А. Тропак, тв. 82, № 1.
7. Скрябін О. Прелюдія, тв. 16, № 3.
8. Чайковський П. Мазурка, тв. 40, № 4.

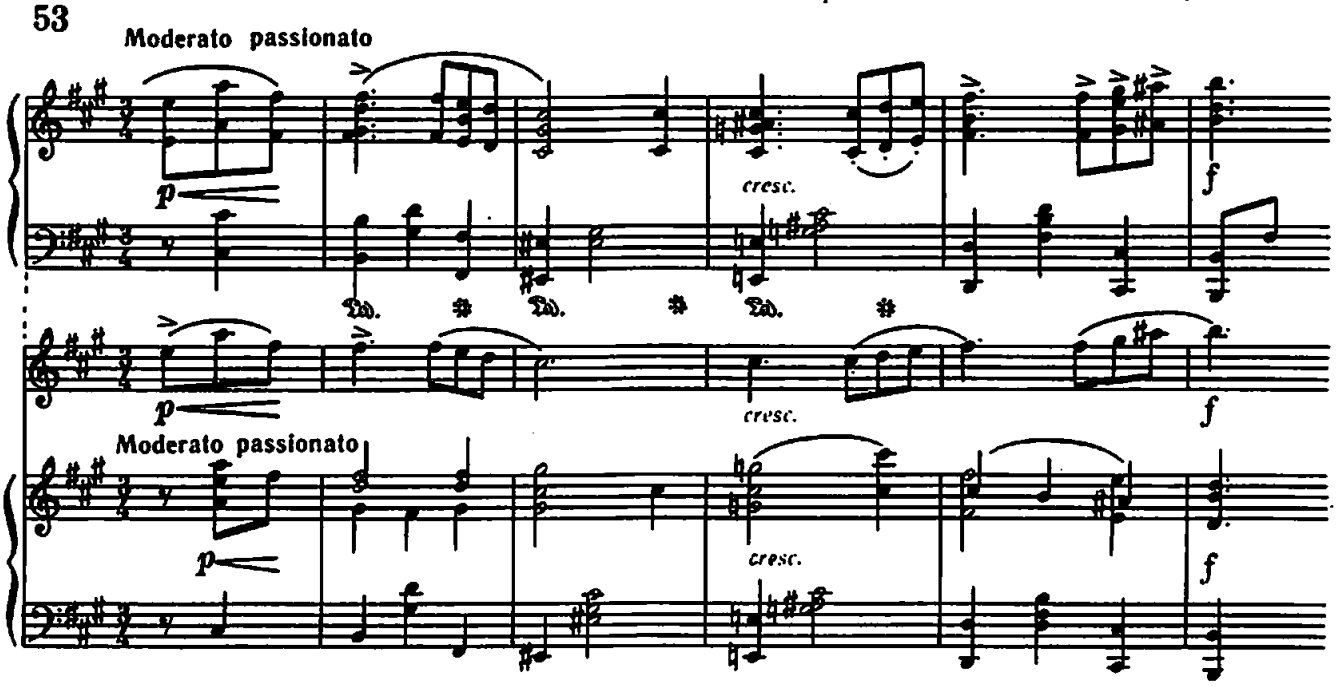
АРАНЖУВАННЯ ДЛЯ ЧОТИРИСТРУННОЇ ДОМРИ

Домра — струнний щипковий інструмент, на якому звук видобувається за допомогою медіатора. При перекладенні фортепіанних творів для домри, крім сольного інструмента, як правило, потрібний акомпануючий (переважно фортепіано). Музичний матеріал розчленовується на складові компоненти, визначається функція кожного з них. Мелодію доручають домрі, як провідному інструменту, слідкуючи, щоб вона вклалася в діапазон інструмента і була зручною для виконання, а з іншого матеріалу створюють супровід.

Перекладаючи фортепіанний твір, у якому головна мелодична лінія проводиться паралельними терціями, секстами або мішаними інтервалами, домрову партію роблять одноголосною, інші звукові лінії передають у супровід. Щоб зберегти насичене звучання, партію фортепіано доповнюють та певним чином видозмінюють (53).

М. Лисенко. «Момент розпачу», тв. 40, № 1.
Аранж. В. Міхеліса та А. Калініна.

53

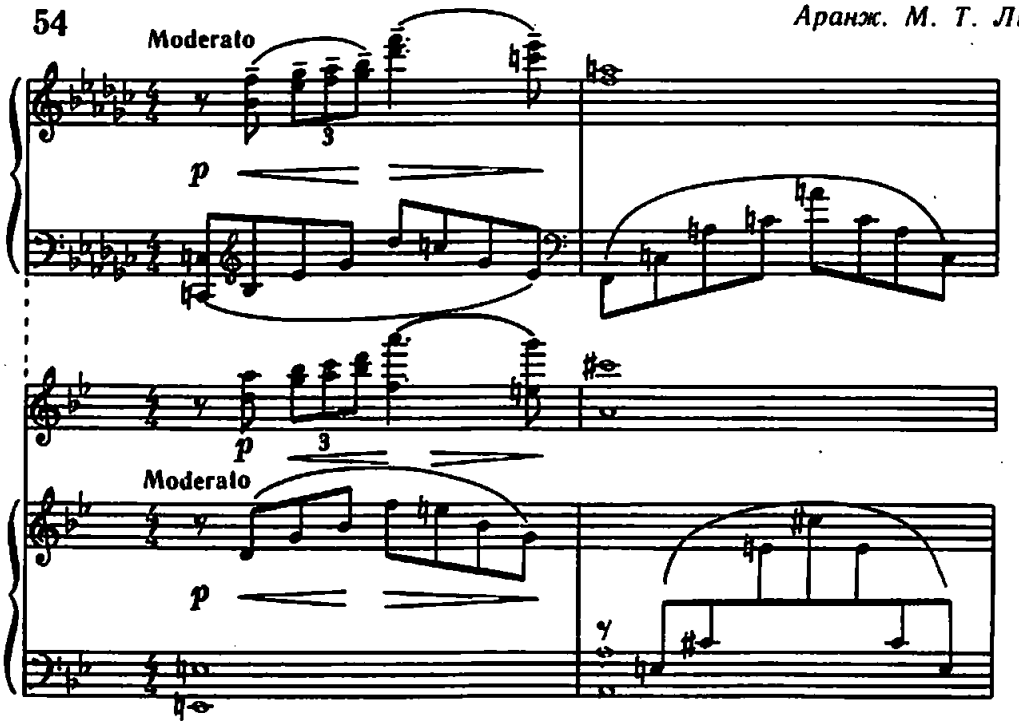


Якщо одноголосні фортепіанні пасажі не вміщаються в діапазоні домри, то їх дещо скорочують з обов'язковим збереженням напрямку та загального малюнку.

При перекладенні фортепіанних пасажів для виконання на домрі потрібно забезпечити зручність зміни позицій, використавши при цьому гру на відкритих струнах. Якщо в двоголоссі окремі звуки другого голосу становлять виконавську незручність, то їх слід замінити або іншими акордовими тонами, або іншим інтервальним розміщенням (наприклад, терцевий виклад у високому регістрі — децимовим) (54).

С. Рахманінов. Елегія.
Аранж. М. Т. Лисенка.

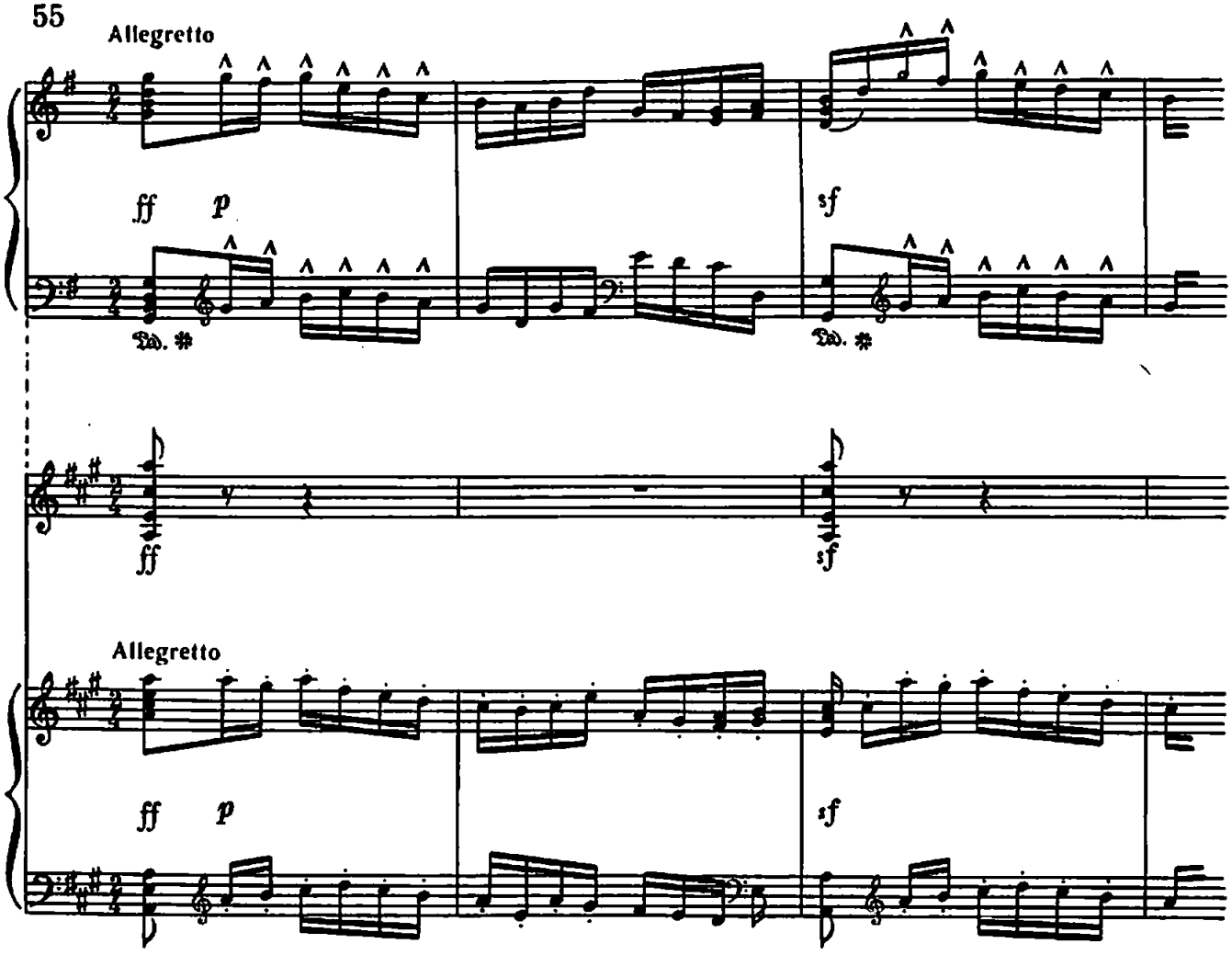
54



Виконання на домрі три- та чотиризвучних акордів найбільш зручне в широкому розташуванні. Тому при перекладенні для домри фортепіанних акордів тісного розташування слід робити заміну на широкий виклад, залишаючи недоторканою мелодію (55).

М. Лисенко. Гавот
із «Української сюїти».
Аранж. М. Т. Лисенка.

55



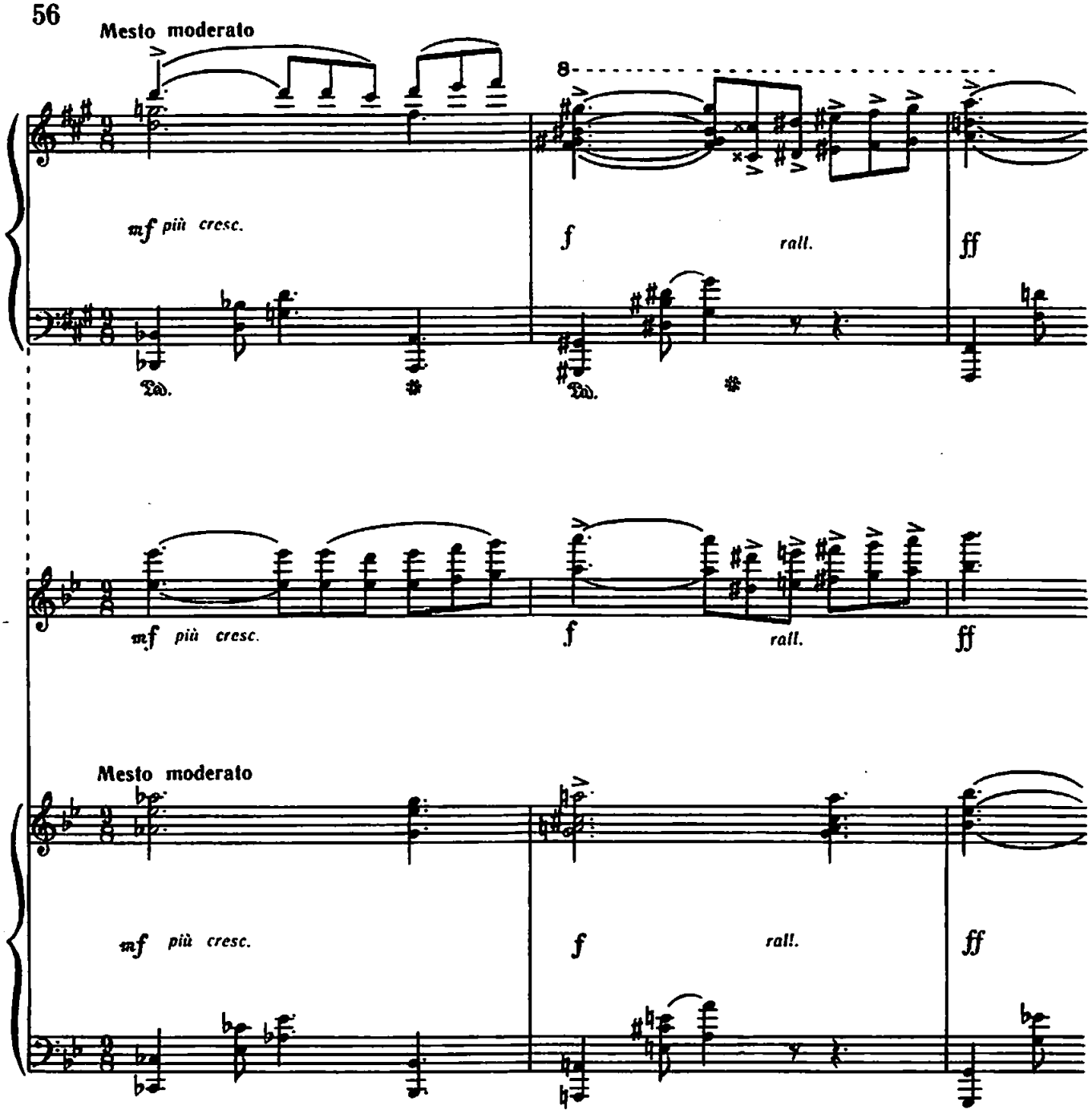
На домрі неможливо одночасно вести два голоси в різних ритмах при відмінності штрихів. Тому створюють тотожні ритмічні малюнки обох голосів, роздрібнюючи або укрупнюючи тривалість звуків другого голосу.

У прикладі 56 для посилення звучання партію домри викладено подвійними нотами, спочатку роздрібленими акордовими звуками, а в міру наближення до кульмінації — октавами.

При великій динаміці фортепіанного оригіналу або коли музичні образи вимагають напруженого звучання, крім відповідних динамічних позначень, роблять доповнення в домровій та супровідній партіях акордовими звуками (56).

М. Лисенко. Елегія,
тв. 41, № 3.
Аранж. Г. Казакова

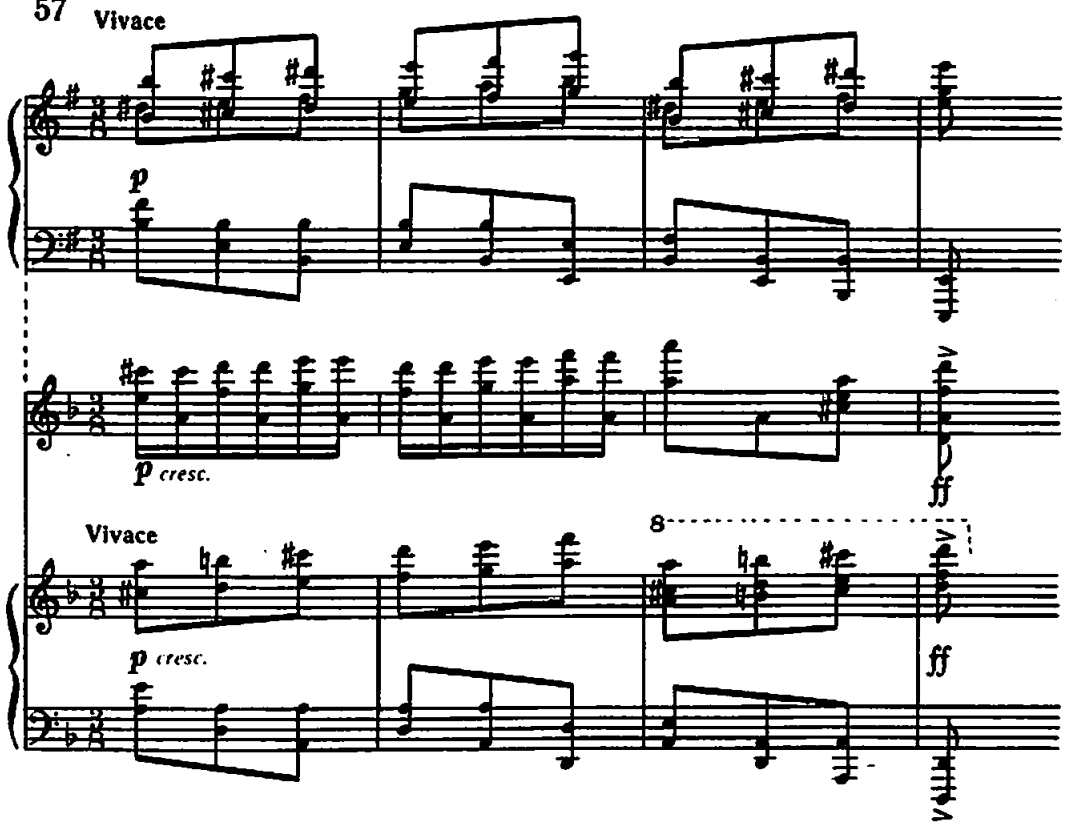
56



Щоб сприяти розвитку стрімкості та динамічному нагнітанню, які випливають з характеру музичного образу твору, інструментатори інколи вносять доповнення до партії домри у вигляді окремих пульсуючих звуків, роздрібнюючи тривалість метричних долей тактів та розширюючи регістровий виклад (57).

В. Косенко. Куранта.
Аранж. М. Т. Лисенка.

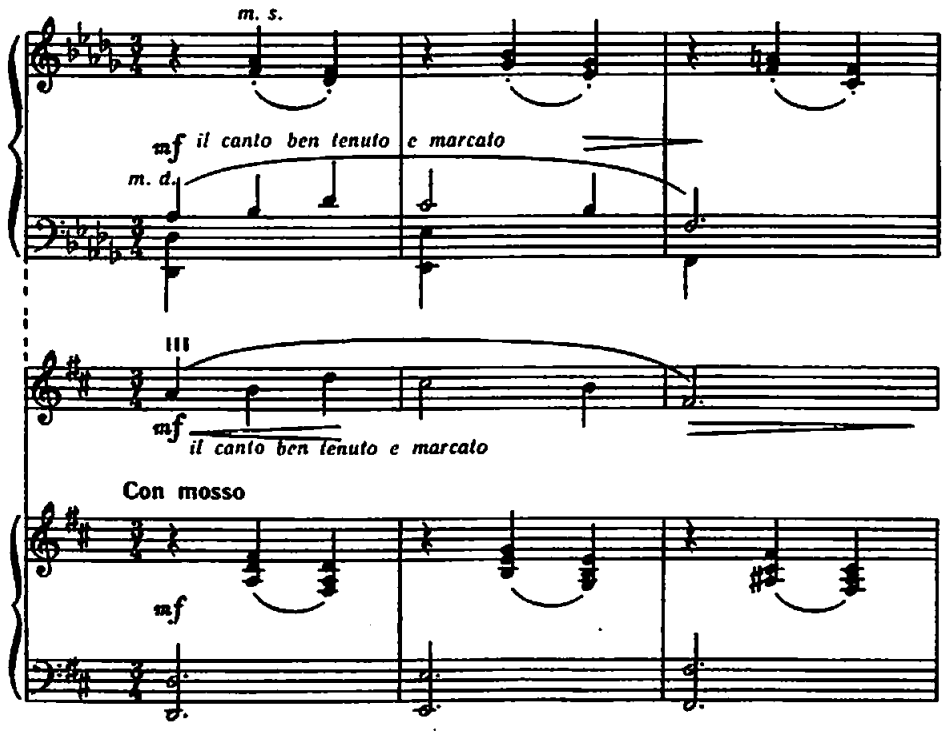
57 Vivace



Коли окремі звуки мелодії фортепіанного оригіналу не вміщаються у діапазоні домри, а транспонування твору недоцільне, роблять зміщення у зручні для виконання регістри не одного звука, а цілого відрізка мелодії, прагнучи до логічного членування мелодичної лінії. Для урівноваження загального звучання мелодії і компенсування втраченої при цьому регістрової насиченості застосовують різні художньо-технічні засоби домри, наприклад гру на інших струнах, заміну прийому звуковедення та інше (58).

М. Лисенко. Серенада, тв. 37, № 3.
Аранж. Г. Казакова.

58 Con mosso



Коли перекладаються фортепіанні твори, штрих легато може бути перенесеним лише при повільному темпі чи при великих тривалостях нот, в усіх інших випадках він переробляється на стаккато або спіккато, а характер звучання зберігається суто виконавськими засобами.

Портаменто в повільних темпах творів може бути перенесеним у домрову партію зі збереженням його написання і виконуватиметься тремоло, з незначним затуханням звучання між окремими звуками. В швидких темпах заміняється на стаккато або спіккато.

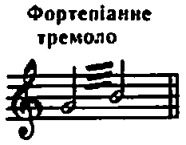
Маркато переноситься в домрову партію з таким же позначенням і виконується тремолюванням без зміни сили звучання.

Стаккато в повільних та помірних темпах повністю переноситься в домрову партію зі своєрідним записом і виконується однобічними ударами медіатора. У швидких темпах замінюється на спіккато — двобічними ударами медіатора. При малій динаміці та повільному або помірному темпі стаккато може бути заміненим на піццикато або подане з певним комбінуванням — стаккато і піццикато.

Тремоло, як типовий для цього інструмента прийом, має окреме написання (59).

Тремоло повністю переноситься у домрову партію з пристосуванням до її природи. В тих випадках, коли окремі ноти можуть бути виконані різними прийомами, для забезпечення тремолювання над або під нотами ставлять горизонтальні рисочки (60).

59



60

На домрі тремоло застосовується в одинарних і подвійних нотах при різних інтервалах, у тризвуках, а також іноді в чотиризвучних акордах. Крім звичайного тремолювання при подвійних нотах вживається пальцьове тремоло, яке виконується тим же способом, що трель, лише на інші інтервали — терції, кварти. Його позначення аналогічне фортепіанному.

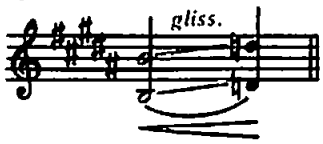
Акордове тремоло тісного розміщення переважно переробляється в акордове широкого розташування.

Репетиції переносяться в домрову партію і виконуються подвійним штрихом (спіккато), а в дуже швидкому темпі — тремолюванням.

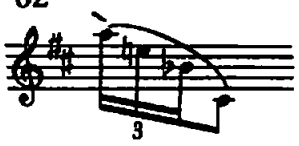
Глісс андо може бути перенесене в домрову партію. Якщо діапазон глісс андо виходить за межі об'єму домри, роблять відповідне скорочення з перенесенням крайніх звуків у доступні для домри регістри.

При перекладенні важливо зберегти особливий художній ефект глісс андо. Крім одноголосного глісс андо лівою рукою виконується двоголосне (інтервальне), а також глісс андо правою рукою (61,62).

61



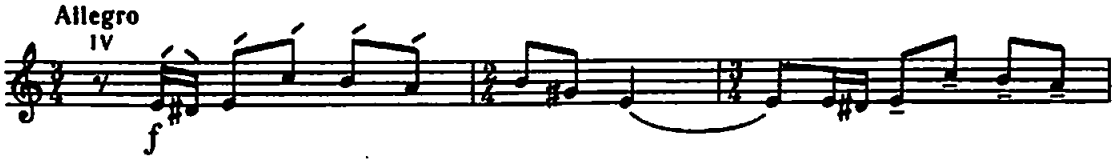
62



Для розкриття художніх образів твору та створення різноманітності звучання застосовується комбінування (поєднання та чергування) штрихів та прийомів гри, в залежності від характеру музики і технічних особливостей виконання. Нижче наводяться деякі приклади з концерту для домри В. Підгорного, де застосовано комбінування прийомів.

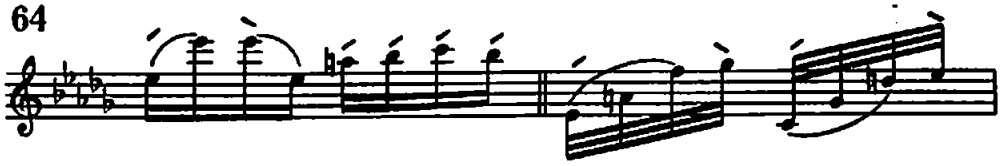
Чергування спіккато, стаккато і тремоло (63):

63



Чергування ковзання медіатором зі стаккато (64):

64

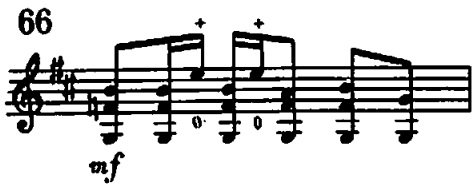


Чергування ковзання медіатором з тремоло (65):

65

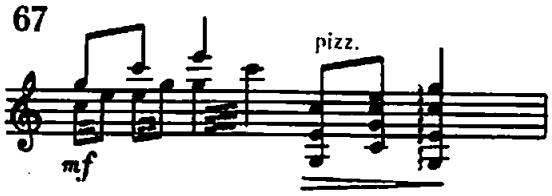
Чергування стаккато з піццикато лівою рукою (66):

66



Поєднання звичайного тремоло з пальцьовим у чергуванні з піццикато та арпеджіато (67):

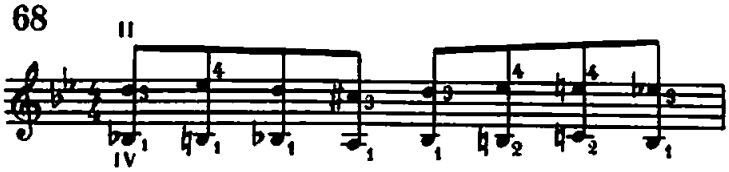
67



Поєднання гри медіатором та щипком (в децимах верхні ноти виконувати щипком середнього пальця правої руки, а нижні — медіатором) (68):

Л. Ревуцький. «Котику сіренький», з циклу «Сонечко». *Транскрипція М. Т. Лисенка.*

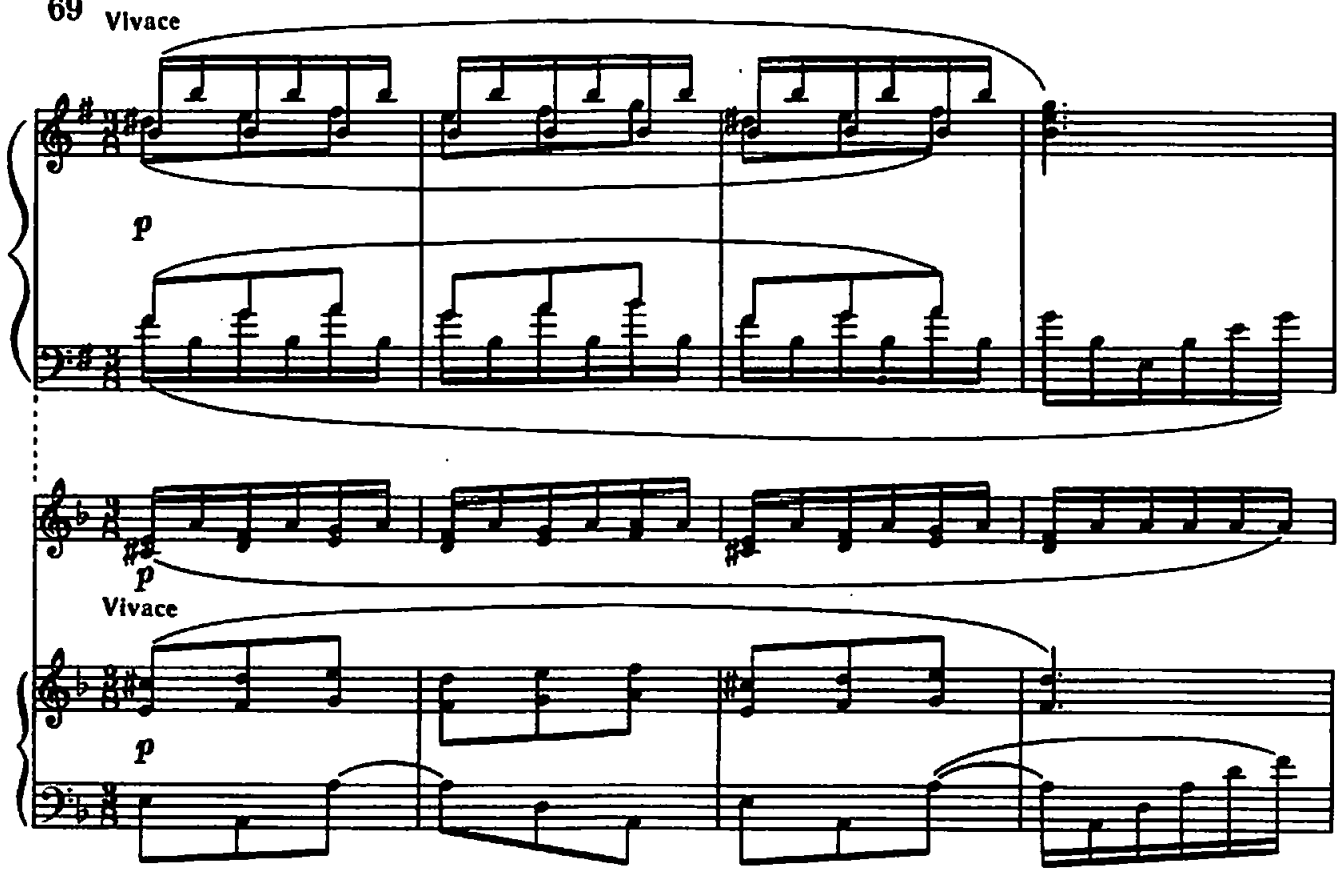
68



У окремих епізодах одночасно можуть застосовуватись декілька прийомів перекладення: заміна інтервальних ходів при паралельному русі мелодії, регістровка, зміна штрихів, пропуск (басового пульсуючого звука), переробка фактури (69).

В. Косенко. Куранта. *Аранж. М. Т. Лисенка.*

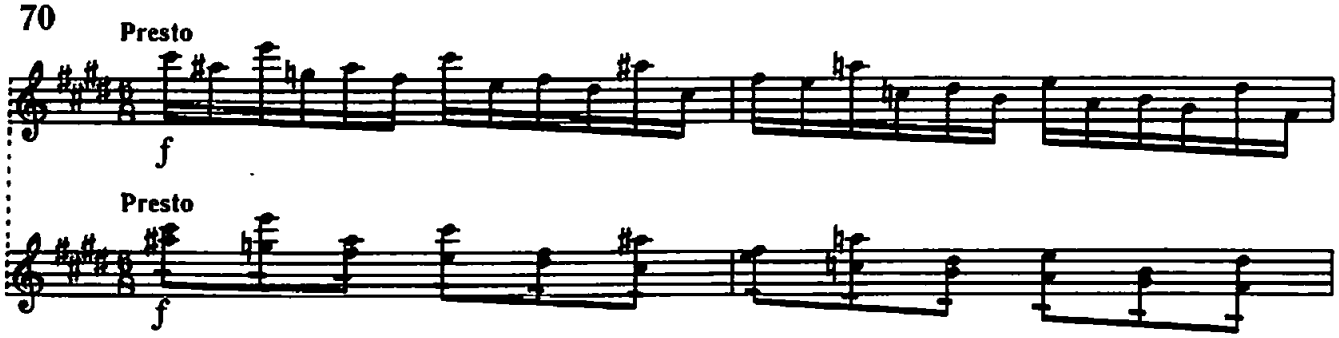
69



Фігураційний виклад мелодії в швидкому темпі складає виконавські труднощі, тому при перекладенні для домри його доцільно переробляти на подвійний штрих із поєднанням фігурацій у двоголосся (70).

Ф. Мендельсон. «Рондо-каприччіозо».
Аранж. М. Т. Лисенка.

70



Крім різноманітних штрихів та прийомів звуковидобування, для досягнення витонченого звучання при відтворенні характеру музичних образів твору інструментатори застосовують досить тривалу гру на окремих струнах та в різних їх частинах.

Струни домри мають різний колорит та динамічні можливості. Так, перша (I) струна «мі» має яскраво світлий колорит звучання з дещо різкуватим відтінком, особливо у високому регістрі. На струні «мі» можна видобувати звуки досить великої сили.

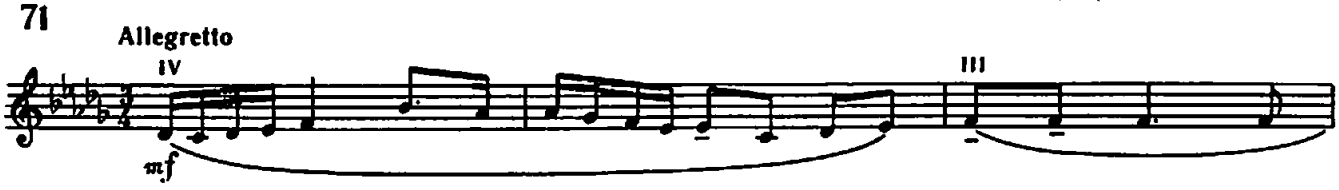
Друга (II) струна — «ля» має м'яке звучання, яке надає мелодії ніжно-лагідного характеру. Звуки цієї струни не такі гучні, як у попередньої.

Третя (III) струна — «ре» має більш компактне звучання. Її динамічні властивості слабші від інших.

Четверта (IV) струна — «соль» має більш соковите звучання. У високому регістрі вона звучить трохи напружено, хоча без належної глибини. Звучання відкритих струн різкіше, ніж затиснутих. Відкриті струни доцільно використовувати в технічних пасажах, при зміні позицій та в акордовій фактурі. Вибираючи тембр певної струни, у нотному тексті роблять відповідні позначення великими римськими цифрами I, II тощо чи літерами E, A і т. д. Зміна струни потребує нового позначення (71).

В. Підгорний. Концерт для домри.
Ред. партії домри Б. Михєєва.

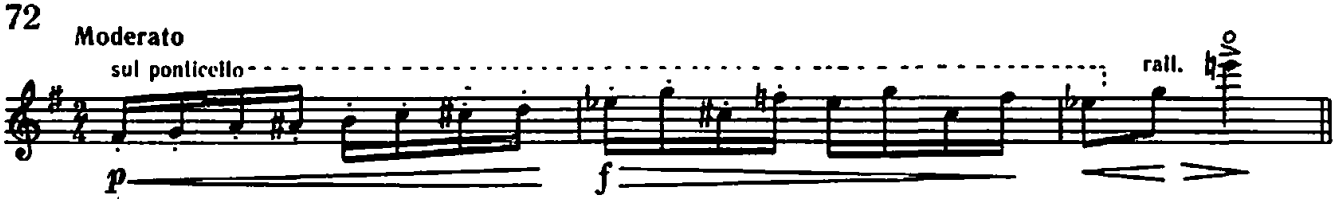
71



На кожній струні домри, крім звичайного її звучання, можна видобувати дещо змінені тембри в залежності від місця доторкання медіатором. Так, для досягнення особливого колориту вживається гра біля підставки та на грифі. Гра біля підставки має позначення sul ponticello і викликає різке звучання з дещо гугнявим відтінком (72).

С. Василенко. Гавот.
Ред. партії домри Г. Казакова.

72

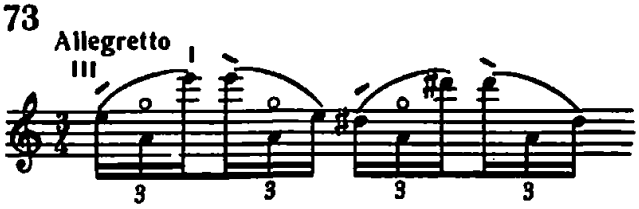


Гра на грифі — sul tasto — утворює м'яке, ніжне, трохи приглушене звучання. Припинення прийому позначається словом ordinare (скорочено ord.).

Іноді при створенні домрової партії поступаються тембром однієї струни заради особливостей штриха чи більш виграшного прийому (73).

В. Підгорний. Концерт для домри.
Ред. партії домри Б. Михєєва.

73



Хоча можливі й інші варіанти виконання наведеного епізоду (лише на одній струні «ля» або в поєднанні струн «ля» та «мі»), авторське вирішення є найбільш ефективним.

Не слід вживати довгий час один якийсь штрих або прийом гри. Одноманітність звучання знецінює художню виразність твору та стомлююче впливає на слухача. Тому інструментатор повинен приділяти увагу, як вибору штрихів, прийомів звуковидобування, окремих струн, так і логічному їх чергуванню.

Виробляючи план аранжування, слід визначити не лише фактуру домрової партії, а й загальні обриси супроводу. Механічне перенесення музичного матеріалу, який залишається після вилучення мелодії, в переважній більшості творів не дасть належних наслідків. При створенні супроводу необхідно враховувати характер музики та особливості фактури оригіналу. Фортепіанний супровід повинен бути технічно зручним. Важливо правильно розподілити музичний матеріал між правою та лівою руками не тільки з точки зору їх рівномірного навантаження, а, в першу чергу, з врахуванням структури окремих елементів музичних побудов, їх значимості й функціональної навантаженості. Зосередження окремих характерних музичних утворень у одній руці для забезпечення єдиного виконавського стилю іноді призводить до перехрещення рук (див. пр. 58).

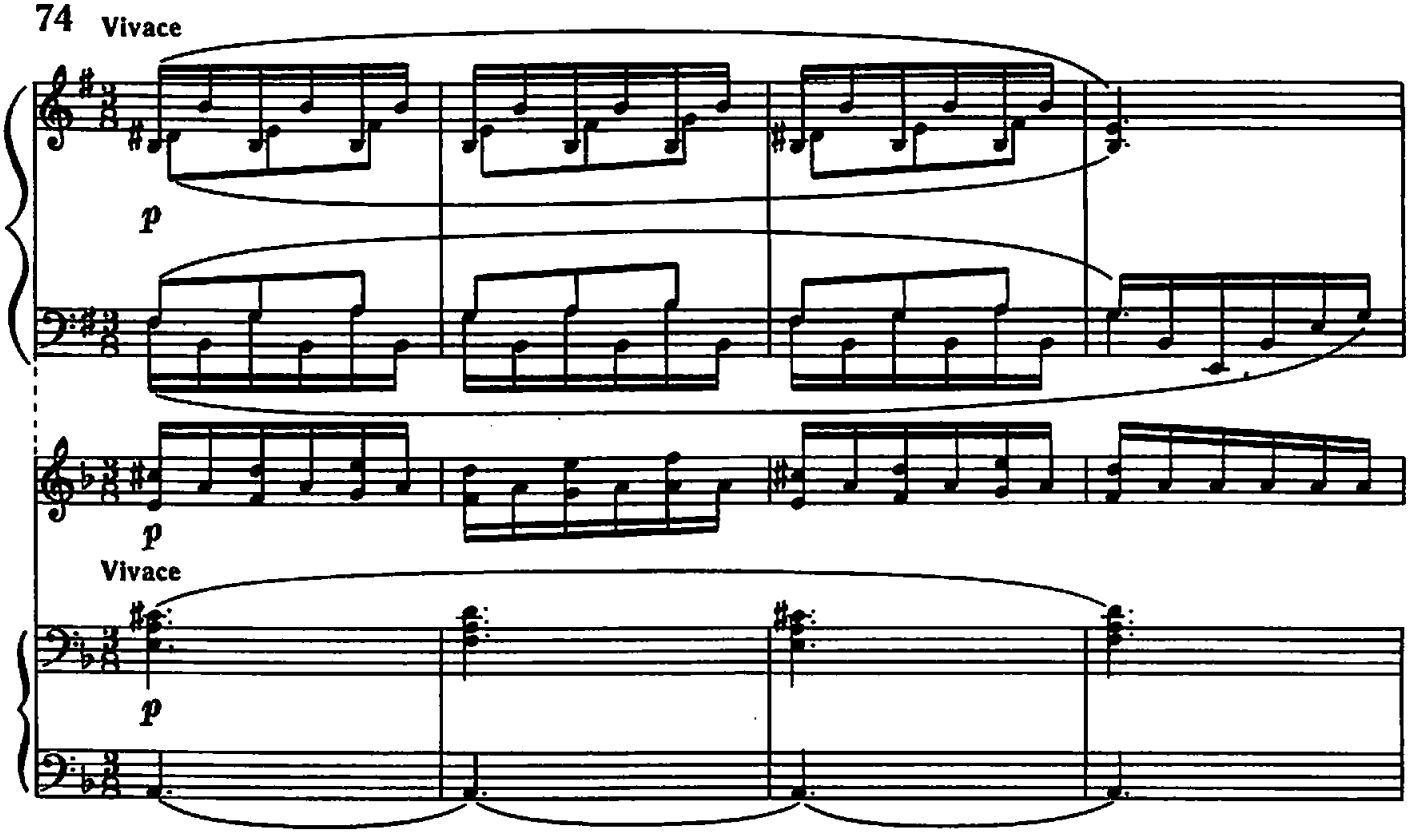
Необхідно створювати певну рівновагу між сольною та супровідною партіями, пам'ятаючи про теситуру, штрихи, фактурну насиченість сольної партії та загальну динаміку. Акомпанемент повинен органічно пов'язуватися з сольною партією, бути фундаментом твору. Коли мелодія має чіткий обрис і фактурно відокремлена від супроводу, такий виклад не становить труднощів при аранжуванні. Це видно з прикладу 54, де дво-

голосна мелодія повністю передана домрі, а супровід, призначений у авторському оригіналі лише для лівої руки, логічно розподілений між лівою та правою руками зі збільшенням тривалості басового голосу.

При більш складній фортепіанній фактурі, коли основна мелодія вплітається в супровідний матеріал, який крім гармонічних може мати поліфонічні елементи, інструментатору необхідно уважно простежити за ходом мелодичної лінії. Її слід відокремити від другорядних елементів і передати домрі, а решту матеріалів, зберігаючи його характерні риси, використати для супроводу.

Для підкреслення провідної мелодичної лінії та досягнення домінуючої ролі сольного інструмента, інколи при аранжуванні для нього застосовують більш насичений виклад та яскравіші засоби виразності, ніж для супроводу (74).

В. Косенко. Куранта.
Аранж. М. Т. Лисенка.

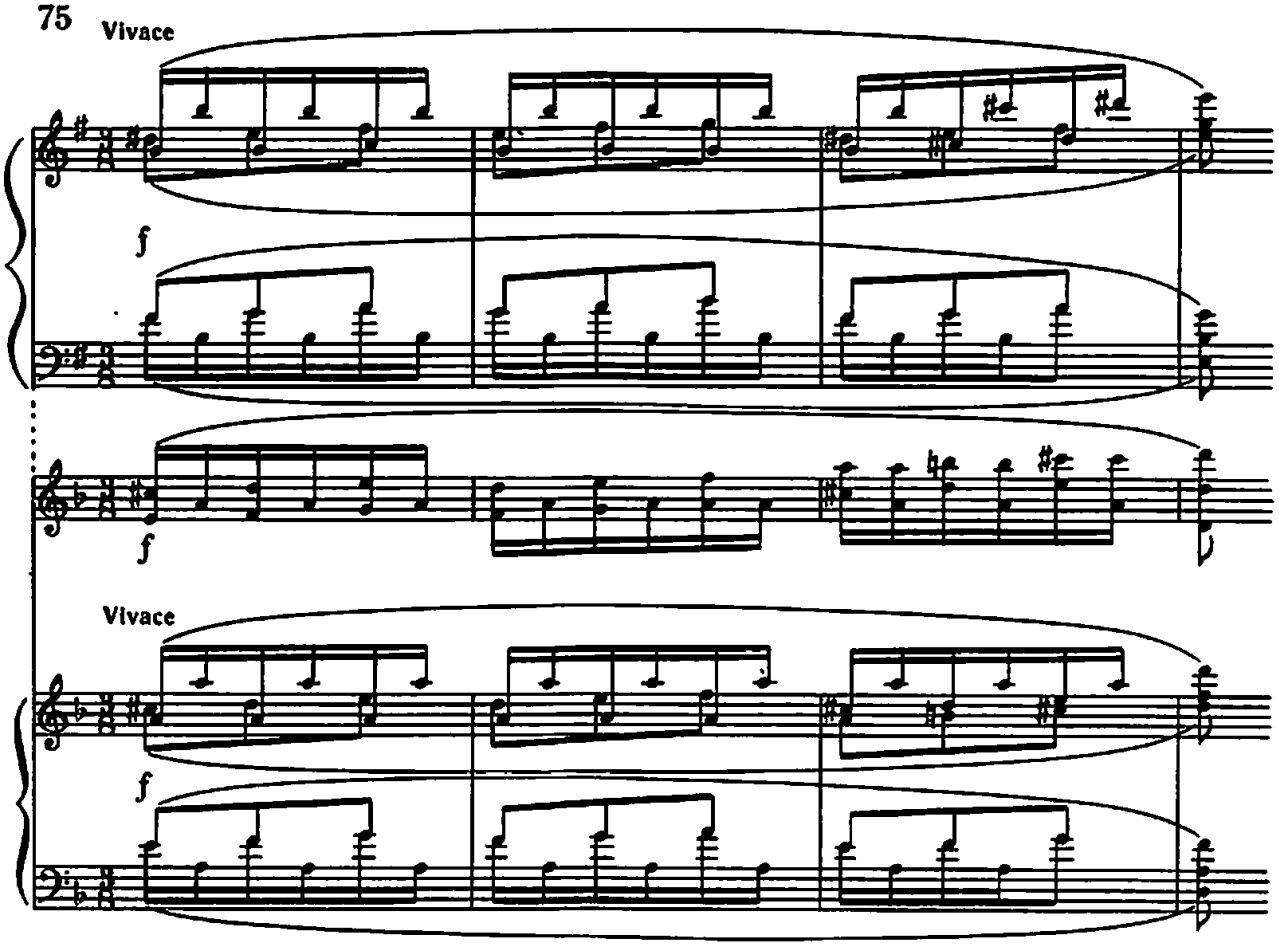


Такий виклад частіше зустрічається лише в одному з перших проведень теми та в кінці п'єси для створення обрамлення. В середніх епізодах, для забезпечення загального розвитку та кульмінації, фактура обох партій має бути однаково насиченою (75).

Якщо при перекладенні фортепіанного твору з прозорим акомпанементом мелодію виділити в окрему партію, решти музичного матеріалу ніяк не вистачить для повноцінного супроводу. Щоб створити достатньо вагоме його звучання, слід використати окремі акордові тони мелодії, узгодивши їх з ритмічним малюнком супроводу. Для уникнення унісонного дублювання супровід доцільно розташовувати в іншому регістрі (76).

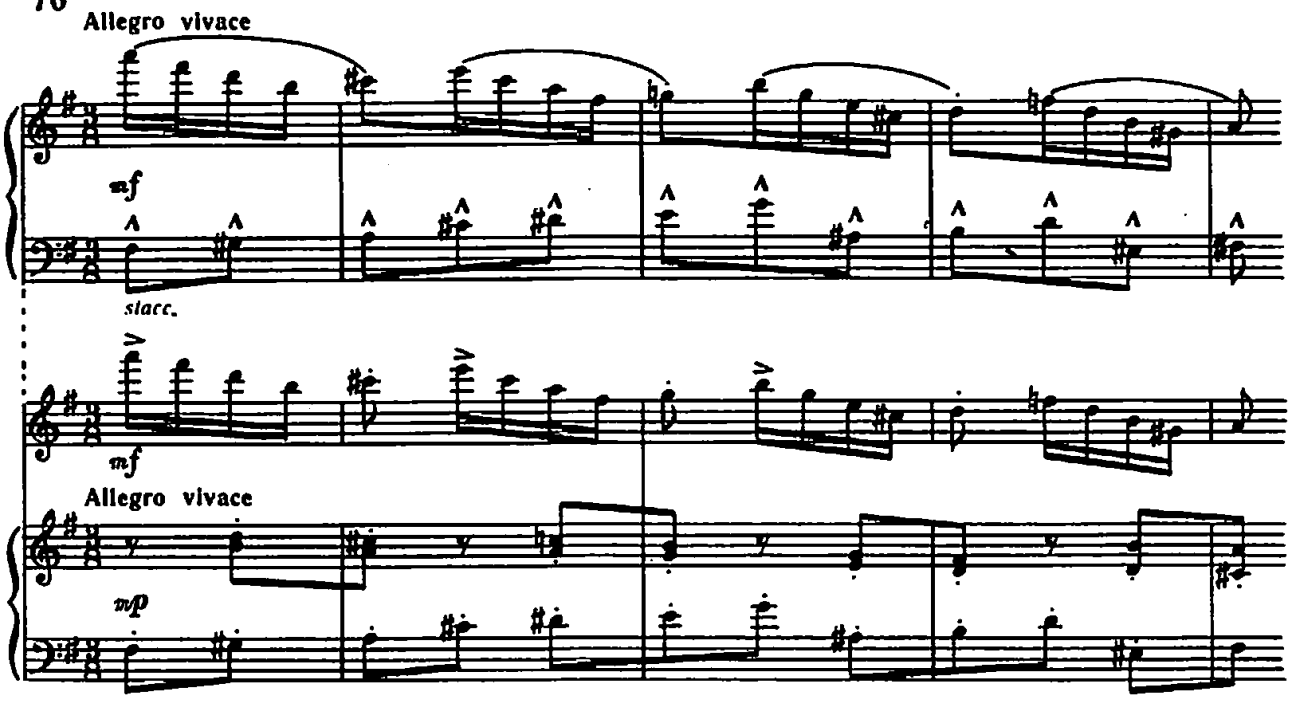
В. Косенко. Куранта.
Аранж. М.Т.Лисенка.

75



М. Лисенко. Скерцо,
тв. 2, № 6.
Аранж. Г. Казакова.

76

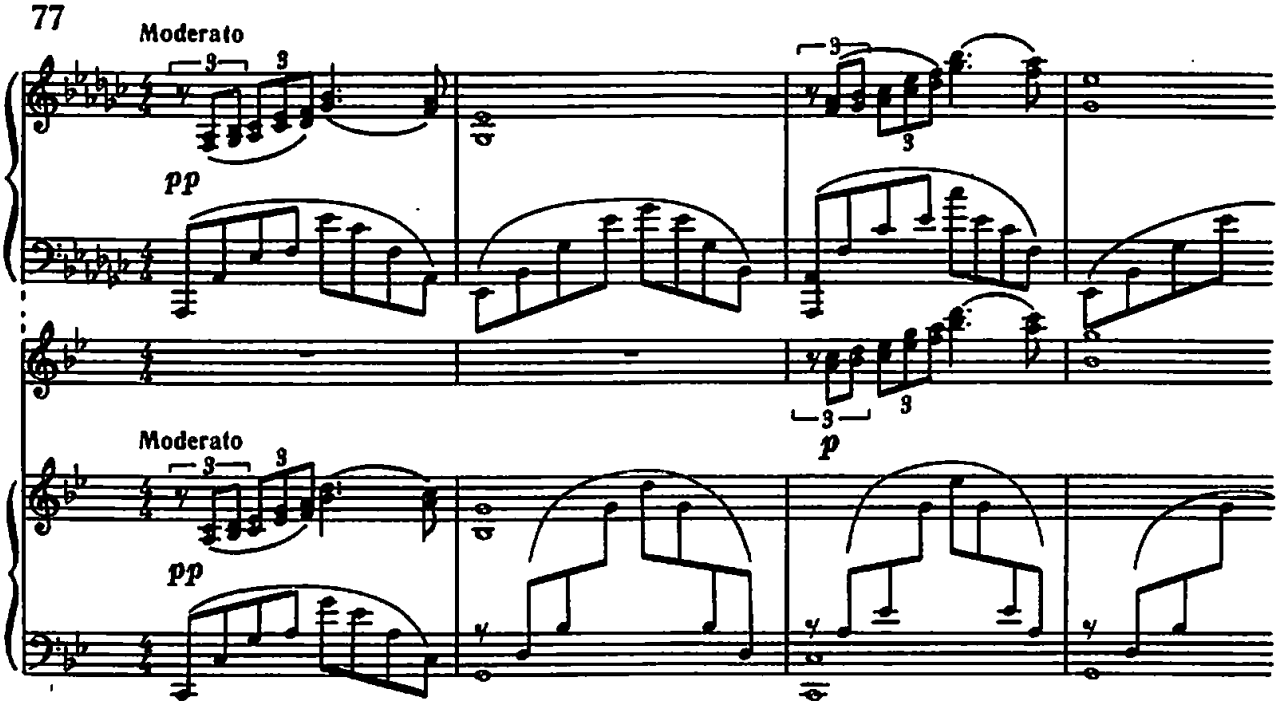


Для досягнення ефекту динамічного нагнітання при підході до кульмінації, спочатку застосовують більш розріжену фактуру супроводу з наступним регістровим розширенням та доповненням (див. пр. 53).

Якщо коротка музична фраза проходить декілька разів підряд у різних регістрах, слід окремі її проведення доручати різним інструментам, створюючи враження діалогу між ними (77).

С. Рахманінов. «Елегія», тв. 3, № 1.
Аранж. М. Т. Лисенка.

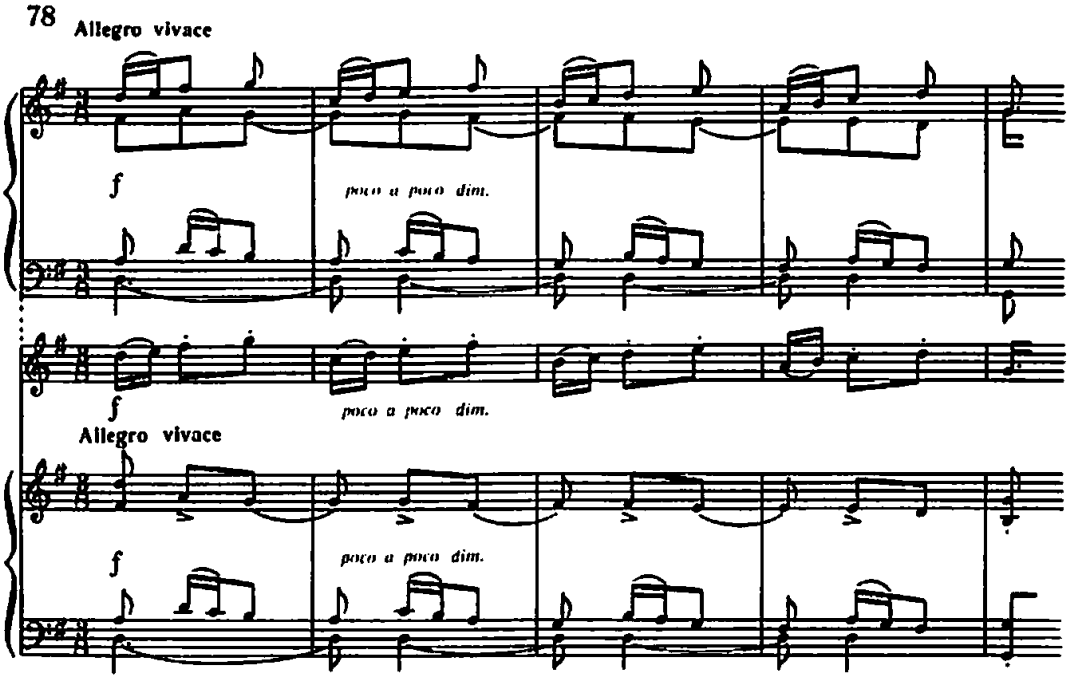
77



При наявності у фортепіанному оригіналі імітацій їх доручають різним інструментам (78).

М. Лисенко. «Скерцо».
Аранж. Г. Казакови.

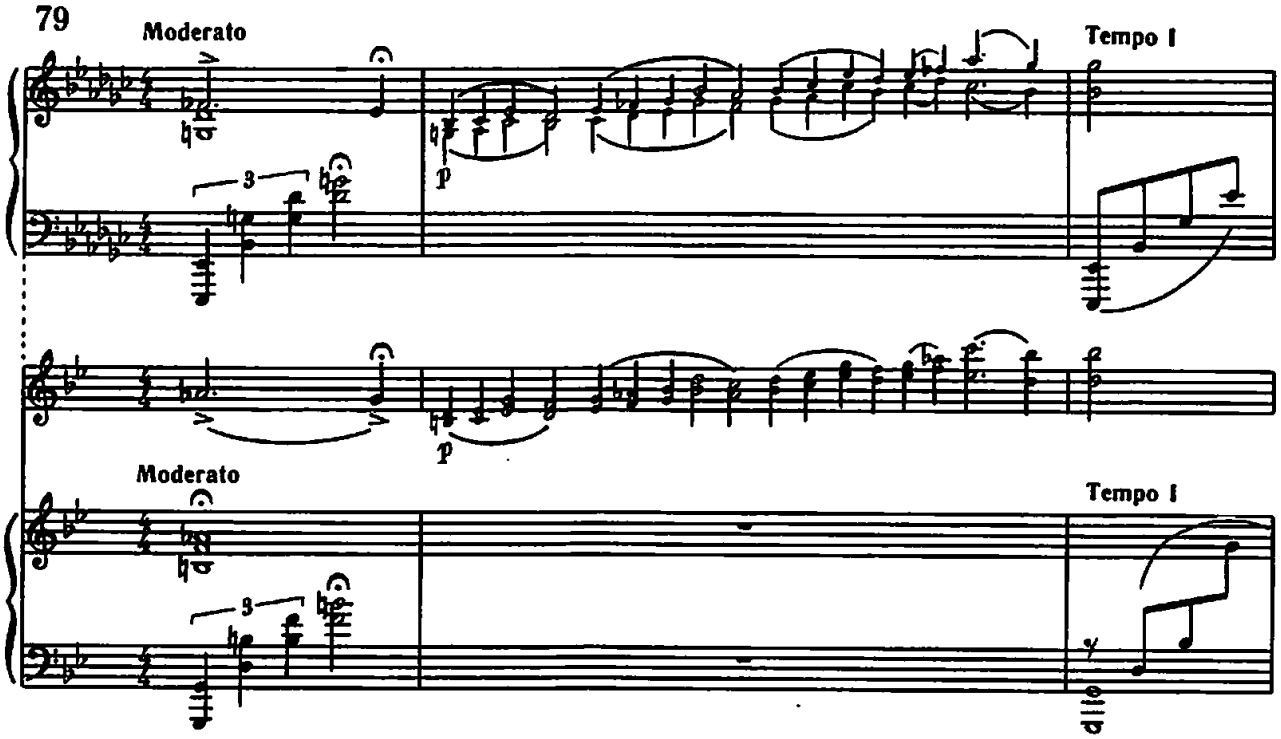
78



Ансамблевий виклад стає більш яскравим, коли суто сольне звучання зіставляється з дуетним (79).

С. Рахманінов. «Елегія», тв. 3, № 1.
Аранж. М. Т. Лисенка.

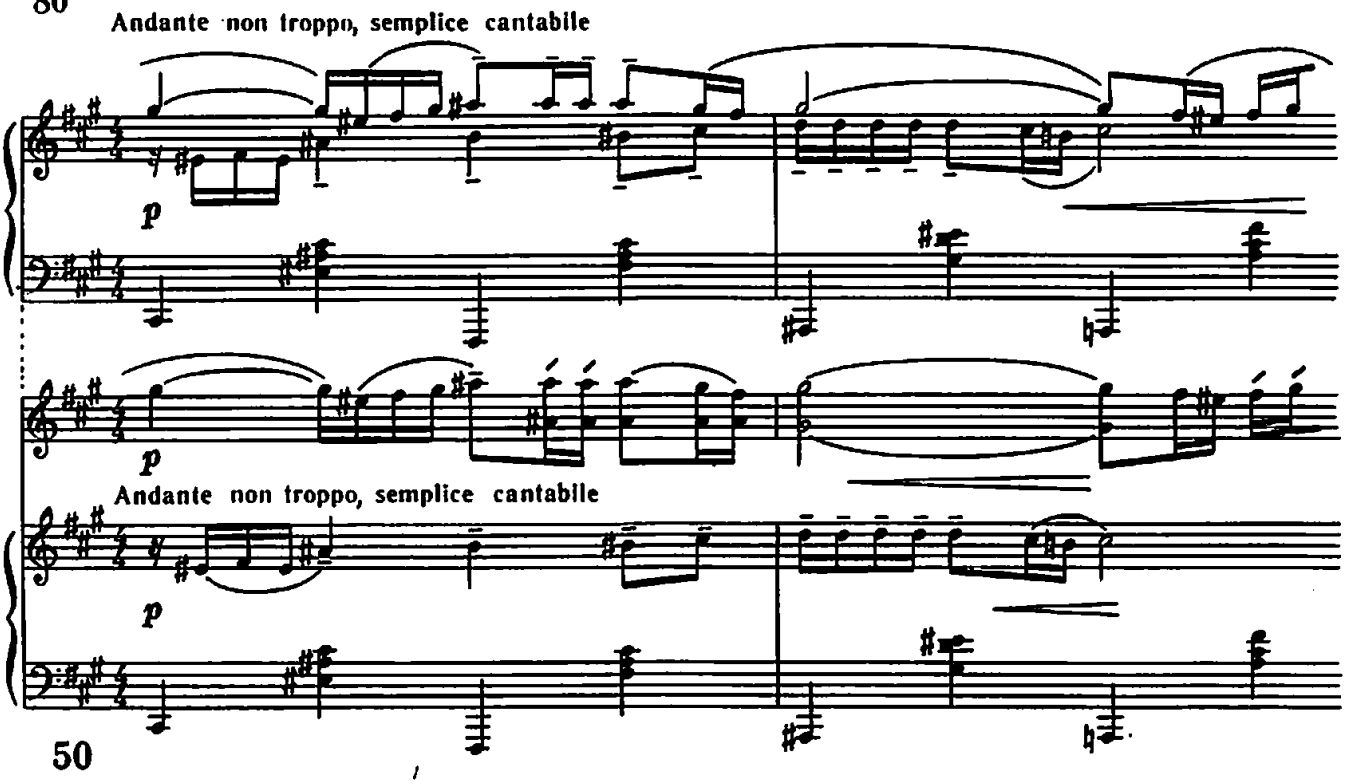
79



Поліфонічне двоголосся авторського оригіналу при аранжуванні слід розподіляти між сольною партією та супроводом (80).

Д. Кабалевський. Прелюдія,
тв. 38, № 8.
Аранж. М. Т. Лисенка.

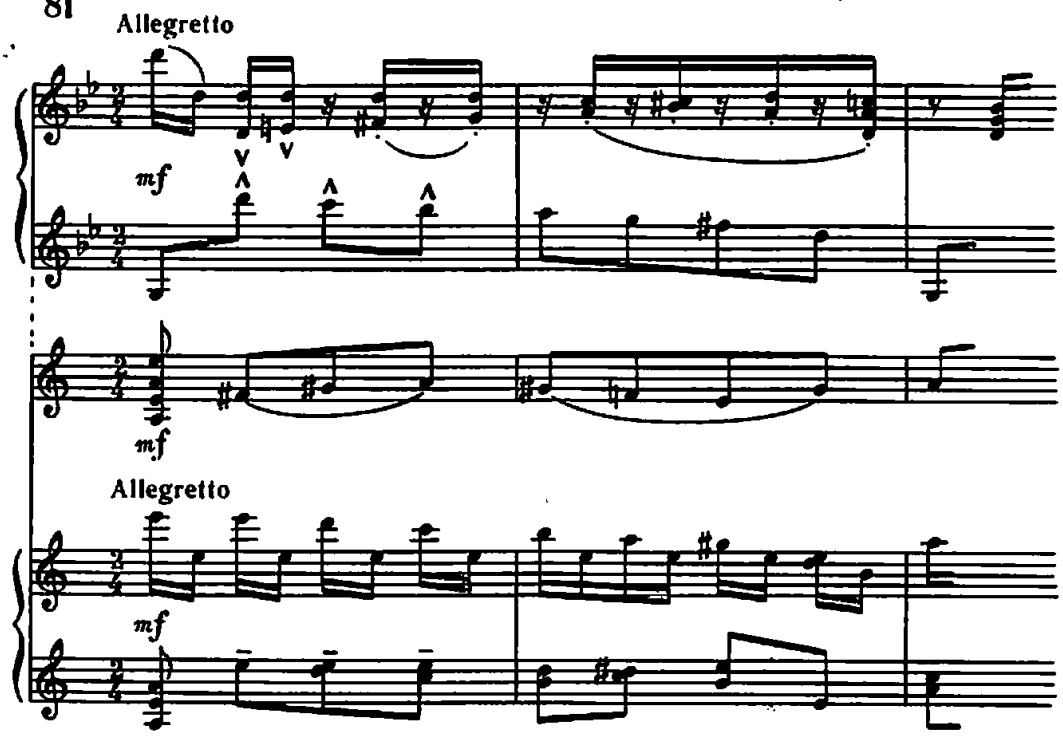
80



Щоб забезпечити контрастність між інструментами та підкреслити рівнозначність ансамблевих партій, повторне проведення мелодичної лінії доцільно передавати супроводу, а солісту доручати інший голос, створений на матеріалі акомпанементу (81).

М. В. Лисенко. Гавот із «Української сюїти».
Аранж. М. Т. Лисенка.

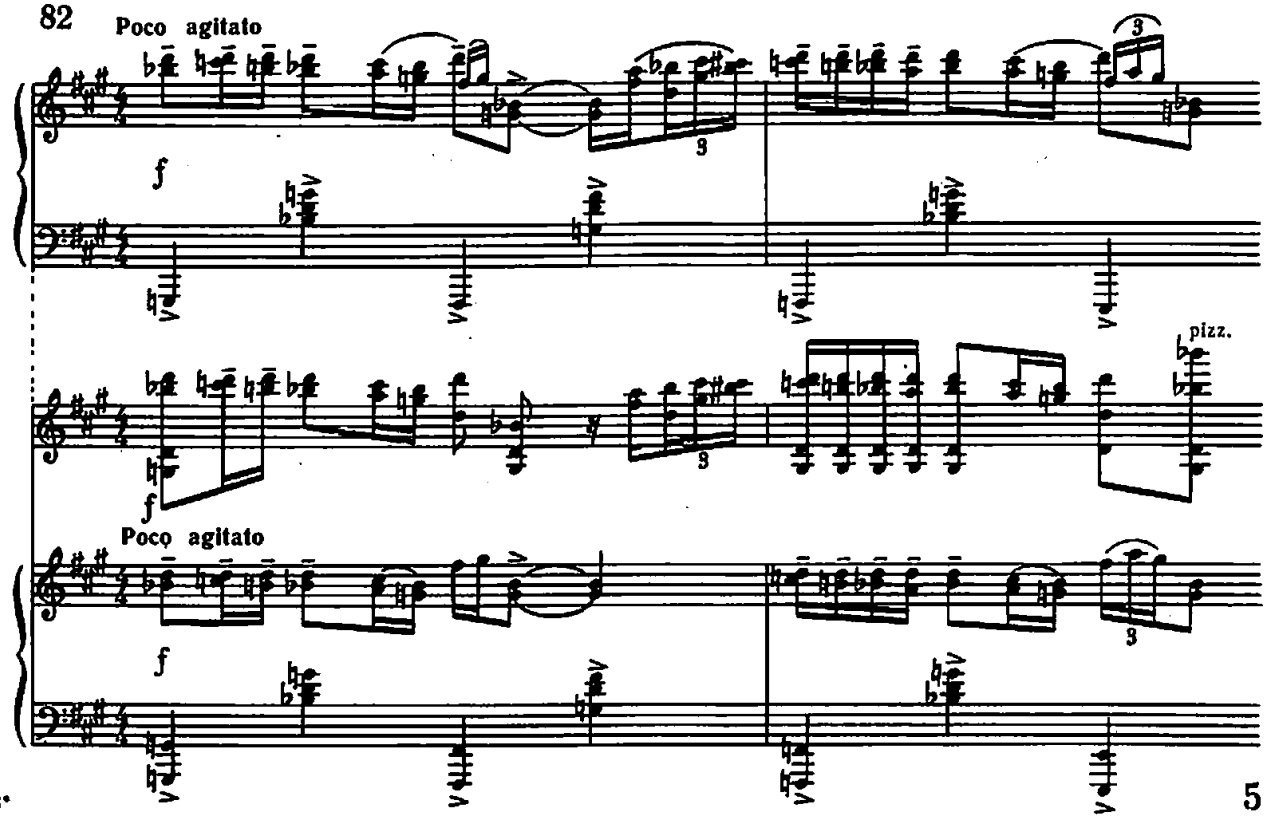
81



Велика динаміка та напружений характер звучання фортепіанного оригіналу при аранжуванні вимагають регістрового розширення та посилення звукової вагомості сольної партії (82).

Д. Кабалевський. Прелюдія, тв. 38, № 8.
Аранж. М. Т. Лисенка.

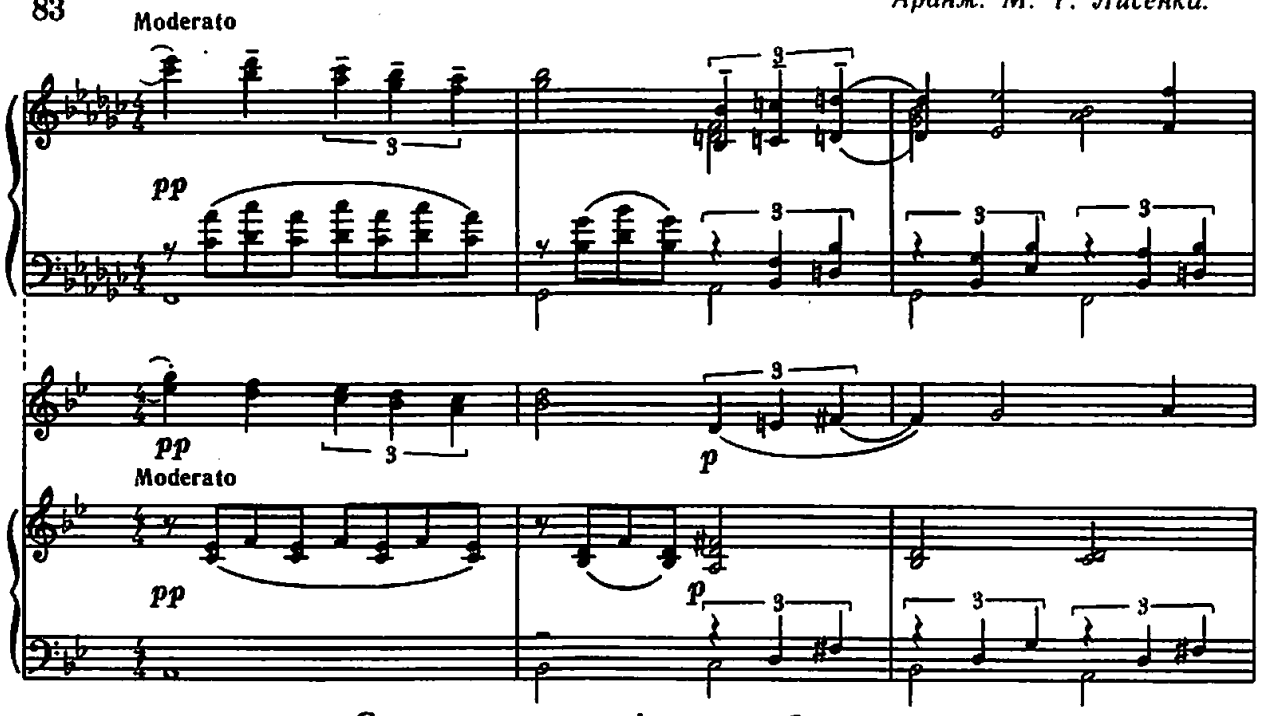
82



Перенесення двоголосся фортепіанного твору з високого регістру у середній, зручний для виконання на домрі, спричиняється до звуження фактури супроводу за рахунок перестановки внутрішніх голосів та пропуску окремих акордових тонів (83).

С. Рахманінов. «Елегія», тв. 3, № 1.
Аранж. М. Т. Лисенка.

83

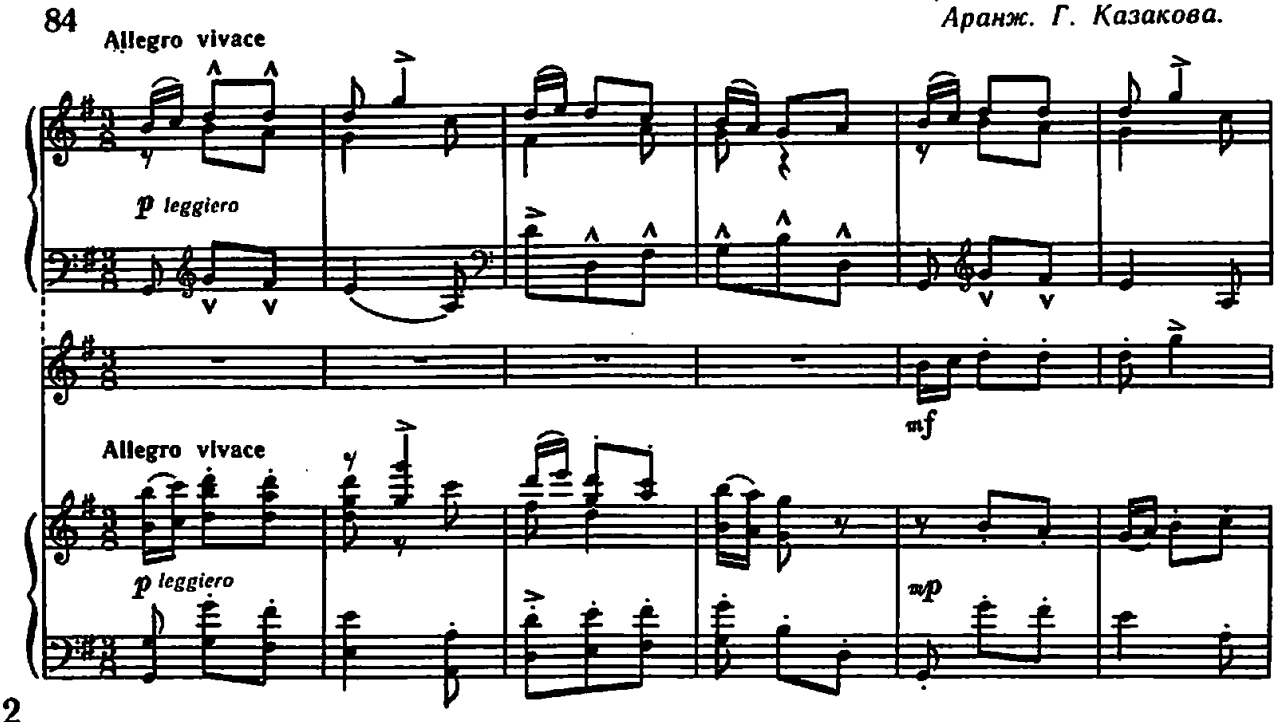


Створення допоміжних побудов

Для посилення контрастності загального звучання та зіставлення тембрів інструментатори нерідко вдаються до створення допоміжних музичних побудов, використовуючи окремі характерні формотворчі та фактурні елементи фортепіанного оригіналу. Так, при наявності періоду повторної будови перше речення нерідко використовують для створення вступу. Якщо загальний характер твору сприяє цьому, роблять гармонічне доповнення та регістрове розширення (84).

М. Лисенко. «Скерцо», тв. 2, № 6.
Аранж. Г. Казакова.

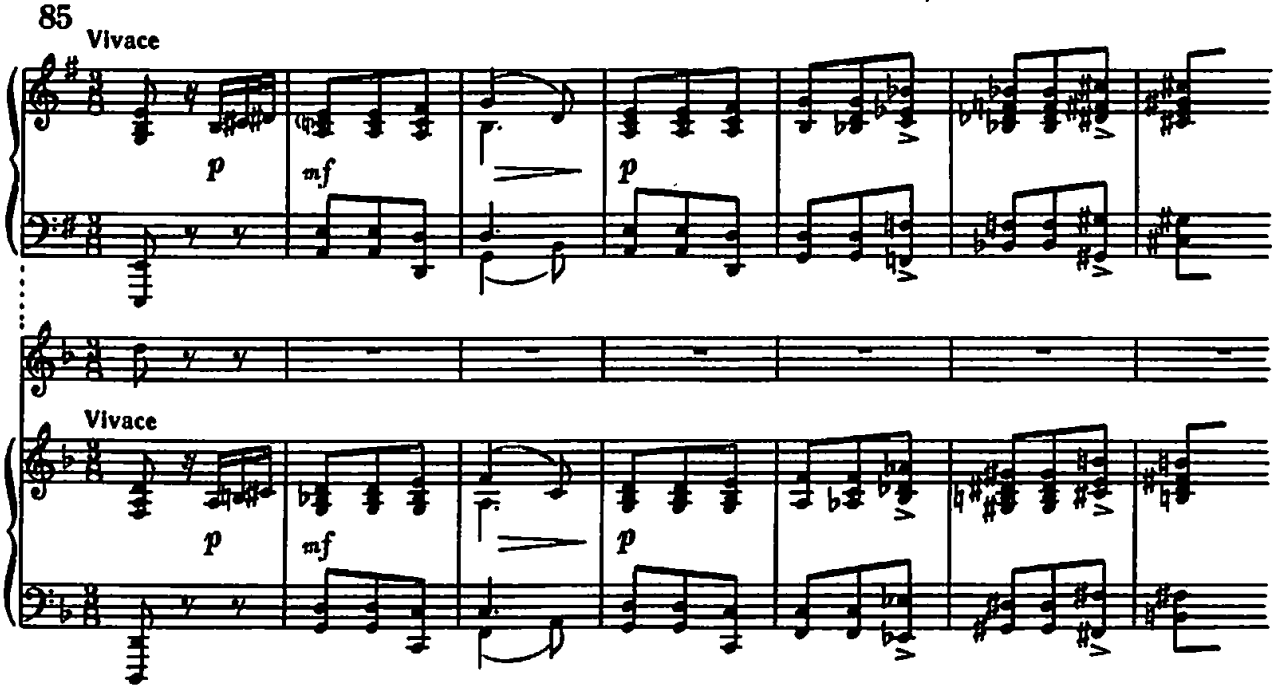
84



Для створення перегри іноді використовують модулюючі епізоди оригіналу (85).

В. Косенко. Куранта.
Аранж. М. Т. Лисенка.

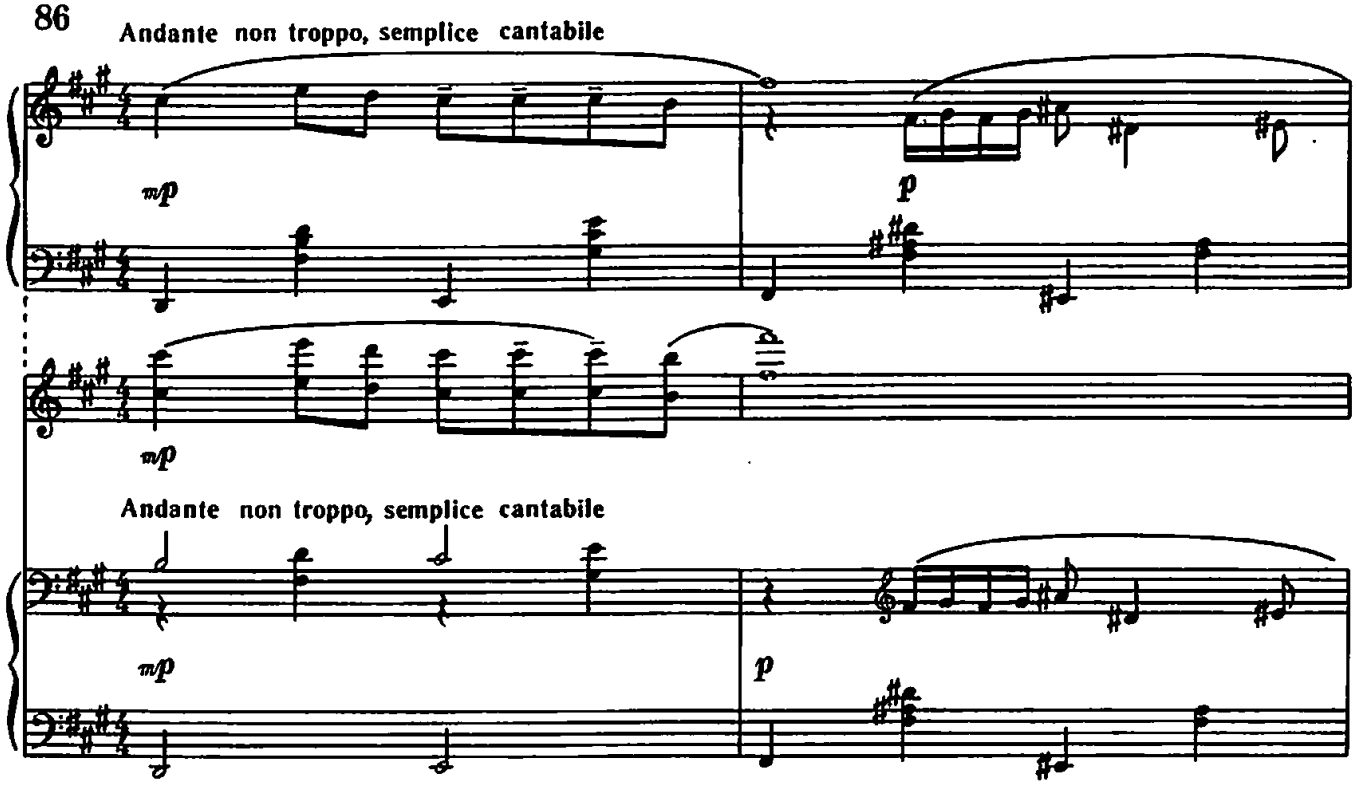
85

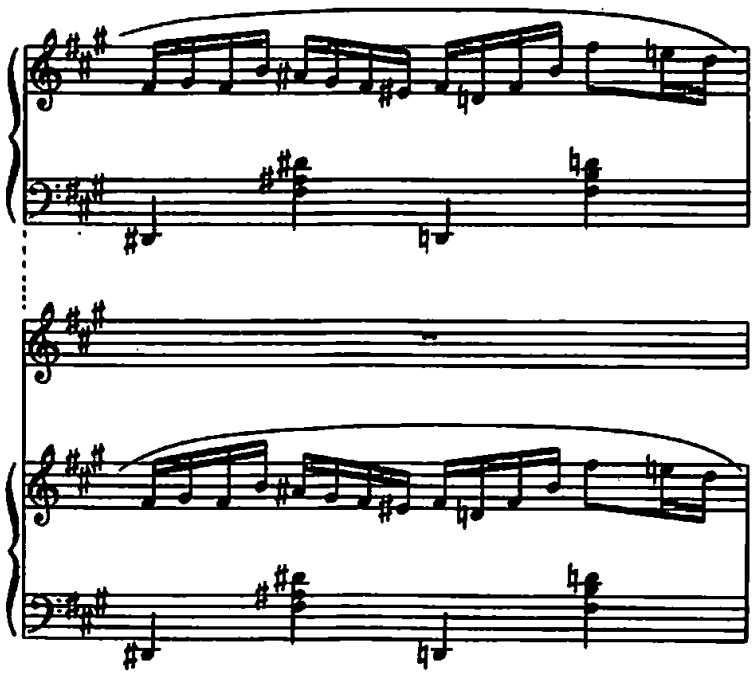


Проведення іншого мелодичного голосу також може бути вдячним матеріалом для написання перегри (86).

Д. Кабалевський. Прелюдія, тв. 38, № 8.
Аранж. М. Т. Лисенка.

86



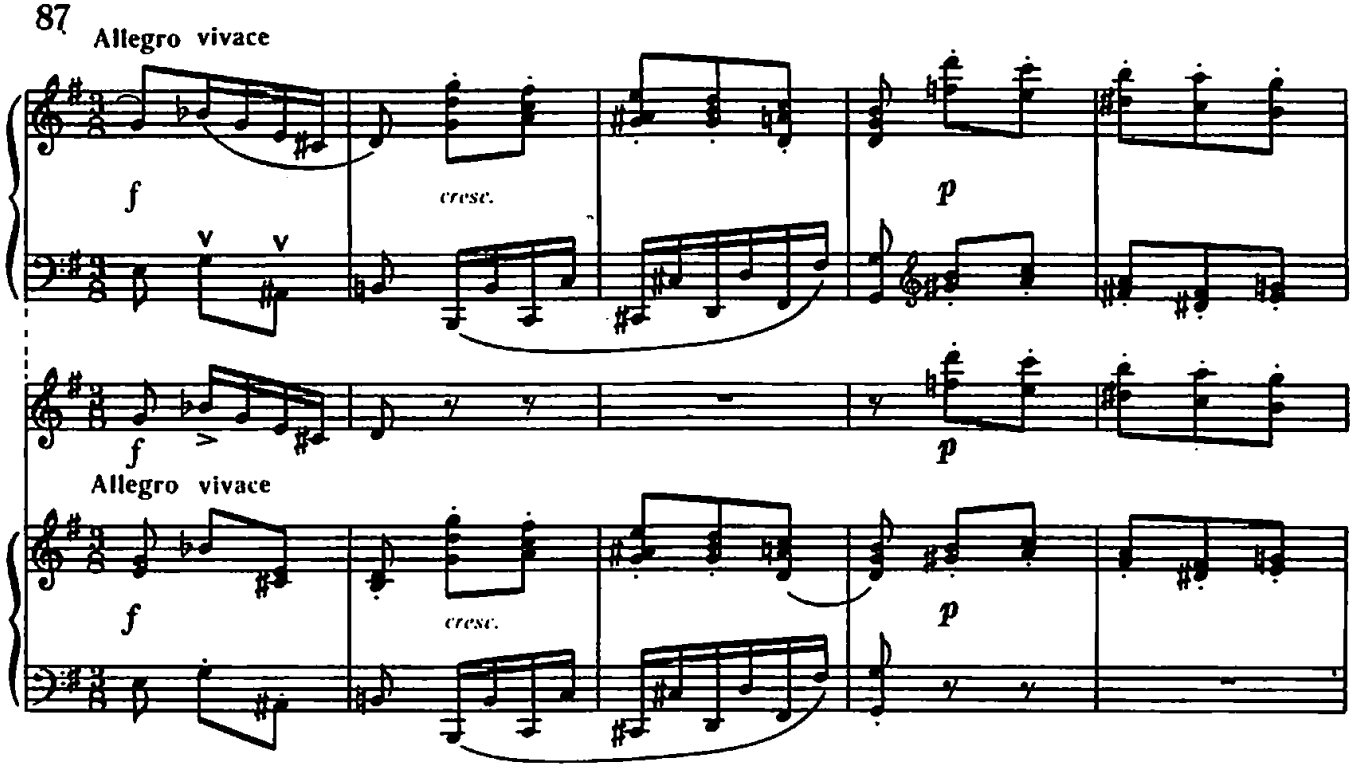


Коли у фортепіанному творі є мелодичний рух імпровізаційного характеру, особливо без супроводу, при перекладенні його доручають сольному інструменту. Таким чином створюється враження к а д е н ц і ї.

При роздрібненості структури окремі її фрагменти використовують як з а п о в н е н н я, що доручається фортепіано (87).

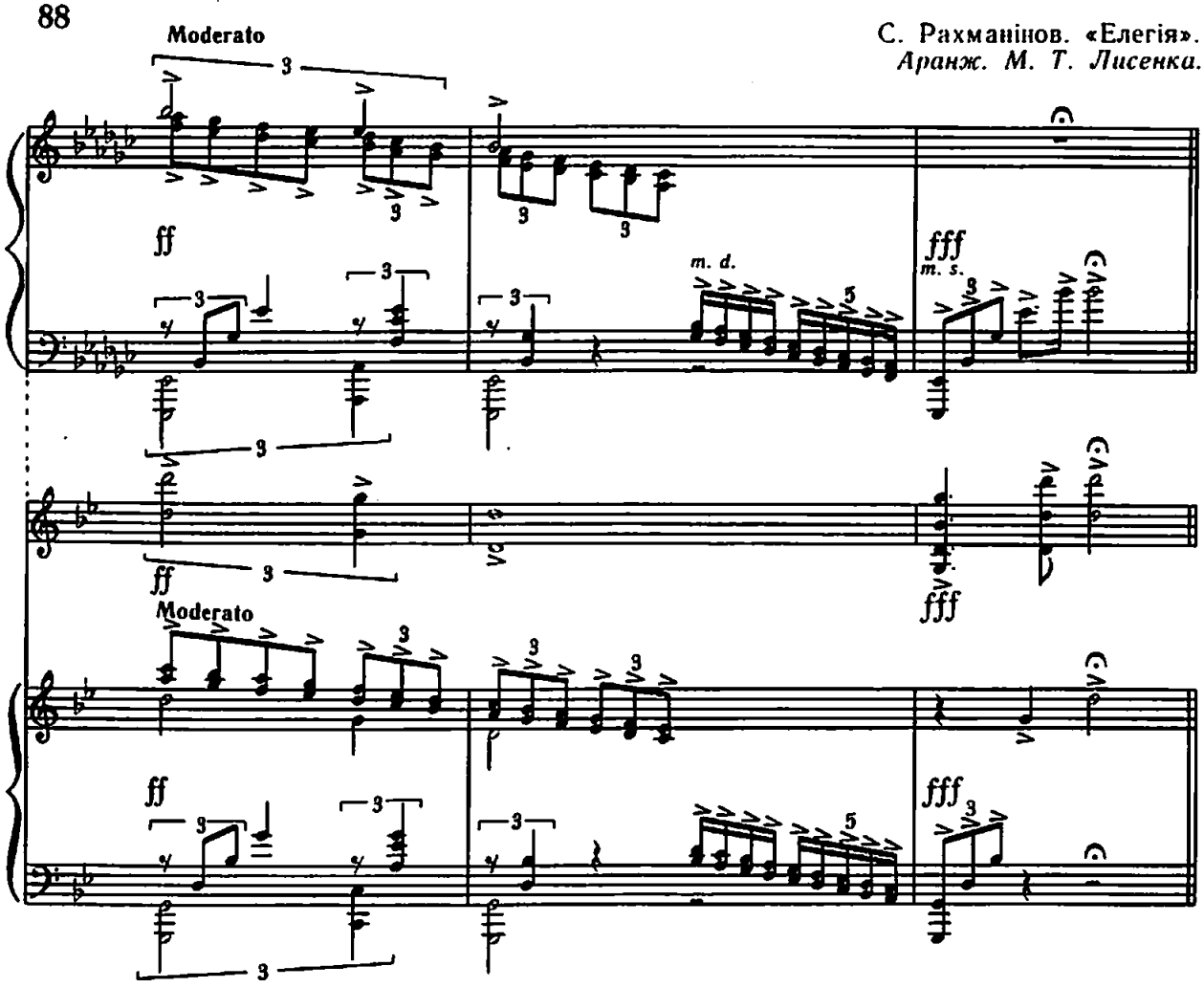
М. Лисенко. «Скерцо».
Аранж. Г. Казакова.

87



Коли в фіналі фортепіанного твору мелодія закінчується раніше оточуючого її фону, що має напружений характер та велику динаміку, в солюючій партії слід дописати з а к і н ч е н н я (88).

С. Рахманінов. «Елегія».
Аранж. М. Т. Лисенка.

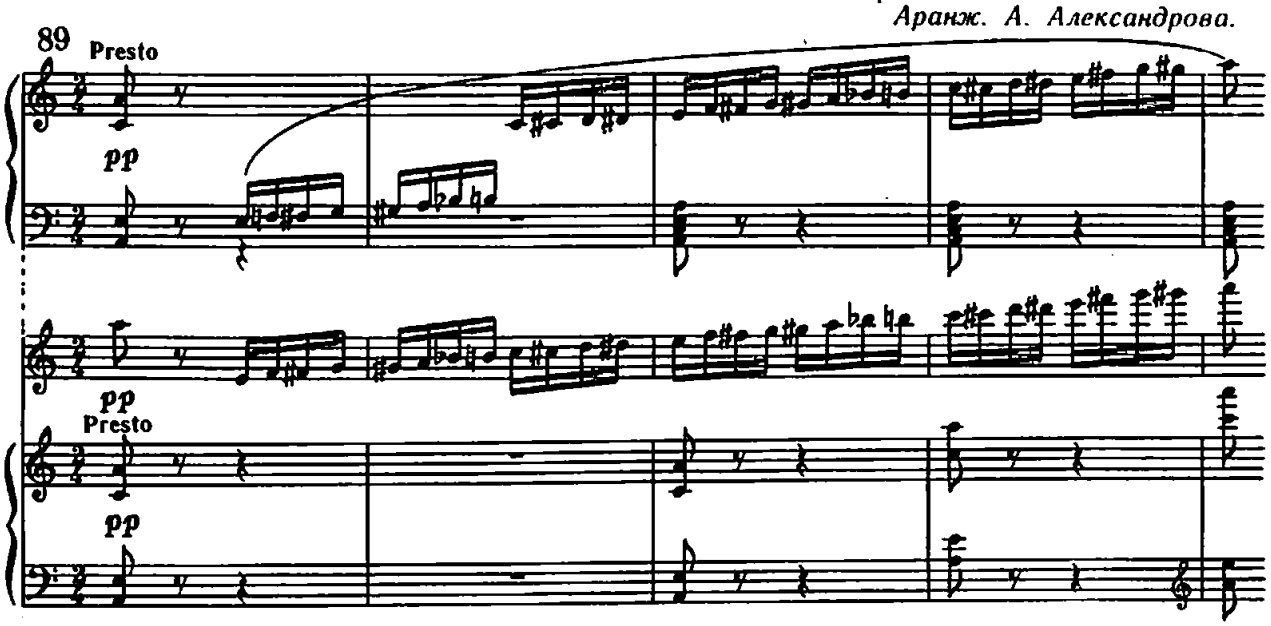


Перекладення фортепіанних п'єс для триструнної домри здійснюється аналогічними способами, але менший порівняно з чотириструнною домрою діапазон вимагає від інструментатора більш копіткого підходу до вибору фортепіанних п'єс. Перевагу слід надавати творам зі світлими музичними образами та невеликим діапазоном мелодичної лінії.

Іноді тему переносять до вищого регістру, що істотно змінює характер її звучання. Це не завжди є бажаним, тому користуватися цим прийомом треба в крайніх випадках.

Супровід для триструнної домри створюється за такими ж принципами, як і для чотириструнної.

М. Римський-Корсаков. «Політ джмеля».
Аранж. А. Александрова.



ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ, ЯКІ МОЖНА АРАНЖУВАТИ ДЛЯ ЧОТИРИСТРУННОЇ ДОМРИ

1. Гліер Р. Прелюдія, тв. 31, № 1 (транспонувати).
2. Кабалевський Д. Прелюдії, тв. 38, №№ 20,21.
3. Косенко В. Гавот, тв. 19, № 7 (транспонувати).
4. Лядов А. Вальс, тв. 57, № 2.
5. Мендельсон Ф. Пісня без слів, № 19, I зошит.
6. Рахманінов С. Прелюдії, №№ 4,7.
7. Рубінштейн А. Ноктюрн, тв. 28, № 1 (транспонувати).
8. Спендіаров О. Колискова.
9. Степовий Я. Елегія ля мінор.
10. Шостакович Д. Прелюдії, тв. 34, №№ 3,12,19,20,21.

АРАНЖУВАННЯ ДЛЯ БАЛАЛАЙКИ

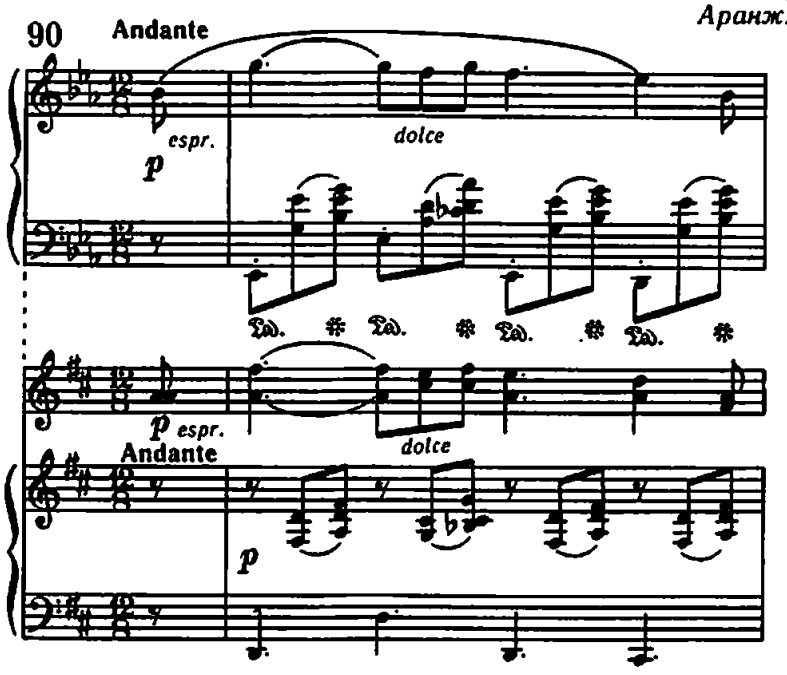
Балалайка належить до струнно-щипкових інструментів. Перекладення фортепіанних творів для балалайки з супроводом фортепіано здійснюється за тими ж принципами, що і для домри. Відміни є у написанні балалаєчної партії.

У залежності від характеру музичного твору, його темпу, динаміки, штрихів та інших особливостей фортепіанного оригіналу при створенні балалаєчної фактури застосовують доповнення, пропуски, скорочення, заміну, регістровку тощо.

Фортепіанний твір з чітко визначеною мелодією та супроводом може бути по-різному перекладений для балалайки з супроводом фортепіано. Мелодична лінія у творі світлого характеру з прозорою фактурою та малою динамікою, якщо вона вкладається в діапазон балалайки, повністю переноситься в її партію. Коли ж мелодія за своїм характером потребує більш компактного звучання, забезпечення великої наспівності чи коли твір має значну динаміку та насичену фактуру, в партію балалайки додають другий, а іноді й третій голос. Основою для них є гармонія або підголоски супроводу (90).

Ф. Шопен. Ноктюрн, тв. 9, № 2.
Аранж. Є. Курбатова.

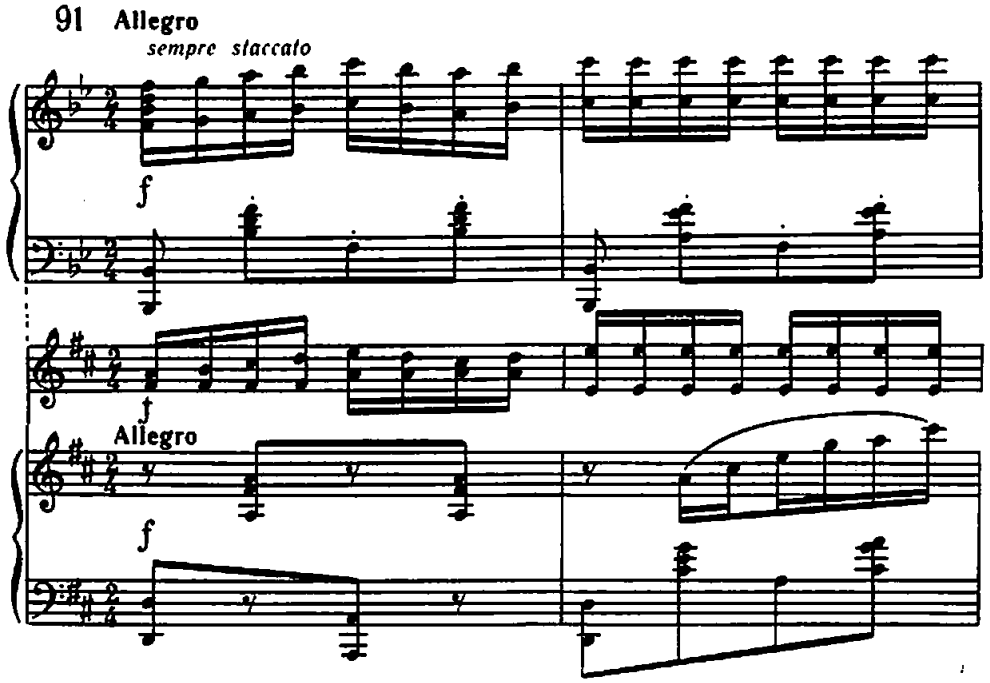
90



При перекладенні твору енергійного, запального характеру з великою динамікою роблять доповнення як у сольній, так і у супровідній партіях, оскільки вилучення мелодичної лінії та частини гармонії з загальної фактури (для створення партії балалайки) збіднює виклад акомпанементу. Доповнення створюють за допомогою акордових звуків або інших елементів (91).

Ф. Ліст. «Угорська рапсодія», № 6.
Аранж. М. Осипова.

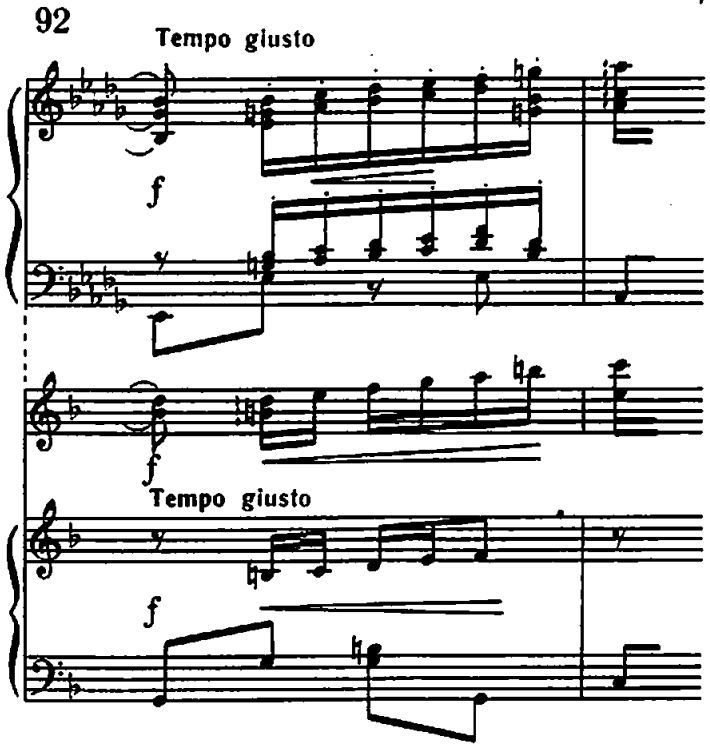
91



При багатоголоссі як тісного, так і широкого розташування при малій динаміці доцільно балалайці доручати мелодію, пропускаючи інші голоси. Для забезпечення рівноваги в супроводі теж роблять відповідні пропуски голосів (92).

Ф. Ліст. «Угорська рапсодія», № 6.
Аранж. М. Осипова.

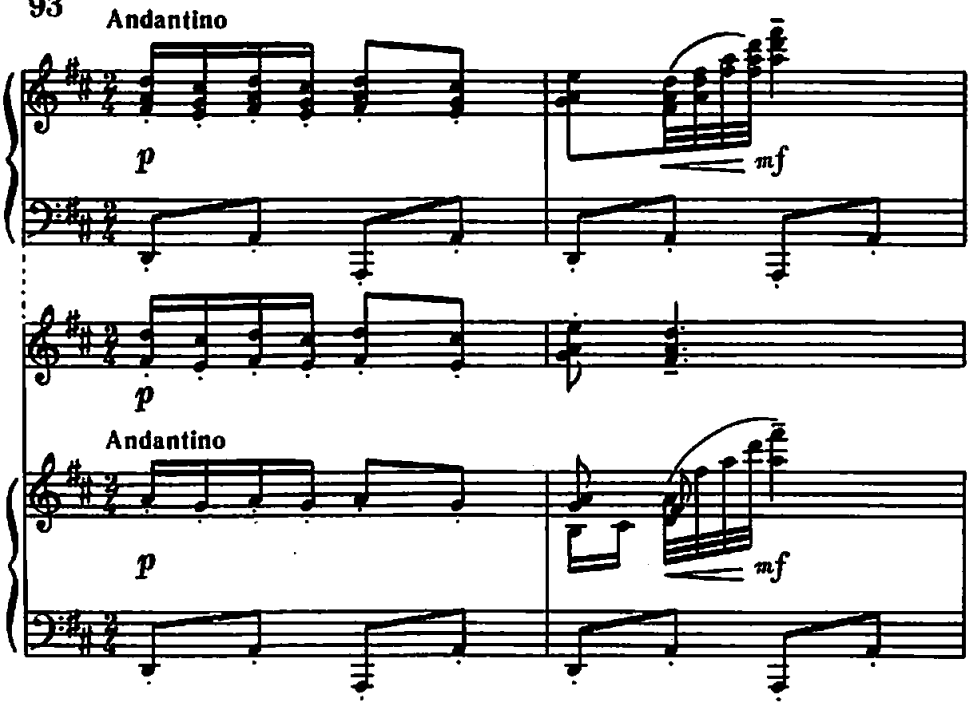
92



Коли триголосна тема твору важка для виконання на балалайці, доцільно робити пропуск одного з голосів, передавши його партії фортепіано (93).

П. Чайковський. Танець пастушків
з балету «Лускунчик».
Аранж. М. Осипова.

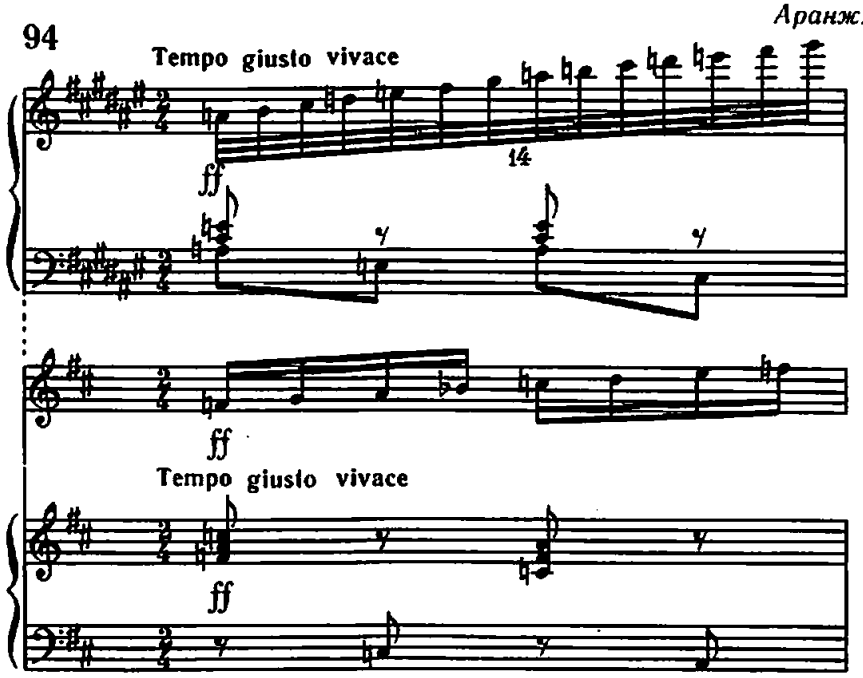
93



Обмеженість діапазону балалайки, особливо в низькому регістрі, досить часто примушує робити скорочення пасажів при збереженні їх характерних контурів та загальної спрямованості, (94).

Ф. Ліст. «Угорська рапсодія», № 2.
Аранж. Є. Блінова.

94



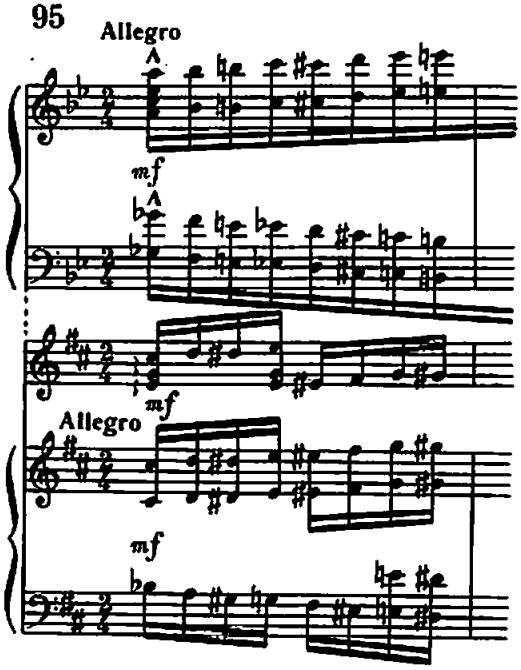
Із-за неможливості виконання на балалайці багатоголосного пасажу, його передають супроводу, а сольну партію, для створення суцільної мелодичної лінії, доповнюють акордовими звуками (див. пр. 93). У тих

випадках, коли гармонічний фон знаходиться нижче діапазону балалайки чи незручний для виконання на ній і є необхідність насиченого викладу сольної партії, акордові звуки замінюють на інші тієї ж гармонії з максимальним наближенням до мелодії.

Якщо пасаж не вкладається в діапазон балалайки, а за своїм характером вимагає насиченого звучання, при аранжуванні застосовують дублюючий виклад обох партій (95).

Ф. Ліст. «Угорська рапсодія», № 6.
Аранж. М. Осипова.

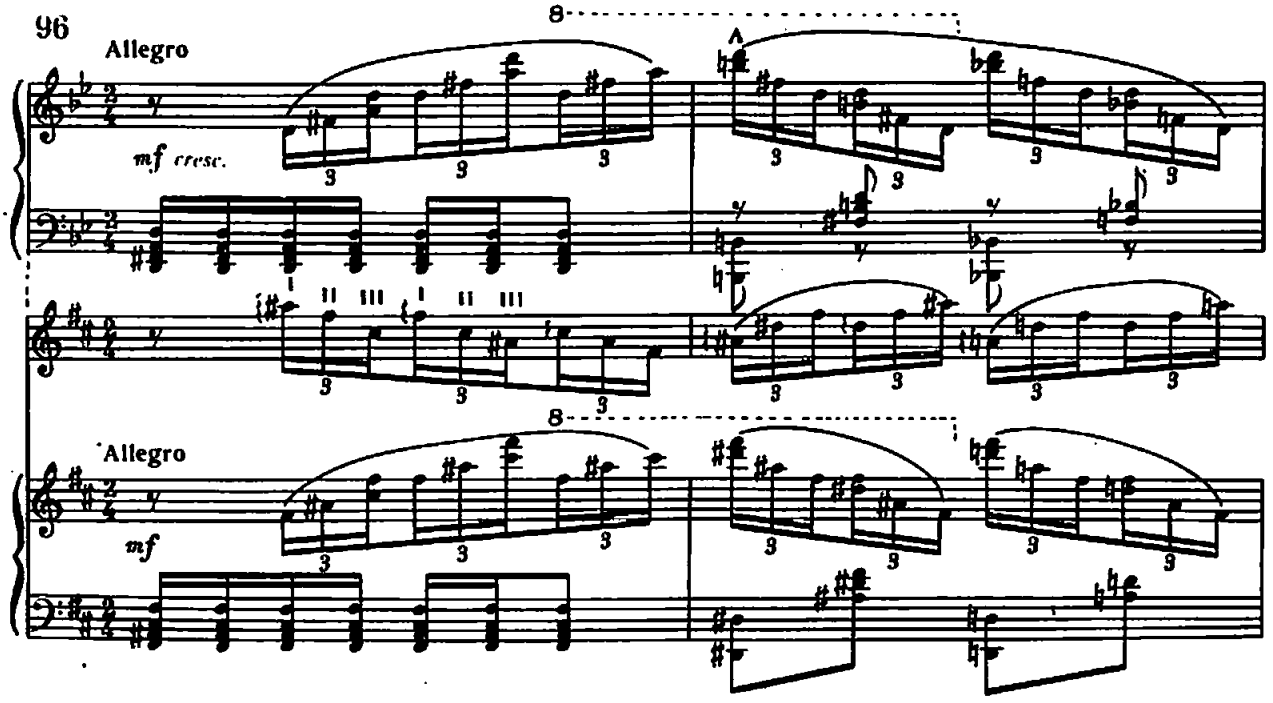
95



Іноді пасажі, які мають специфічно фортепіанний виклад, повністю виконуються у супроводі, а балалайці створюють самостійну партію на основі акордових звуків, мотивів пасажу (в прямому чи в зворотному викладенні) (96).

Ф. Ліст. «Угорська рапсодія», № 6.
Аранж. М. Осипова.

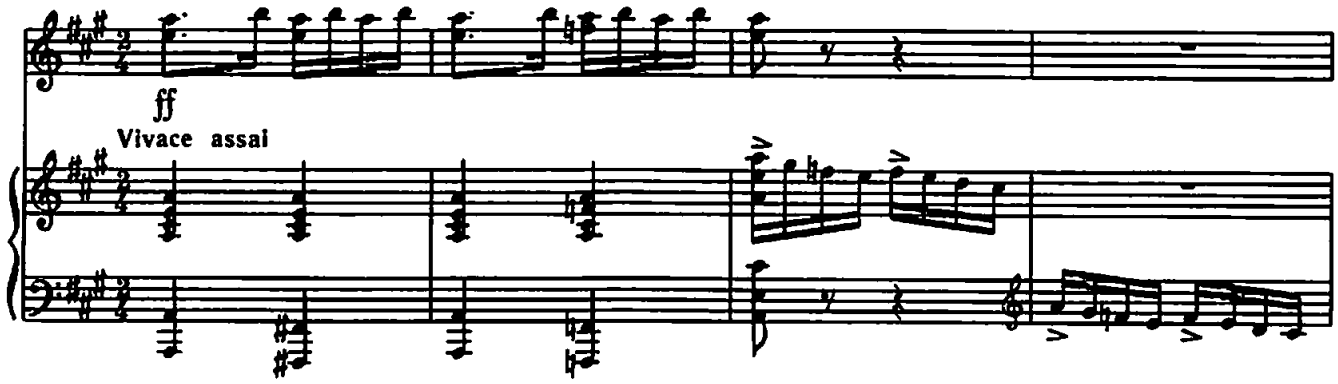
96



Можна також передати пасаж балалайки — фортепіано і навпаки (97, 98).

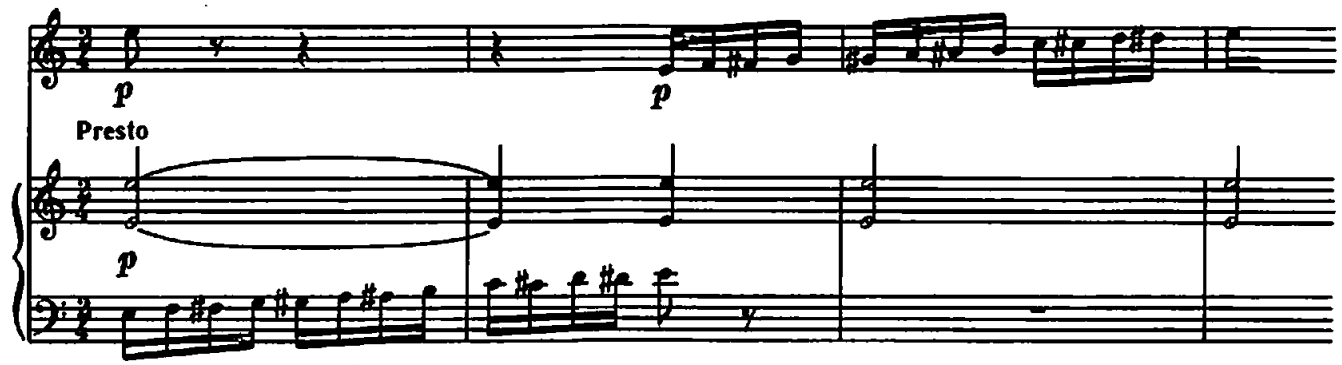
М. Римський-Корсаков. Іспанське капріччіо.
Обр. Б. Трояновського.

97



М. Римський-Корсаков. «Політ джмеля».
Аранж. М. та Д. Осипових.

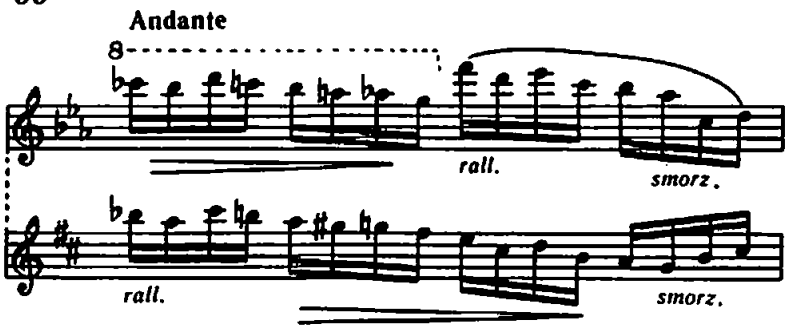
98



Обсяг балалайки не дозволяє робити точне перекладення мелодії великого діапазону, тому звертаються до р е г і с т р о в к и. Збільшення при цьому регістрової насиченості можна легко уникнути, застосувавши для балалайки штрихи та прийоми гри, які створюють ніжне звучання.

Ф. Шопен. Ноктюрн, тв. 9, № 2.
Аранж. Є. Курбатова.

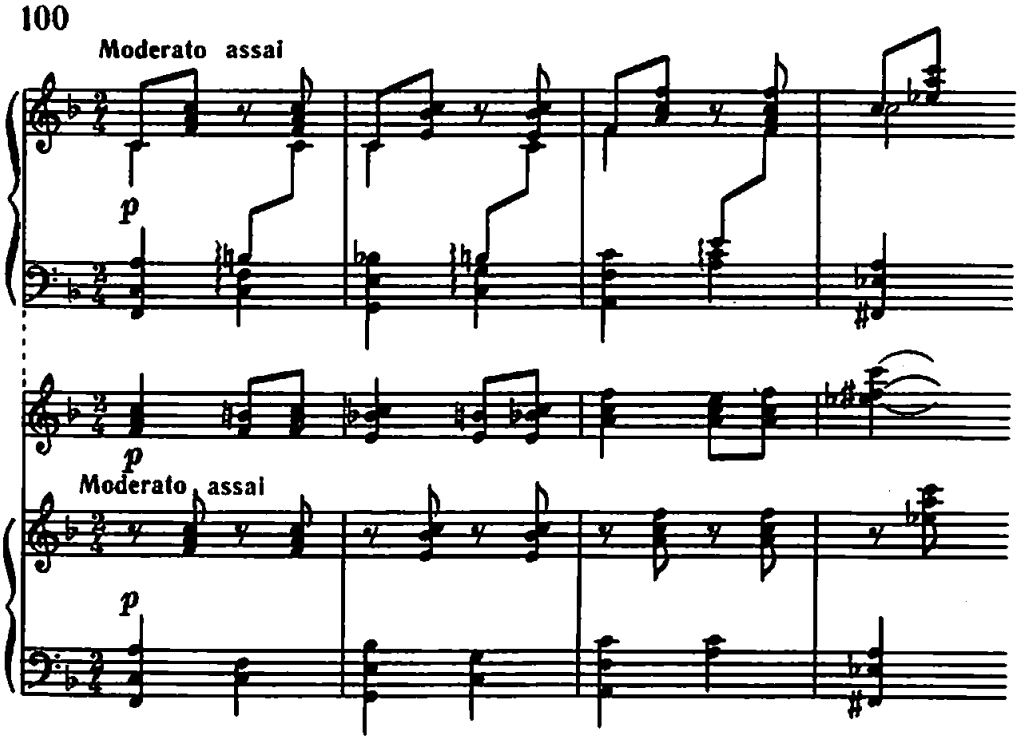
99



При перенесенні мелодії з низької теситури у середню утворюється світліше забарвлення. Щоб компенсувати втрачену регістрову насиченість, мелодію треба подати з гармонічним супроводом (100).

А. Рубінштейн. «Мелодія».
Аранж. Н. Успенського.

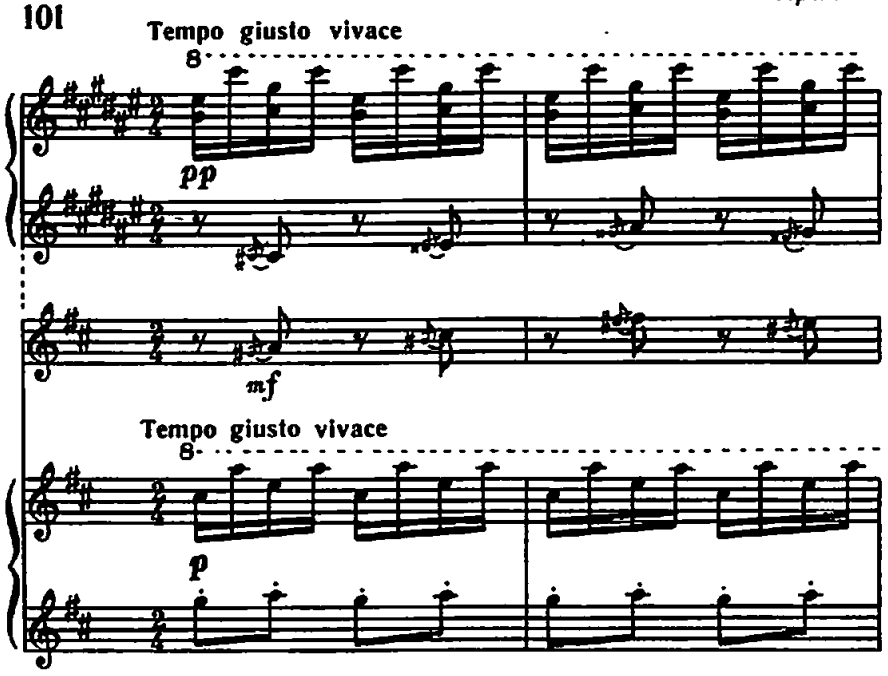
100



Коли мелодія середнього регістру вкладається в діапазон балалаєчних струн «мі», вона після перекладення виконується в унісон на струнах «мі». Спарене звучання цих струн утворює компактність, що деякою мірою компенсує втрату регістрового колориту (101).

Ф. Ліст. «Угорська рапсодія», № 2.
Аранж. Є. Блінова.

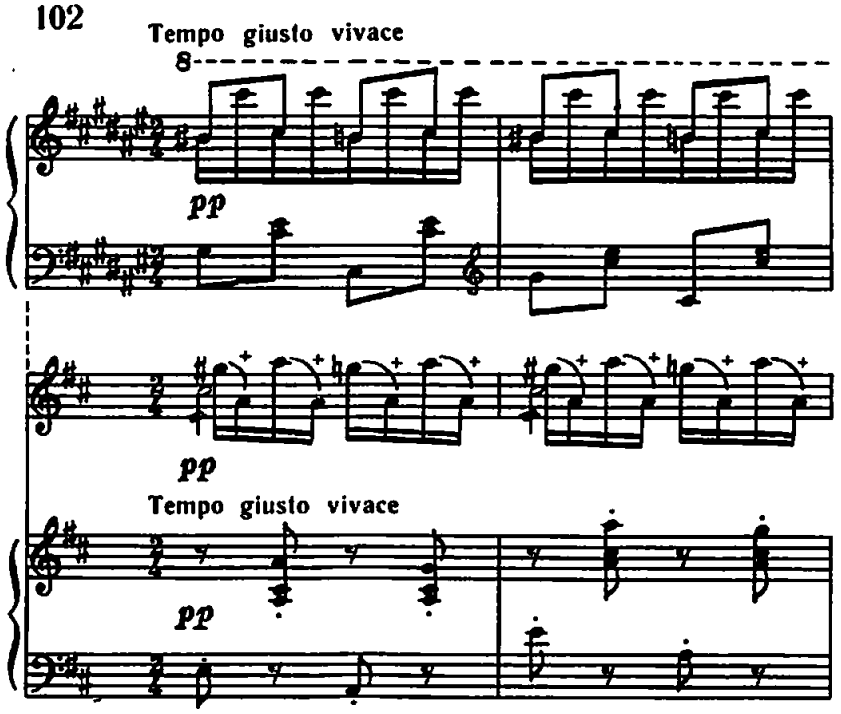
101



У залежності від особливостей фактури фортепіанного твору можна одночасно застосовувати декілька прийомів аранжування (102).

Ф. Ліст. «Угорська рапсодія», № 2.
Аранж. Є. Блінови.

102



Одні й ті ж фортепіанні штрихи в залежності від характеру музичних образів твору, темпу та динаміки при перекладенні можна зберігати чи видозмінювати. При малій динаміці, повільному або помірному темпі фортепіанний штрих стаккато зберігається. При двоголосному та акордовому викладі в помірному темпі штрих стаккато також зберігається, а в швидкому — заміняється на спіккато. Фортепіанні штрихи легато, портаменто, маркато при повільних та помірних темпах переносяться до балалаєчної партії і виконуються тремолюванням з відповідними особливостями кожного штриха. В швидкому темпі замість цих штрихів використовуються стаккато, спіккато, одинарний або подвійний щипок.

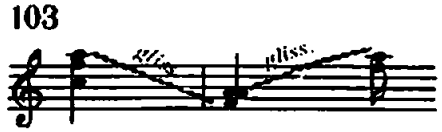
Фортепіанне акордове тремоло, якщо регістрове розташування та його виклад відповідають природі балалайки, переноситься в її партію. В інших випадках — підлягає перетворенню.

Фортепіанне глісандо, маючи іншу інтонаційну суть, ніж балалаєчне, переноситься в її партію з відповідними змінами і в залежності від характеру та динаміки може бути одно-, двоголосним чи акордовим. Часто звертаються до витончених прийомів гри, їх зіставлення, чергування, поєднання. Для динамізації розвитку застосовують:

Акордове глісандо (103):

К. Сен-Санс. «Танець смерті».
Аранж. М. та Д. Осипових.

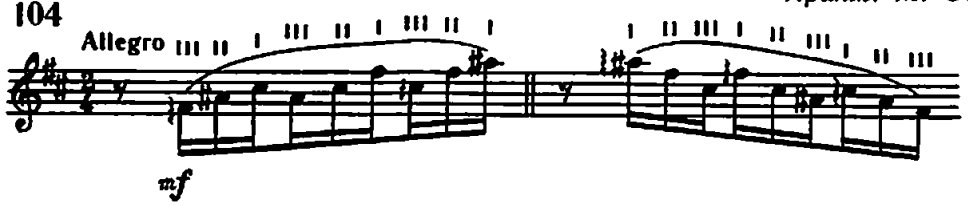
103



Глісандо правою рукою (104):

Ф. Ліст. «Угорська рапсодія», № 6.
Аранж. М. Осипови.

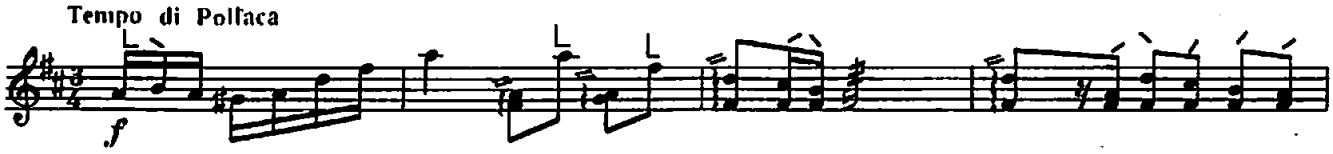
104



Дріб або чергування різних його видів з брязканням (105):

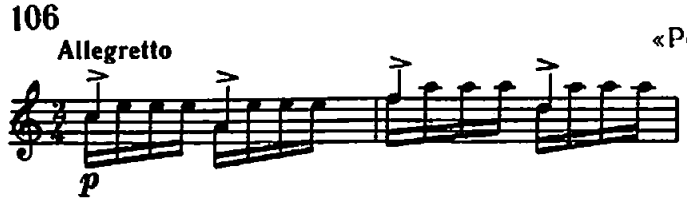
В. Андрєєв. Полонез, № 1.
Ред. Є. Блінова.

105



Гітарний прийом (106):

106

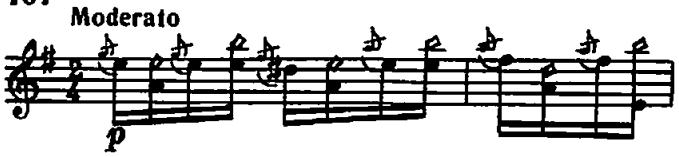


А. Доброхотов.
«Російська фантазія».

Поглибленню прозорих, ліричних музичних образів сприяють форшлаги з флажолетами (107):

М. Будашкін. Концертні варіації для балалайки на тему російської народної пісні «Тройка».

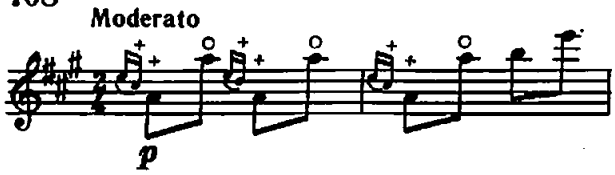
107



Форшлаги, флажолети і піццикато лівою рукою (108):

Н. Речменський.
«Концертна п'єса».

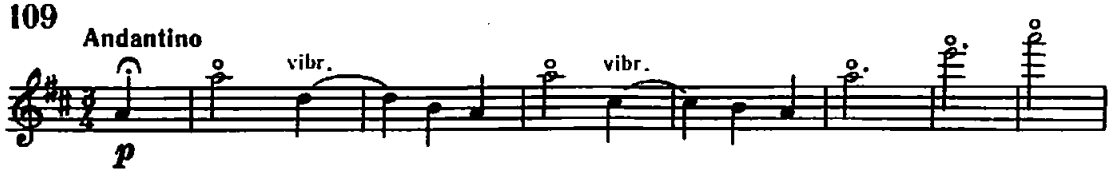
108



Флажолети з вібрато (109):

В. Андрєєв. Вальс «Каприс».
Обр. М. та Д. Осипових.

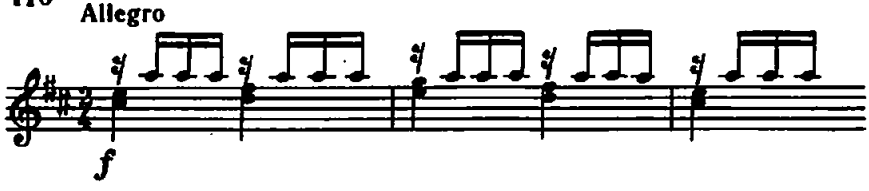
109



Піццикато великим пальцем правої руки з гітарним тремоло (110):

К. Домінчен. Танок.
Ред. партії балалайки Є. Блінова.

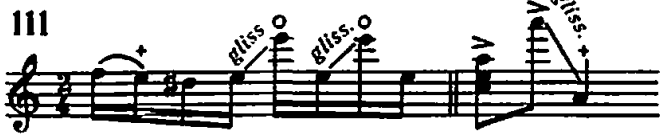
110



Піццикато лівою рукою, піццикато з гліссандо та флажолети (111):

П. Нечепоренко. Варіації на тему Н. Паганіні.

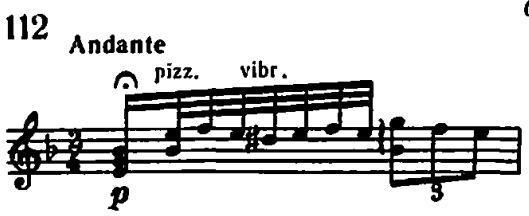
111



Піццикато, вібрато та арпеджіато (112):

В. Монті. Чардаш. *Обр. Б. Трояновського.*

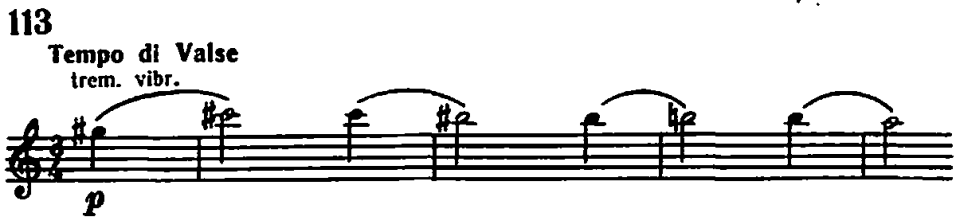
112



Тремоло з вібрато (113):

К. Сен-Санс. «Танець смерті». *Аранж. М. Осипова.*

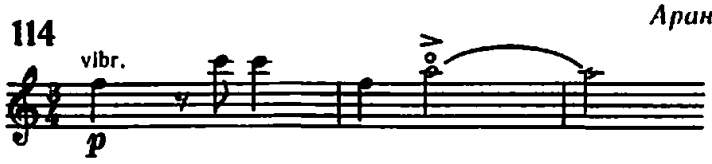
113



Флажолет на вібрато (114):

К. Сен-Санс. «Танець смерті». *Аранж. М. Осипова.*

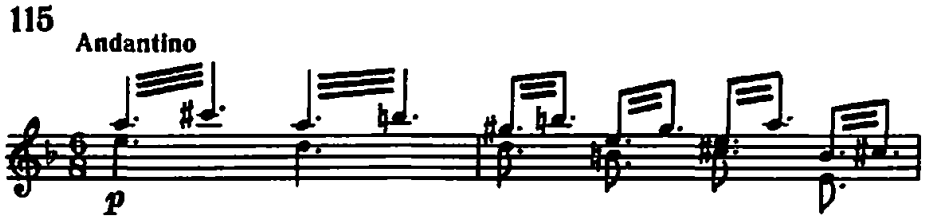
114



Тремоло звичайне з пальцьовим (115):

Ф. Мендельсон-Бартольді. «На крилах пісні». *Обр. І. Ахрона, аранж. М. Осипова.*

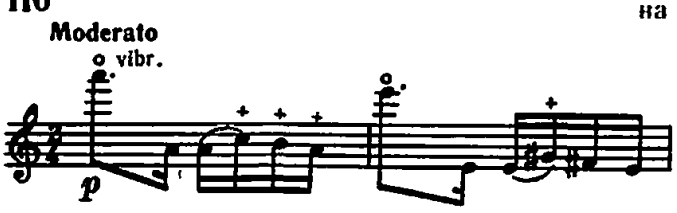
115



Флажолет на вібрато з піццикато лівою рукою — висхідне та низхідне (116):

П. Нечепоренко. Варіації на тему Н. Паганіні.

116



Балалаєчні струни, в залежності від матеріалу, з якого вони зроблені, мають різні темброві відтінки. Так, перша струна «ля» відзначається яскравим, світлим колоритом, особливо в нижньому та середньому регістрах. Її тембр має особливе забарвлення, що в поєднанні з такими прийомами гри, як вібрато, тремоло на вібрато, флажолети на вібрато посилює художню виразність інструмента. Звуки високого регістру дещо різкуваті.

Струни «мі» — жильні чи капронові — мають дещо приглушене звучання. Унісон струн «мі» складає більшу насиченість та компактність.

Перекладаючи твори зі світлими музичними образами і малою динамікою, використовують тембр стальної струни «ля». Щоб надати темі яскравішого відтінку при насиченій фактурі та великій динаміці, мелодію розміщують у верхньому голосі для виконання на струні «ля», а акордові звуки — в нижньому, на струнах «мі» (117).

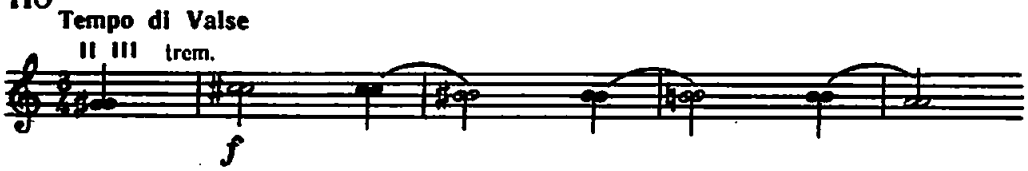
Л. Бетховен. «Турецький Марш».
Аранж. О. Ілюхіна.

117

Коли необхідно відтворити тему з суворим, більш тьмяним забарвленням, використовують тембр подвоєних струн «мі», проводячи на них унісонний виклад мелодії (118).

К. Сен-Санс. «Танець смерті».
Аранж. М. та Д. Осипових.

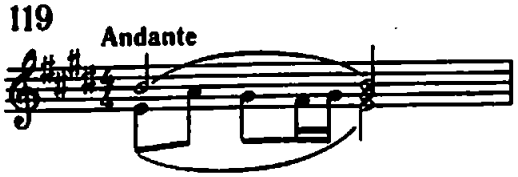
118



Щоб надати мелодії більш соковитого колориту, її поміщають у нижньому голосі з доповненням у верхньому голосі акордовими звуками на струні «ля». Виконання тремолюванням (119):

Є. Кічанов. Концерт
для балалайки, ч. II.

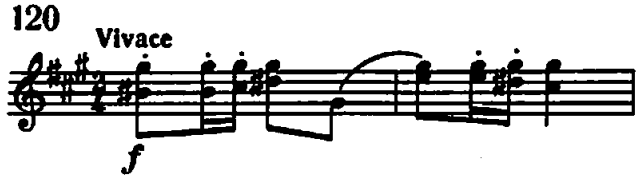
119



Виконання брязканням (120):

Л. Бетховен. «Турецький марш».
Аранж. О. Ілюхіна.

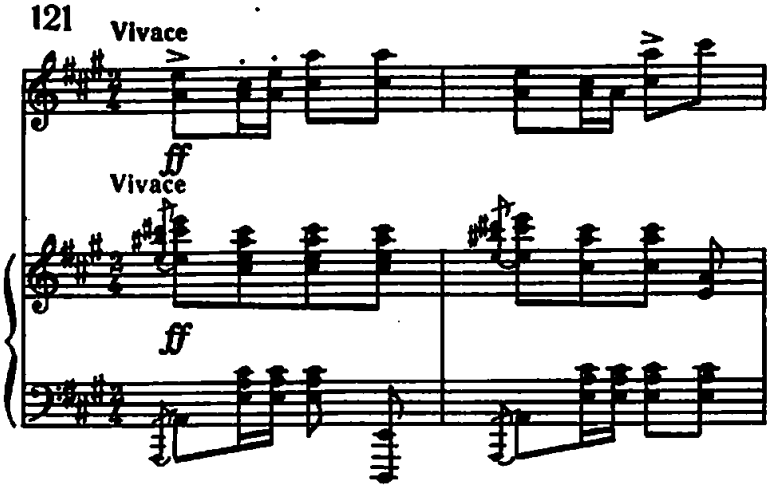
120



Для підкреслення кульмінації мелодію з гармонічним нашаруванням іноді доручають фортепіано, а балалайці — супровідний матеріал (121).

Л. Бетховен. «Турецький марш».
Аранж. О. Ілюхіна.

121

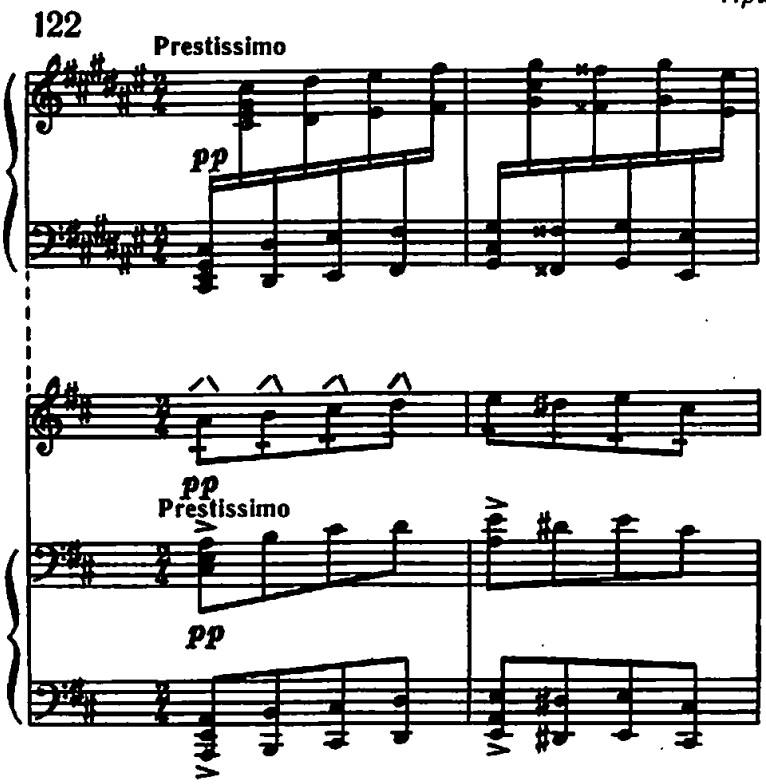


При перекладенні фортепіанних творів для балалайки з супроводом фортепіано, як і для інших народних інструментів, доводиться переробляти фортепіанну фактуру, прагнучи при цьому до максимального збереження авторського задуму. Так, у прикладі 101 матеріал супроводу, який залишився після виділення мелодії, являє собою фігураційний виклад із розміреним чергуванням подвійних та одинарних звуків. Його логічно розчленовано на складові елементи і розподілено між двома руками.

Фортепіанні багатооктавні репетиції, які виконуються почергово двома руками, при перекладенні для балалайки переробляються на одноголосні з використанням подвійного штриха. Для урівноваження загального звучання в супроводі репетиційний виклад не зберігається (122).

Ф. Ліст. «Угорська рапсодія», № 2.
Аранж. Є. Блінова:

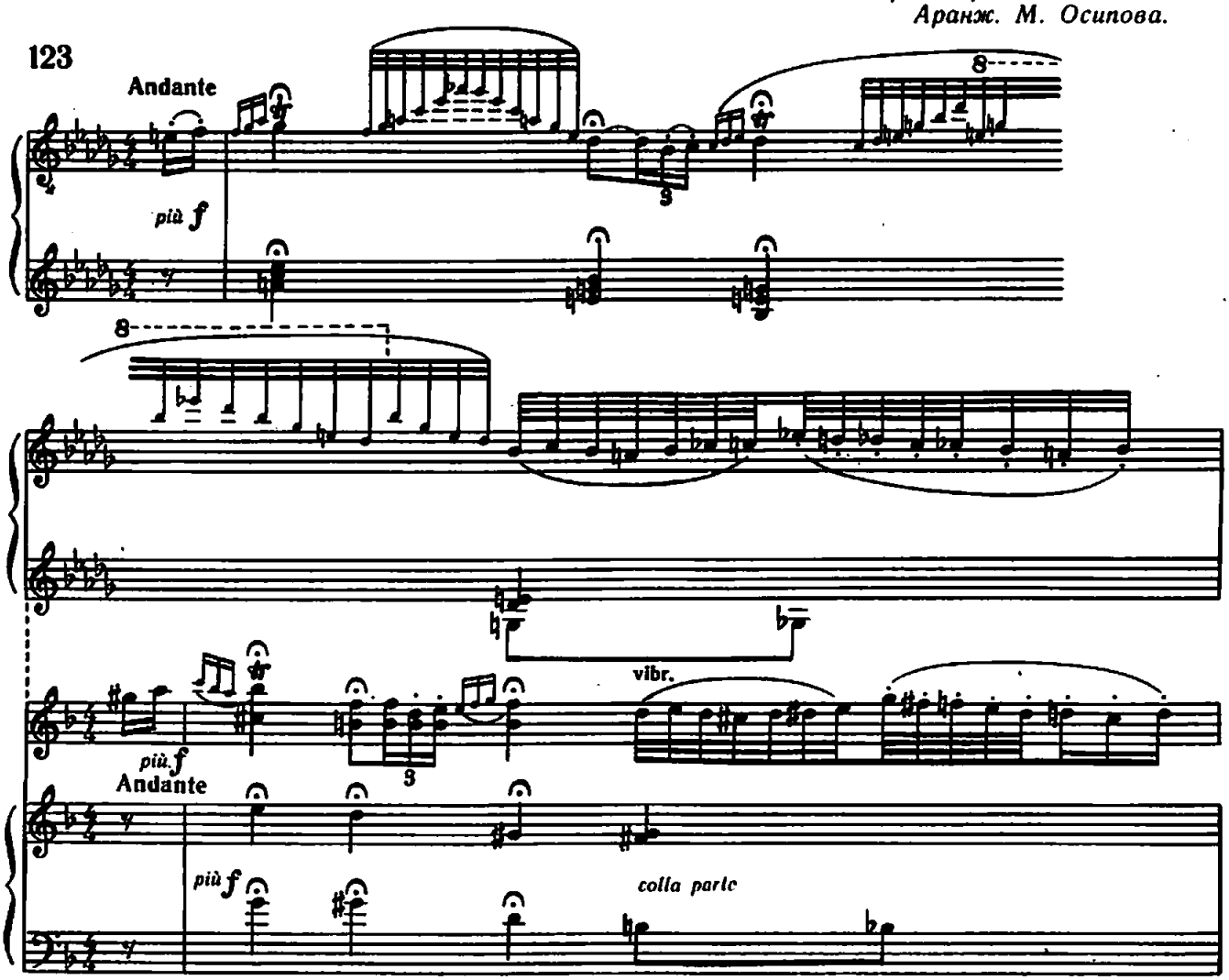
122



Коли розгорнута фортепіанна каденція не вкладається у діапазон балалайки, а музичний образ може бути відтворений художньо-технічними засобами останньої, при перекладенні застосовують деяке звуження та скорочення викладу каденції, зберігаючи її характерні риси (123).

Ф. Ліст. «Угорська рапсодія», № 6.
Аранж. М. Осипова.

123



ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ, ЯКІ МОЖНА АРАНЖУВАТИ ДЛЯ БАЛАЛАЙКИ

1. Гліер Р. Ноктюрн. Зб. «12 дитячих п'єс», № 2.
2. Гріг Е. Французька серенада, тв. 62.
3. Лядов А. Танок комара, Мазурка, тв. 10, № 3. Прелюдія-пастораль.
4. Мендельсон Ф. Пісня без слів, тв. 30, № 12. Пісня венеціанського гондольєра. На крилах пісні.
5. Скрябін О. Прелюдія, тв. 8, № 11.

АРАНЖУВАННЯ ДЛЯ СКРИПКИ

Скрипка — струнний смичковий інструмент, що входить до складу багатьох оркестрів народних інструментів. Фортепіанний твір із яскраво визначеною мелодією та супроводом перекладають для скрипки за тра-

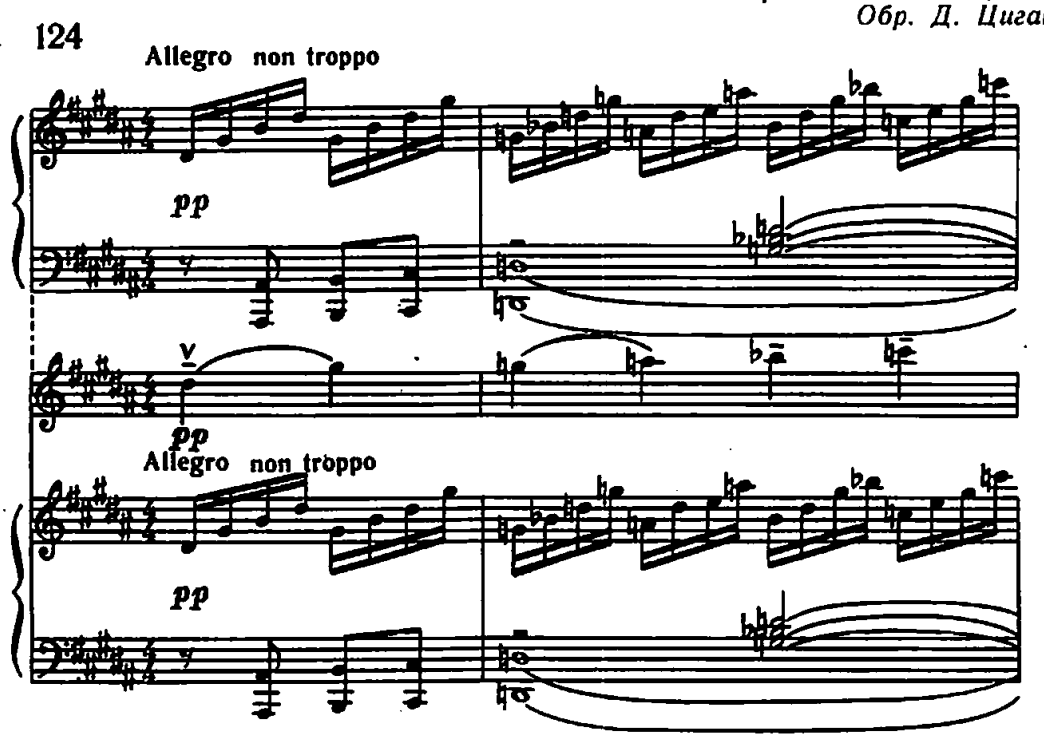
диційними принципами — мелодію як головний чинник загальної музичної будови твору доручають скрипці, а з решти музичного матеріалу складають супровід.

Взірцем перекладення одноголосся можуть бути майже всі приклади цього розділу, за винятком прикладів по перекладенню двоголосся.

У фортепіанних творах досить часто наспівна мелодія переплітається з гармонічними фігураціями. При перекладенні для скрипки, якій властива наспівність, на основі крайніх звуків фігурацій створюють суцільну мелодію, відповідно укрупнюючи їх ритміку, а фігурації передають фортепіно (124).

Д. Шостакович. Прелюдія, тв. 34, № 12.
Обр. Д. Циганови.

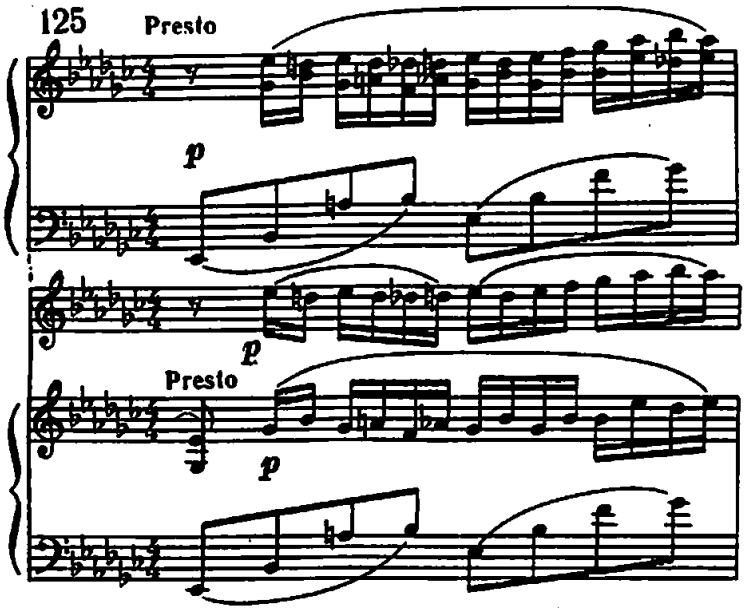
124



Якщо тема фортепіанного оригіналу викладена паралельними інтервалами, при аранжуванні для скрипки із супроводом фортепіано можна розподіляти провідні паралельні мелодичні лінії між скрипкою та фортепіано (125).

С. Рахманінов. Прелюд, тв. 23, № 9.
Аранж. Я. Хейфеца.

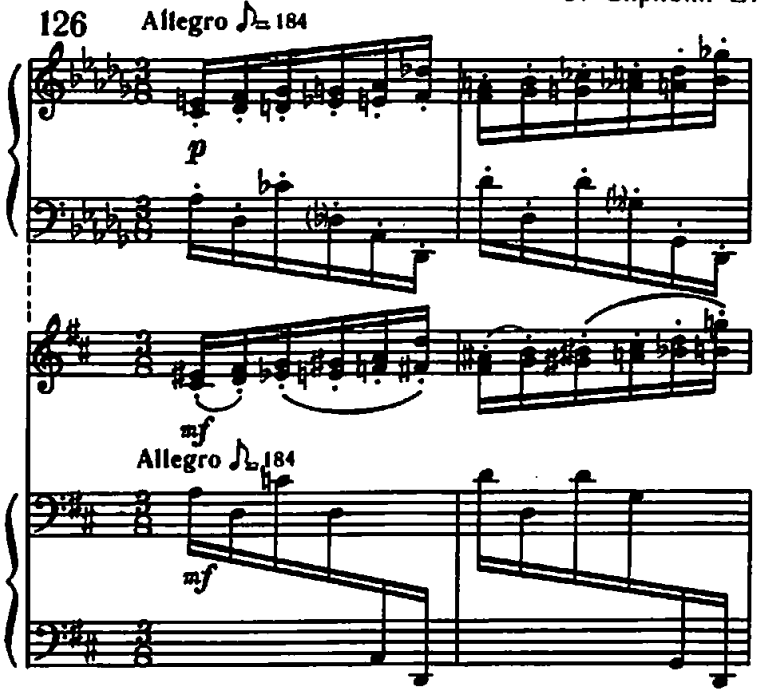
125



Для збереження єдності тембру та виконавської манери двоголосся іноді повністю доручається скрипці, а супровід — фортепіано. Крім того, для зручності аплікатури у пр. 126 зроблено енгармонічну заміну зменшених кварт.

О. Скрябін. Етюд, тв. 8, № 10.
Обр. Ж. Сігеті.

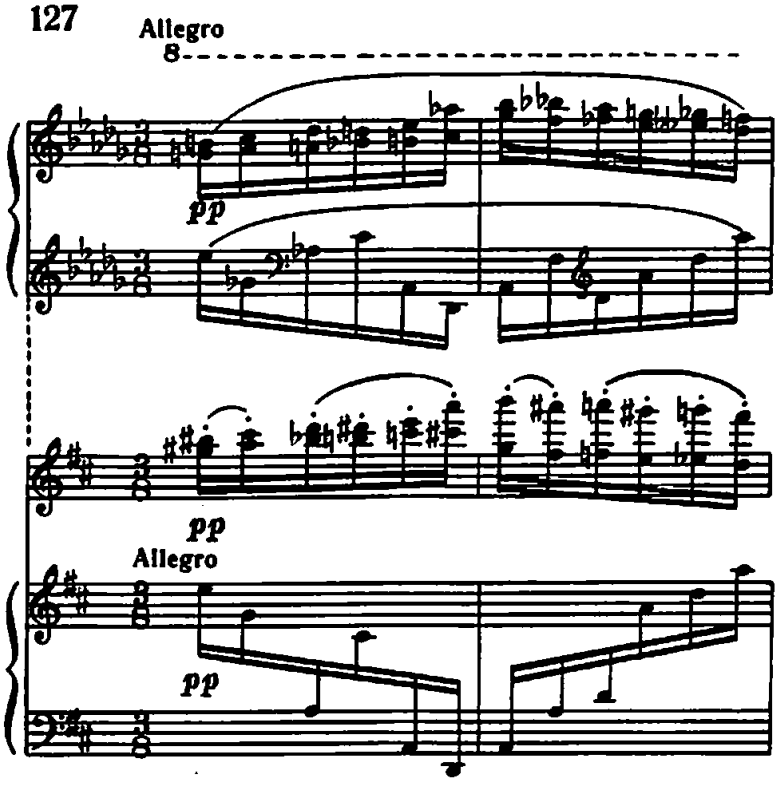
126



Для полегшення виконання терцевих ходів у високому регістрі їх заміняють децимами (127).

О. Скрябін. Етюд, тв. 8, № 10.
Обр. Ж. Сігеті.

127

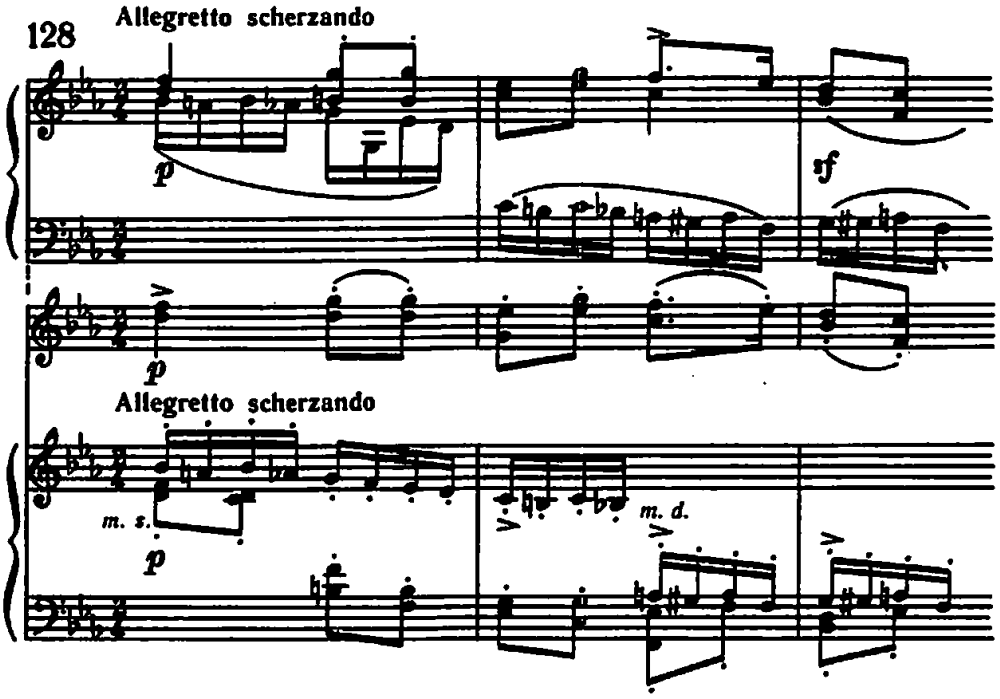


Двоголосся гармонічного складу фортепіанного оригіналу не завжди виявляється зручним для виконання на скрипці. Тому при перекладенні використовують інші, ближчі до природи скрипки поєднання інтервалів.

Звуки другого голосу епізодично замінюються в залежності від створюваного фортепіанного супроводу (128).

П. Чайковський. «Гумореска», тв. 10, № 2.
Обр. Ф. Крейслера.

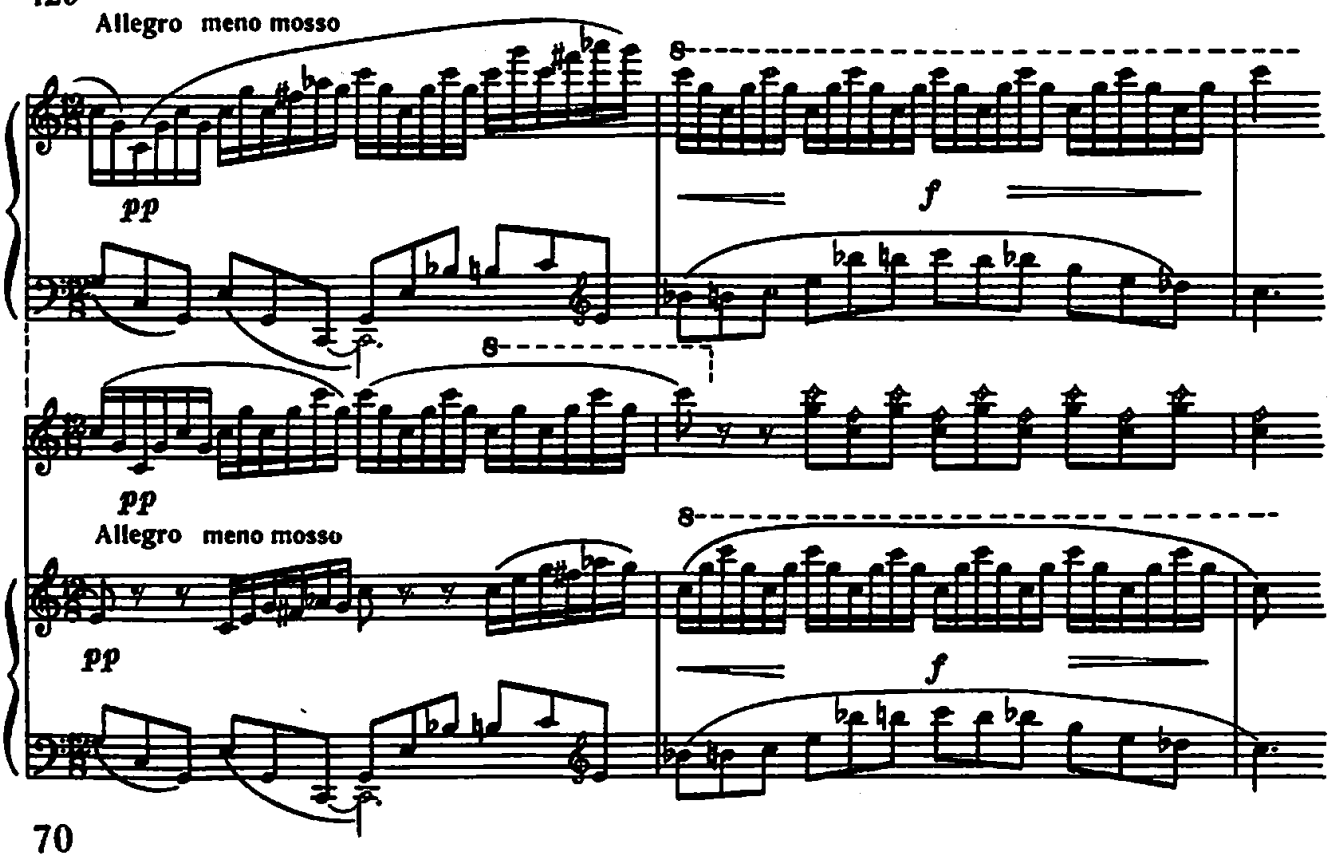
128



Цілісності викладу твору та рівнозначності партій сприяє плавний перехід мелодичної лінії від одного інструмента до другого. При цьому звільнені від мелодії голоси заповнюються іншим музичним матеріалом (129).

С. Рахманінов. Етюд-картина, тв. 33, № 2.
Обр. Я. Хейфеца.

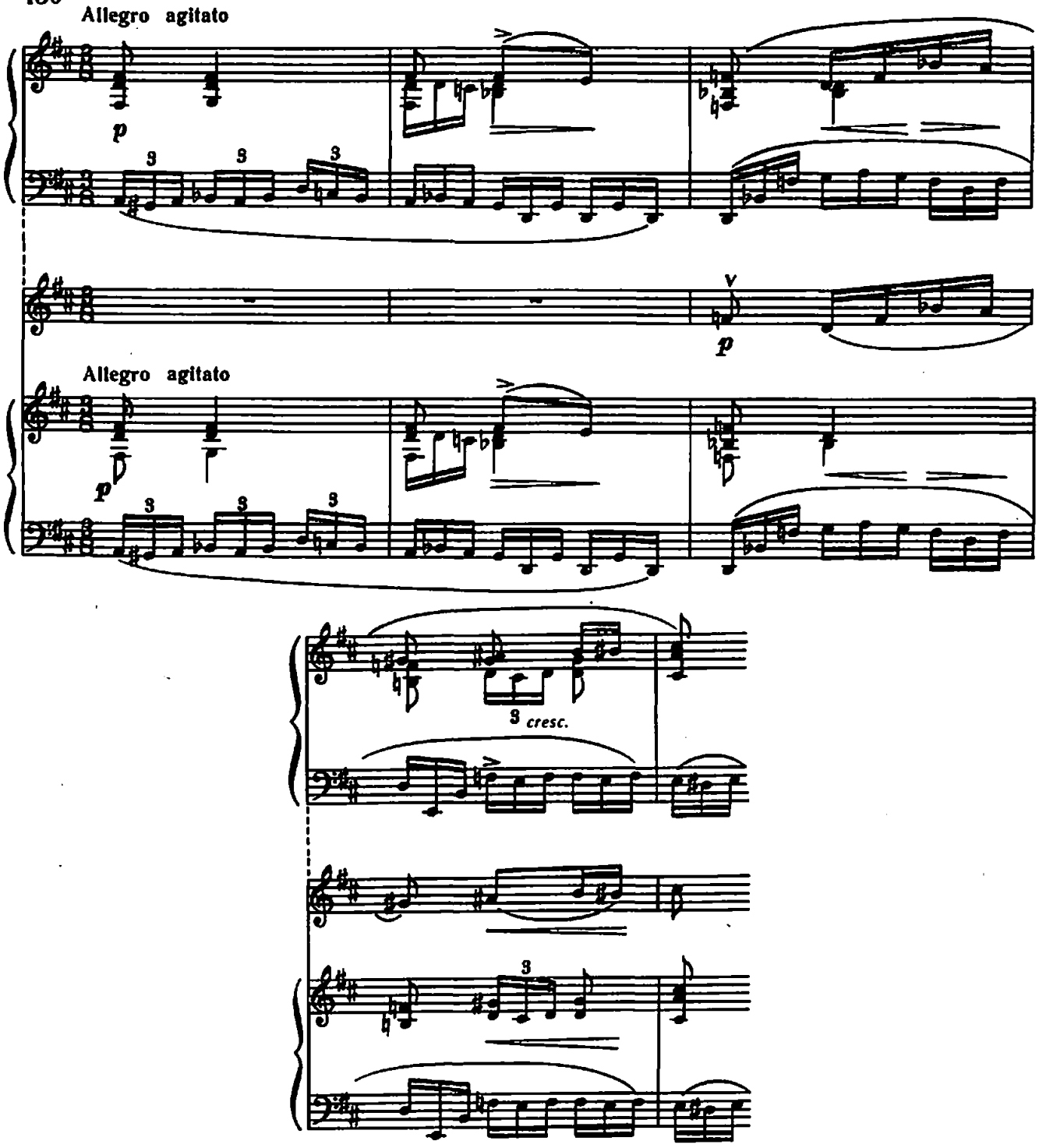
129



У творах, де мають місце епізоди з контрастним зіставленням тональностей або гармоній, аранжувальники підтримують цей контраст засобами інструментовки, утворюючи діалог між окремими інструментами або між сольним та дуетним викладом (130).

О. Скрябін. Ноктюрн, тв. 5, № 1.
Обр. А. Могилевського.

130



При перекладенні фортепіанних творів для скрипки застосовується штриховка. Тут розглядатимуться не всі скрипкові штрихи, а лише ті, які є спільними для скрипки та фортепіано і при аранжуванні фортепіанних творів підлягають перенесенню або заміні.

На скрипці легато створюється однобічним веденням смичка, і тривалість цього штриха на відміну від фортепіанного має обмеження, воно

залежить від тривалості звуків, темпу, динаміки. Отже, надто довгочасне фортепіанне легато як в наспівних, так і в пасажних побудовах при аранжуванні для скрипки необхідно членувати.

Фортепіанні штрихи портаменто, маркато, сфорцандо при перекладенні фортепіанних творів для скрипки переносяться до її партії.

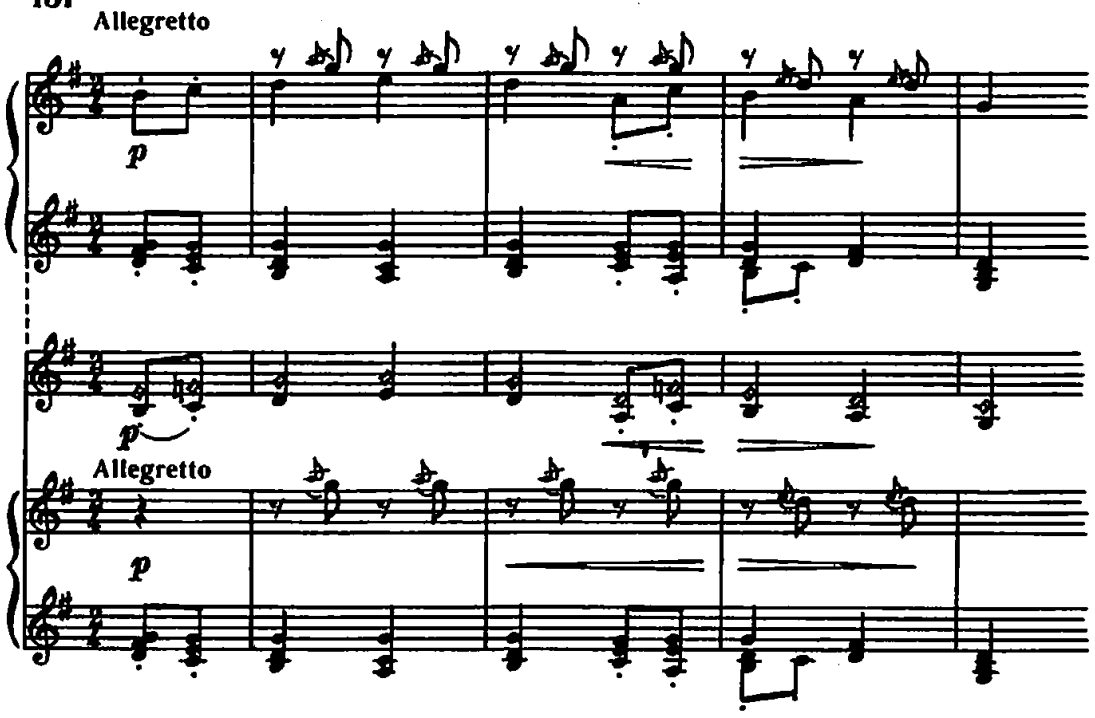
Уривчасте звучання на скрипці видобувається різними способами та при різних штрихах: стаккато — однобічними поштовхами смичка з зупинкою, мартеле — гостре коротке деташе, спіккато — двобічним коротким рухом смичка. Крім перелічених штрихів, на скрипці для укороченого звучання вживається гра щипком (піццикато) пальцями — правої та лівої руки. Інструментатори, відтворюючи фортепіанний штрих, у залежності від характеру музики, особливостей побудови твору, темпу (наприклад, піцикато в швидкому темпі не застосовується) обирають необхідний скрипковий штрих чи прийом звуковидобування. Перенесення та перетворення фортепіанних штрихів можна простежити на прикладах, наведених у цьому розділі.

Фортепіанні репетиції можуть бути замінені на скрипковий подвійний штрих. Фортепіанне тремоло, дво- та триголосне, переносять із пристосуванням до виконання в одній скрипковій позиції. Фортепіанне гліссандо може бути перенесеним до скрипкової партії з відповідним перетворенням, як і на домрі.

Перекладачі досить часто, враховуючи характер музичних образів, особливість та різноманітність скрипкових штрихів, а також прагнучи максимально наблизити виклад фортепіанного оригіналу до природи скрипки, застосовують комбінування штрихів та прийомів гри, зокрема флажолетів. Флажолети як у мелодичному, так і в акордовому викладі часто використовуються для створення особливо прозорого звучання (131,132).

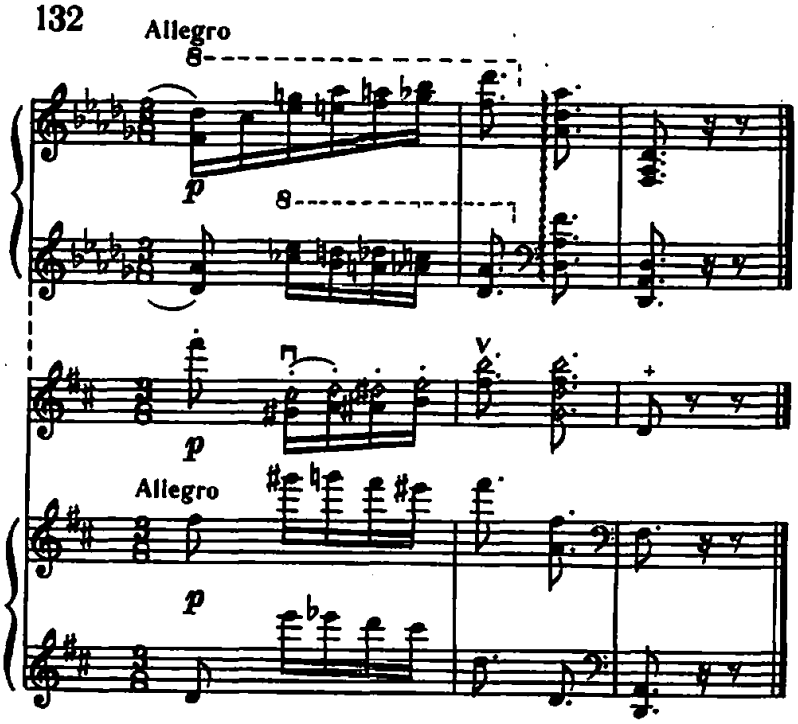
А. Лядов. Танець комара.
Аранж. К. Мостраса.

131



О. Скрябін. Етюд (у терціях), тв. 8, № 10.
Обр. Ж. Сігеті.

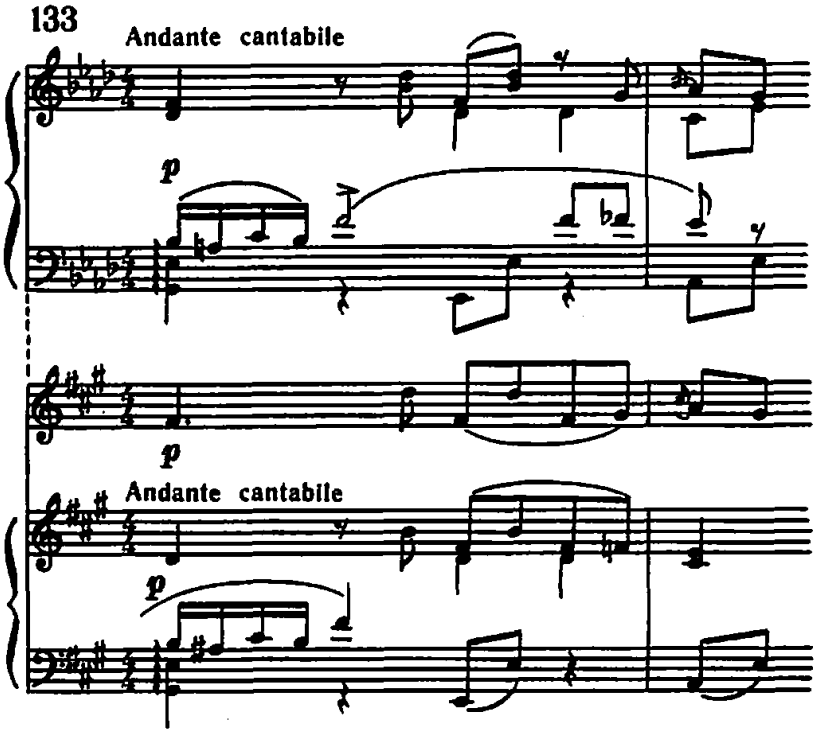
132



Аранжування фортепіанних п'єс для скрипки часто пов'язане з докорінним перетворенням фактури. Коли окремі звуки різних голосів, стикаючись, утворюють унісон, який на фортепіано зводиться до виконання на одній клавіші, композитори один із голосів дещо переривають. При перекладенні для сольного інструмента із супроводом такий пропущений звук необхідно доповнити, надавши йому потрібної тривалості (133).

П. Чайковський. Романс для фортепіано.
Аранж. Н. Светта.

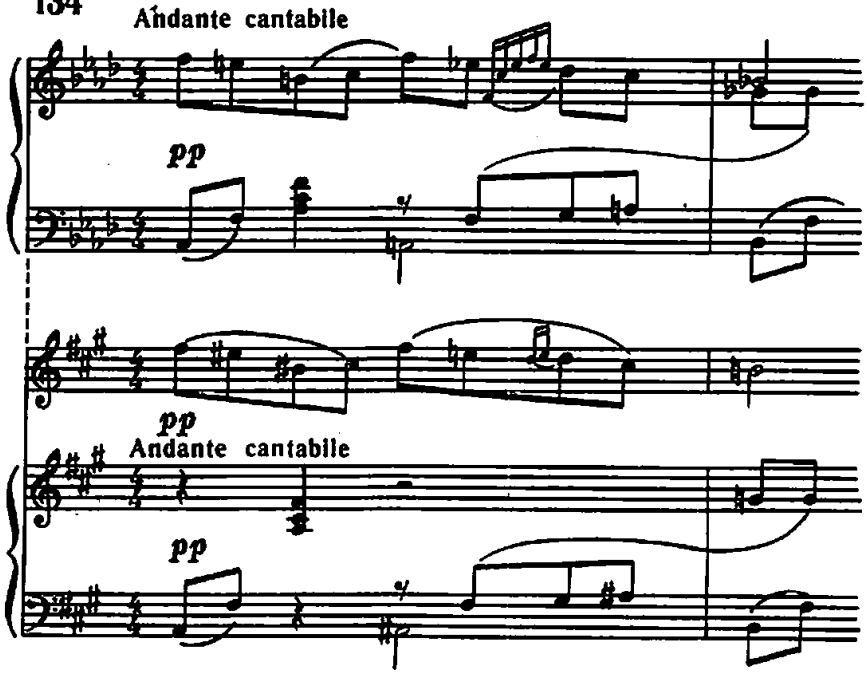
133



Серед різноманітних мелізмів зустрічається груповий виклад форшлагів, часом у досить широкому діапазоні. Буквальне перенесення їх до скрипкової партії може бути складним чи й неможливим. Тому, аранжуючи, слід робити скорочення групових форшлагів, залишаючи лише таку їх кількість, яка створить аналогічний художній ефект і буде доступною для виконання на скрипці (134).

П. Чайковський. Романс для фортепіано. *Аранж. Н. Светта.*

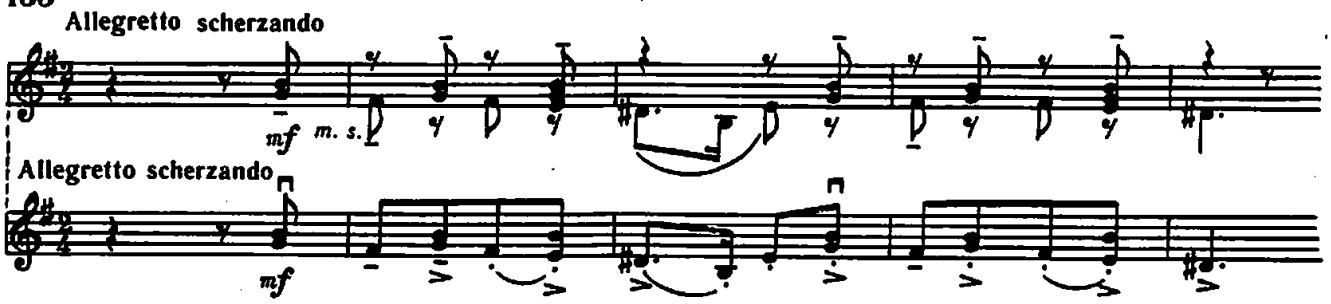
134



В окремих випадках мелодично розгалужена тема при перекладенні поєднується в одну мелодичну лінію. У пр. 135 скрипці доручено соло з відповідними властивими їй штрихами. Враховуючи неможливість виконання на скрипці наявного в кінці другого та четвертого тактів тризвука у тісному розміщенні, автор перекладення випустив його терцевий тон.

П. Чайковський. «Гумореска». *Обр. Ф. Крейслера.*

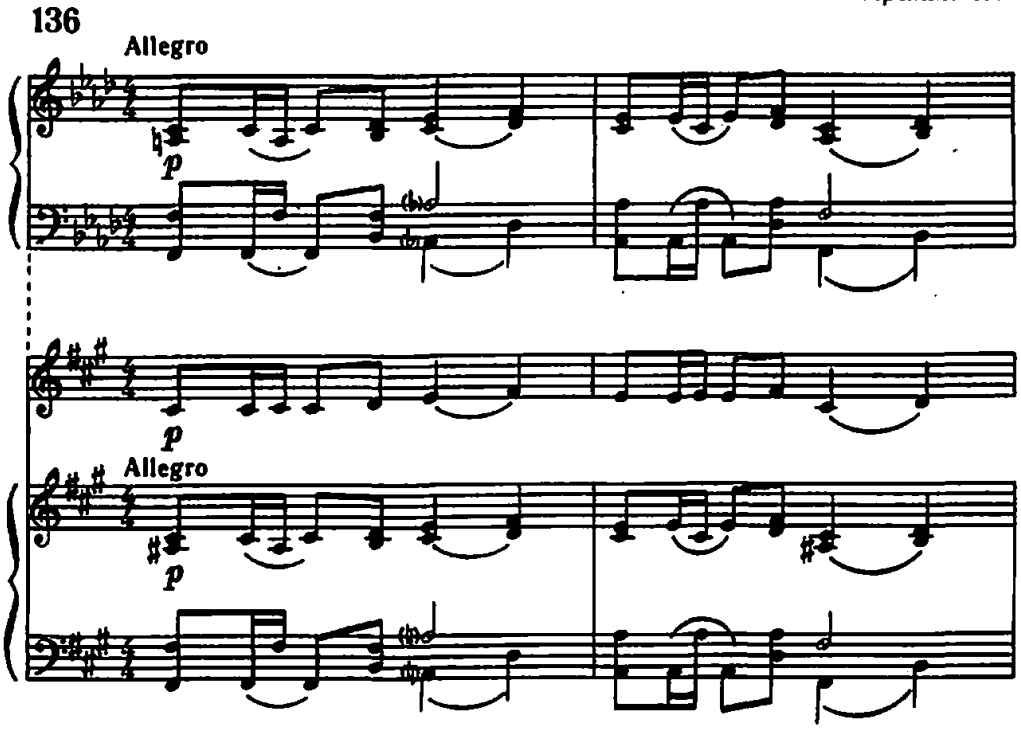
135



Інколи в оригіналі тема викладена ламаними інтервалами, які при застосуванні правої педалі зливаються в єдину двоголосну лінію із зазначеною ритмікою. Аранжуючи для сольного інструмента ламані інтервали необхідно переробляти на пульсуючі, дотримуючись авторської ритміки. Якщо технічні причини не дозволяють виконати двоголосся, що утворюється внаслідок вживання ламаних інтервалів, сольному інструменту доручають тільки верхній голос як головний, решту голосів передають супроводу (136).

П. Чайковський. Романс
для фортепіано.
Аранж. Н. Светта.

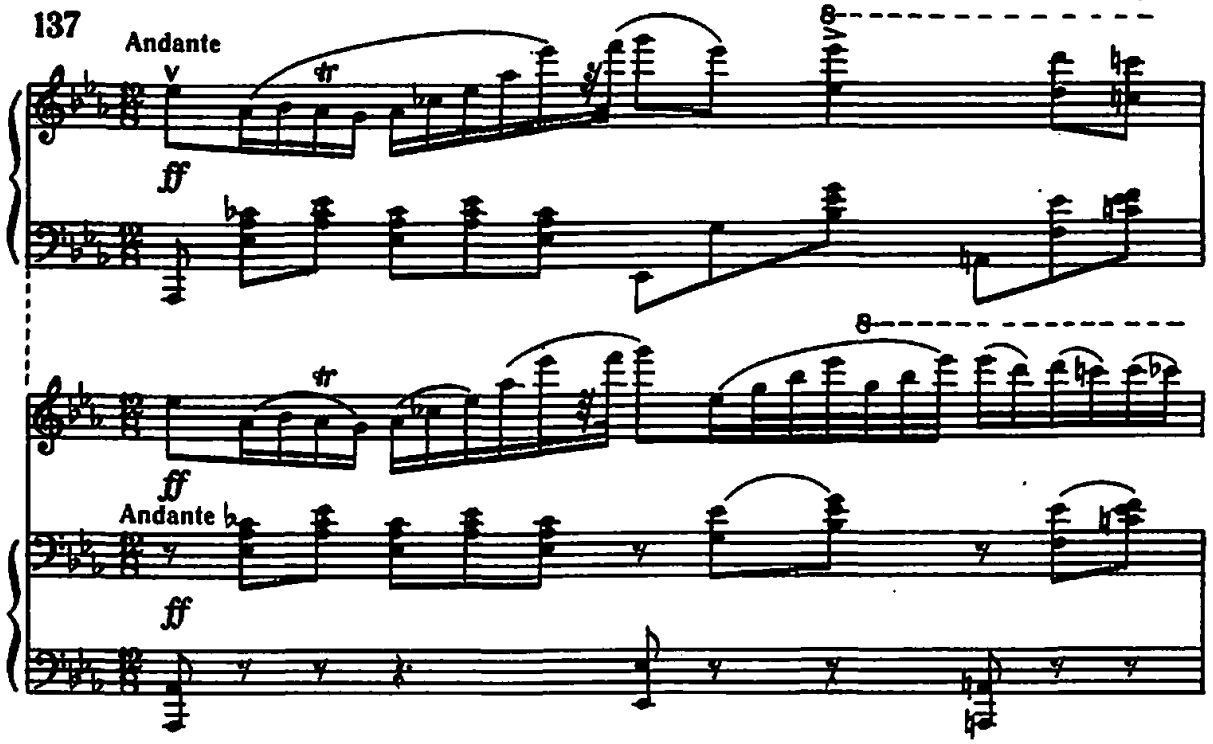
136



Щоб підкреслити кульмінацію твору, інструментатори, використовуючи ефект віртуозної скрипкової техніки, звертаються до переробки мелодичної лінії оригіналу, надаючи йому більшої рухливості (137).

Ф. Шопен. Ноктюрн,
тв. 9, № 2.
Аранж. П. Сарасате.

137

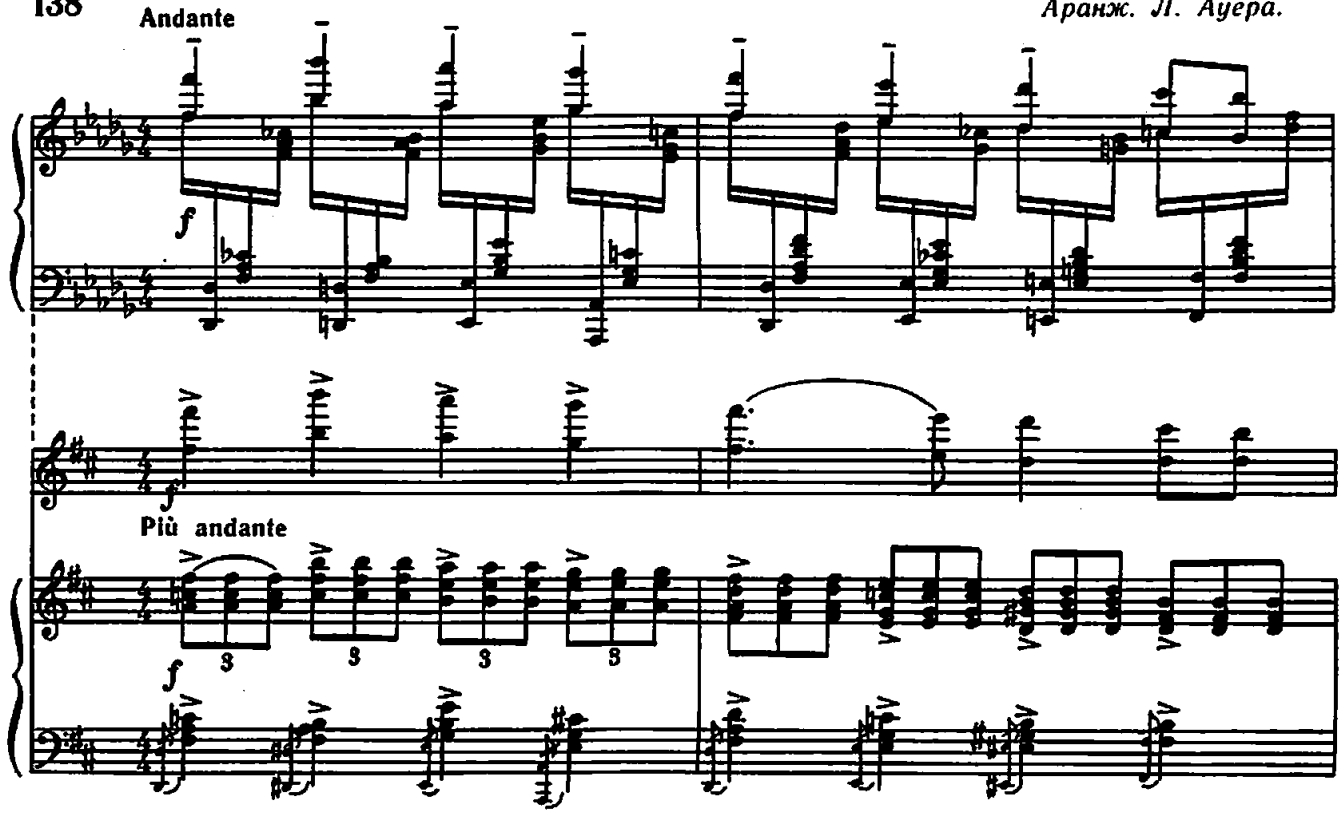


До перетворення фортепіанної фактури при аранжуванні вдаються не тільки з технічних причин. Потреба в цьому може бути викликана спе-

цифікою ансамблевої гри, органічним зв'язком між різними музичними інструментами, де синтез їх партій створює єдиний музичний образ (138).

М. Глінка — М. Балакірєв.
«Жайворонок».
Аранж. Л. Ауера.

138

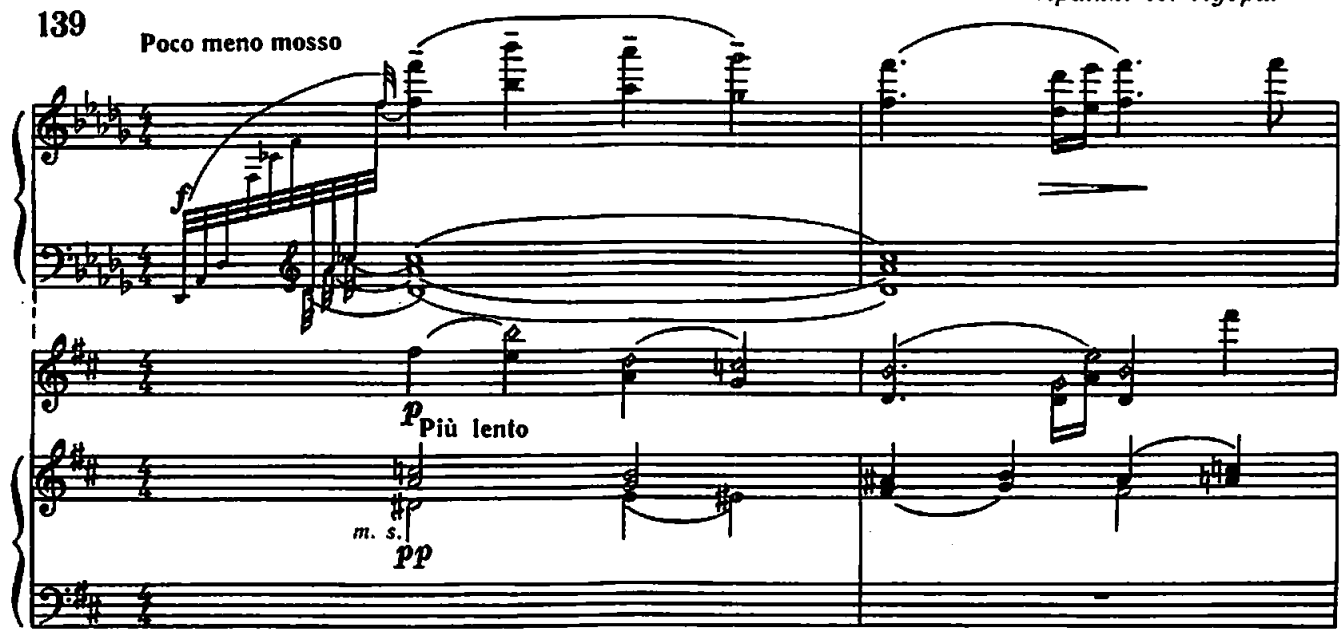


З наведеного прикладу видно, як насичений супровід оркестрового плану випливає з викладу сольної партії.

Іноді перетворення фортепіанної фактури може викликати інша, відмінна від авторського задуму, інтерпретація музичного змісту твору та характеру його окремих епізодів (139).

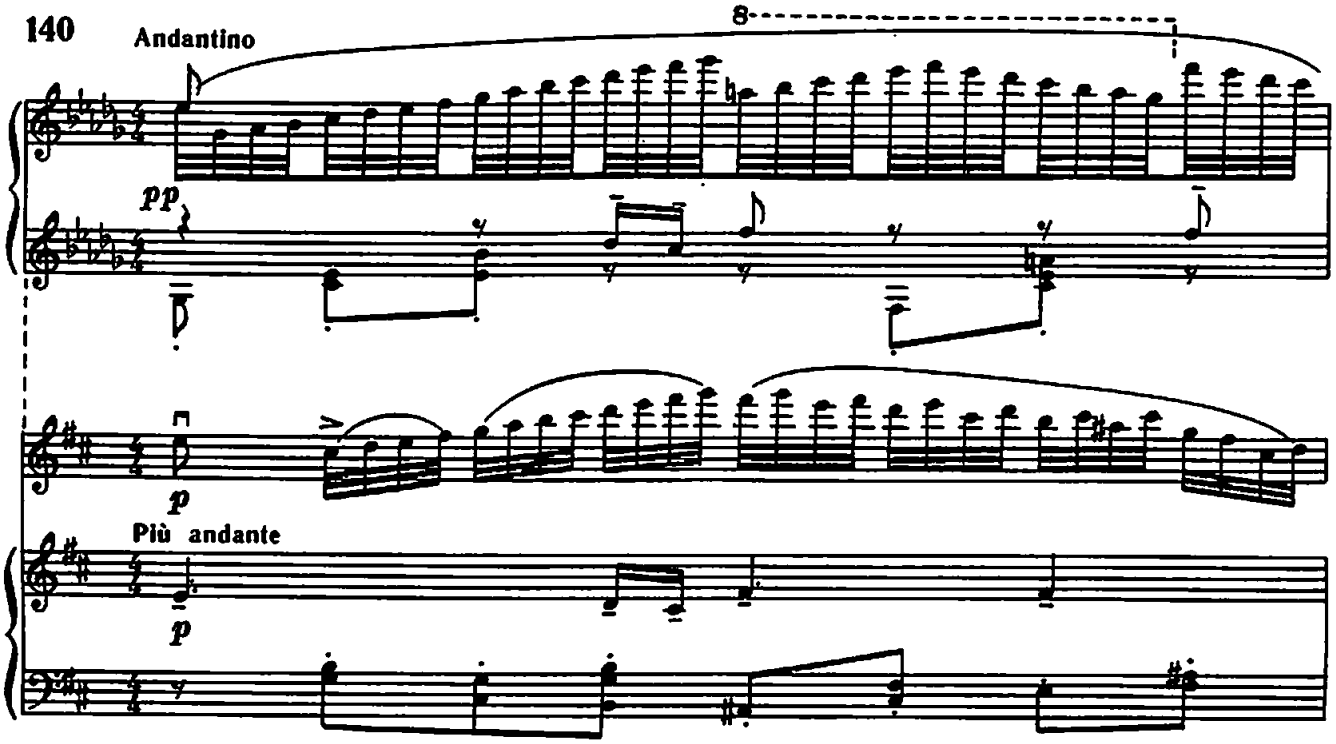
М. Глінка—М. Балакірєв.
«Жайворонок».
Аранж. Л. Ауера.

139



До скрипкової партії переносять не всі фортепіанні пасажі. Коли пасаж специфічно фортепіанний і при перекладенні втратиться властивий йому колорит, його недоцільно переносити до скрипкової партії, а краще передати супровідному фортепіано. Коли ж пасаж вміщається в діапазоні скрипки і всі інші компоненти дозволяють його відтворення засобами цього інструмента, він може бути перенесений до сольної партії. Якщо за характером образу пасаж має звучати в партії скрипки, а його діапазон та будова не відповідають техніці цього інструмента, то при аранжуванні такий пасаж зазнає перетворення, іноді докорінного (140).

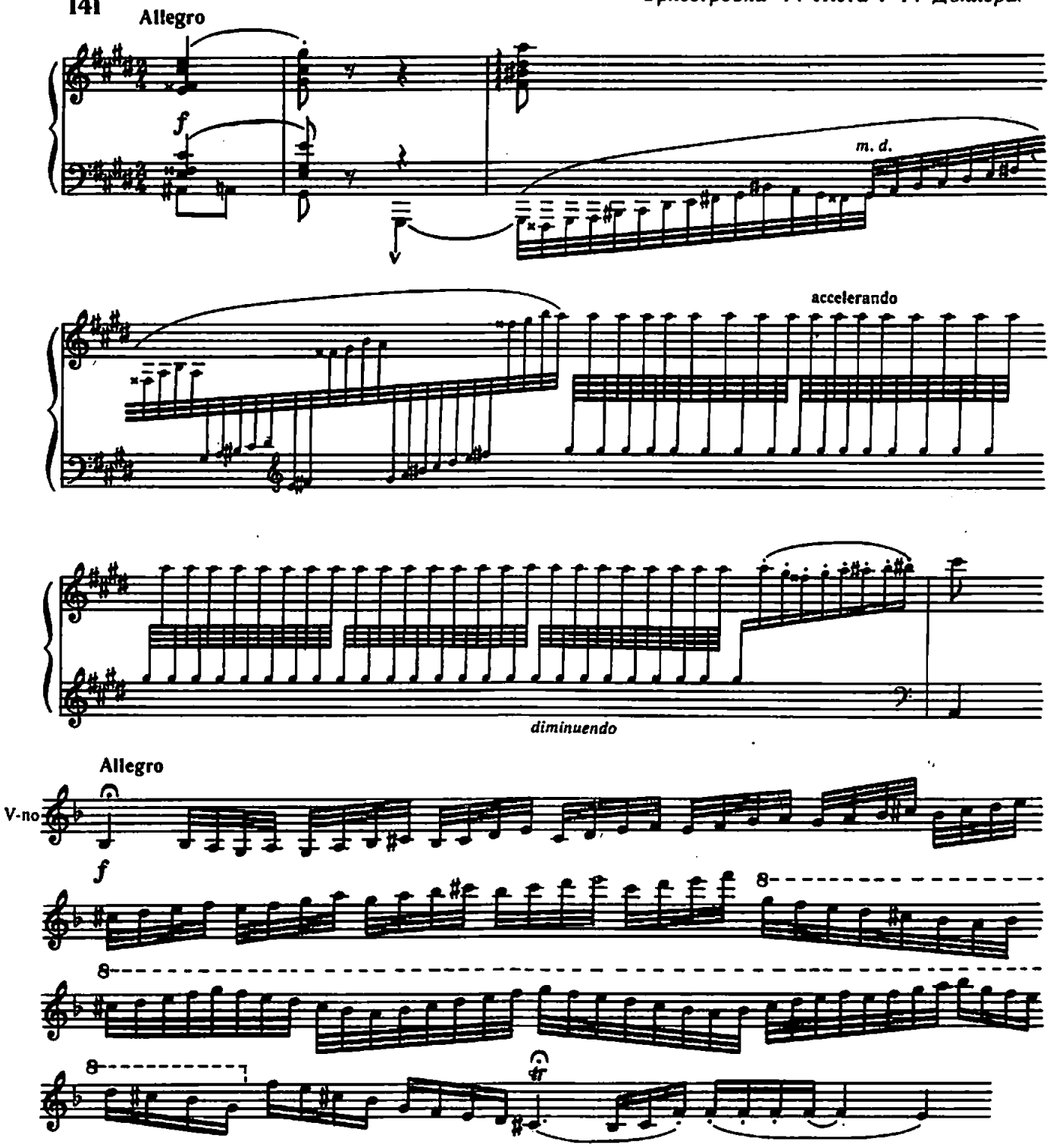
М. Глінка—М. Балакірєв.
«Жайворонок».
Аранж. Л. Ауера.



Каденції при аранжуванні фортепіанних творів доручають, головним чином, скрипці. Але фортепіанні каденції, як і різноманітні пасажі, далеко не всі можна безпосередньо перенести до партії сольного інструмента. Перекладення каденцій буває точним, приблизним і вільним. При точному перекладенні каденцій їх діапазон вміщається в об'єм сольного інструмента, фактура, музичні образи та регістрова насиченість сприяють перенесенню і відтворюються за допомогою його художньо-виражальних засобів.

Приблизне перекладення — коли звучання сольного інструмента передає музичні образи фортепіанної каденції, а її великий діапазон та розгорнутий виклад дещо скорочується з обов'язковим збереженням основного малюнка, спрямованості та інших характерних рис (див. пр. 123). Коли структура та діапазон фортепіанної каденції не сприяють перенесенню її до партії сольного інструмента, робиться вільне перекладення, при якому узагальнюється характер фортепіанної каденції, по можливості зберігаються окремі елементи і контури оригіналу. Інколи у вільному перекладенні каденція може значно відрізнятися від оригіналу, набуваючи нових рис (141).

141



Розглянемо як створювали фортепіанний супровід майстри транскрипції та аранжування (див. приклад 125). Після розчленування двоголосся залишилось досить багато матеріалу, щоб зробити повноцінний супровід з наближенням його до авторського викладу. Тому матеріал, який у фортепіанному оригіналі був призначений для лівої руки, в перекладенні повністю збережений. Для правої руки замість авторського двоголосного викладу зроблено одноголосний. Такий виклад сольної та супровідної партій відповідає музичному змісту твору і має художню завершеність.

У прикладі 126 двоголосна мелодія повністю вилучена і передана до

скрипкової партії. Для супроводу залишилось мало матеріалу. Характер же твору не припускає доповнення, тому супровід, який у авторському оригіналі був зосереджений у лівій руці, перенесений до акомпануючої партії та логічно розподілений між правою та лівою руками.

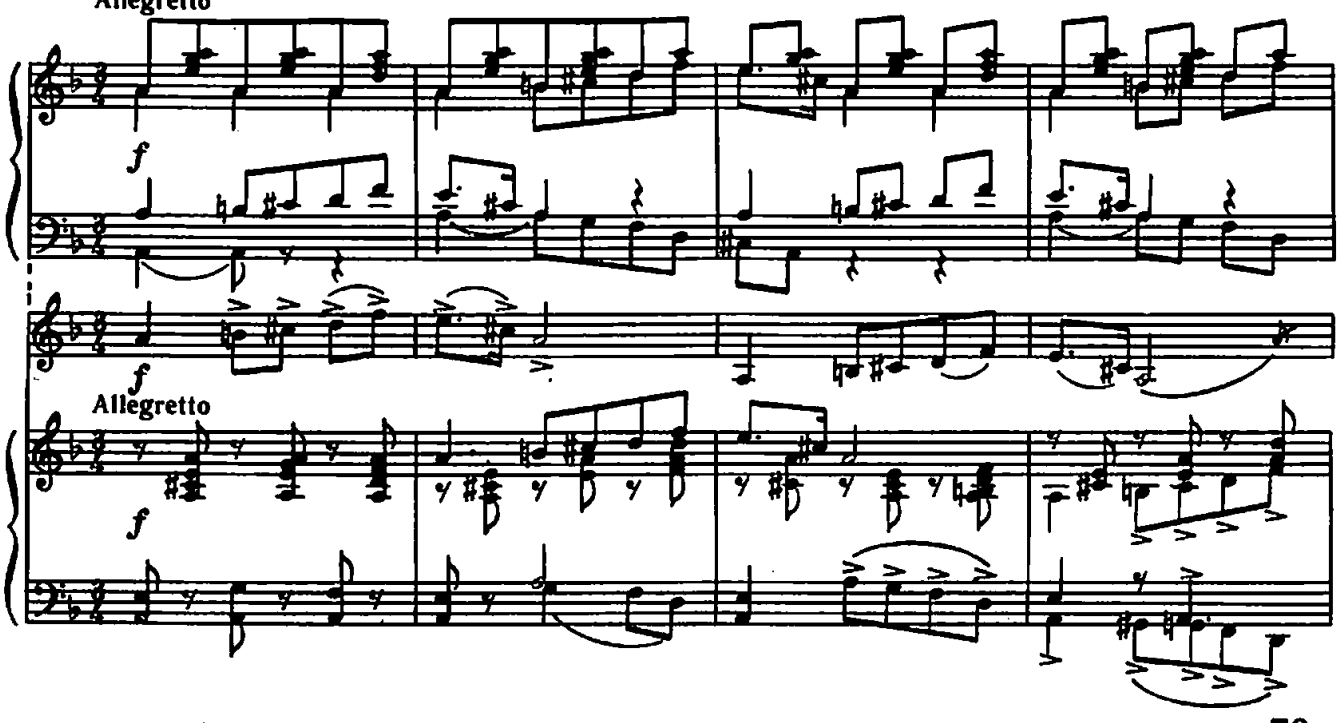
У прикладі 129 мелодію передано скрипці. Щоб заповнити прогалини в супровідній партії, які утворилися внаслідок перенесення мелодії, та зберегти характерні її інтонації, інструментатор розширив супровід, використавши для цього елементи фортепіанного оригіналу, які не ввійшли до скрипкової партії. В другому такті фігурації в зворотному напрямку передані фортепіано, а в партії скрипки використано фігурації більш повільного руху, виконувані флажолетами.

У прикладі 130 провідну роль відіграє супровід. В його партії проходить наскрізна лінія розвитку п'єси, яку повністю перенесено з авторського оригіналу. Лише мелодія кожної другої фрази передана скрипці, що утворює окремі репліки, які з'являються на тлі безперервної лінії супроводу. У закінченні твору відчувається загальний динамічний спад. При аранжуванні для скрипки це передано світлим колоритом скрипкових флажолетів та прозорим супроводом, у якому пропущені другорядні мелодичні голоси та окремі акордові тони фортепіанного оригіналу. Такий виклад сприяє художньо переконливому відтворенню музичного образу і забезпечує рівновагу між звучанням сольного та акомпануючого інструментів.

Для фортепіано характерна темброва однорідність, тому композитори широко користуються регістровою, фактурною, штриховою та динамічною контрастністю. На скрипці, як і на домрі, балалайці та деяких інших інструментах, крім перелічених контрастів, існують ще й темброві, що дають можливість по-іншому викладати тематичний матеріал музичних творів. Зокрема, регістрові контрасти фортепіанного твору при перекладенні для скрипки можуть бути замінені на темброві з відповідним регістровим переміщенням у сольній і в супровідній партіях (142).

П. Чайковський.
«Пісня без слів».
Обр. Ф. Крейслера.

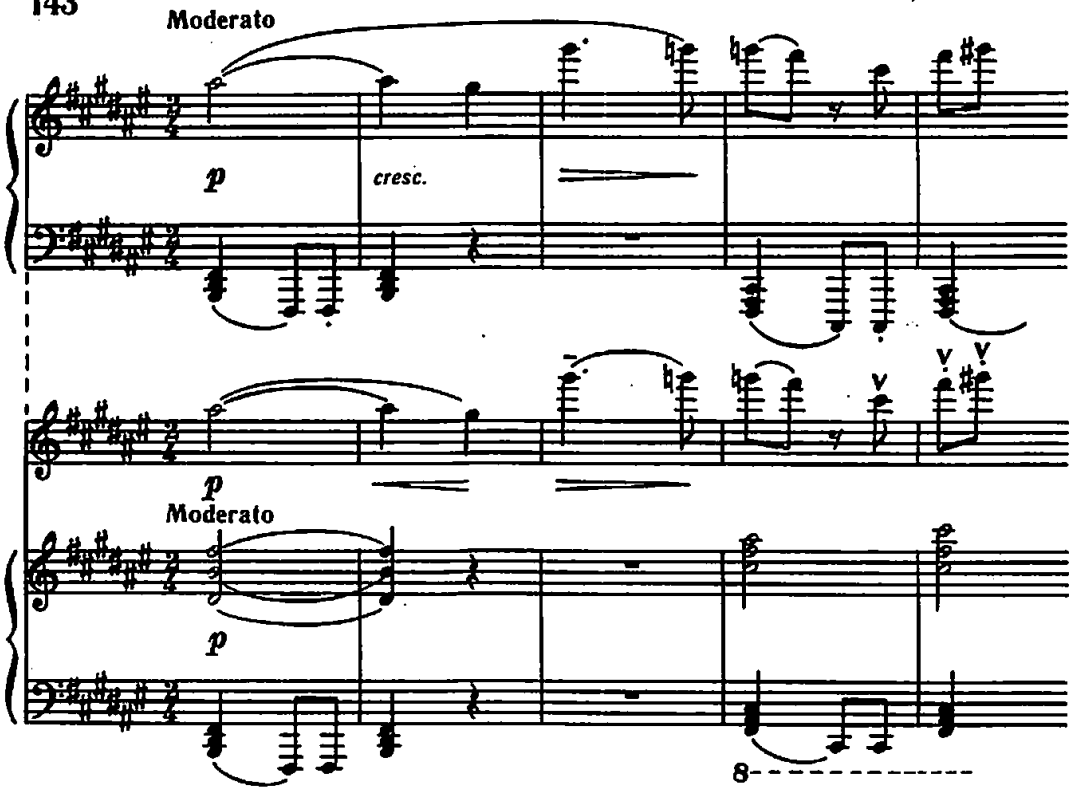
142 Allegretto



Є фортепіанні твори, в яких мелодія та супровід розміщені в крайніх, протилежних регістрах. На фортепіано їх злитість забезпечується однорідністю тембрів та спільними обертонами. В перекладенні різка відміна тембрів при великому регістровому розриві спричиняється до втрати характерного звучання. Для створення необхідного ансамблю слід робити гармонічне доповнення супроводу (143).

Д. Шостакович. Прелюдія, тв. 34, № 13.
Обр. Д. Циганова.

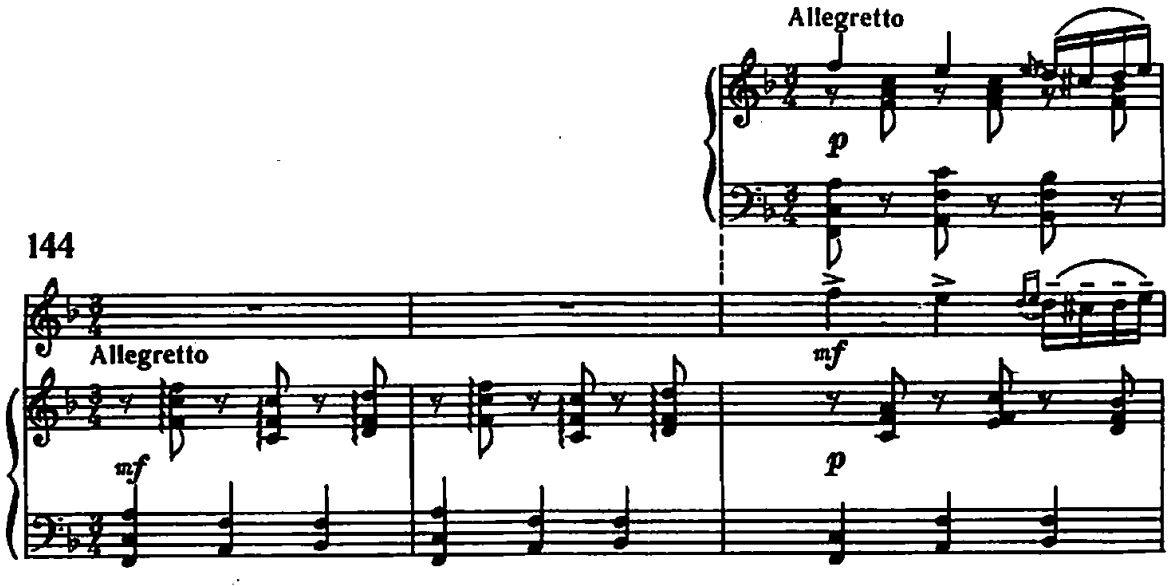
143



Якщо у фортепіанній п'єсі відсутній вступ і мелодія починається одночасно із супроводом, при аранжуванні для скрипки інструментатори іноді дописують вступ на матеріалі загального супроводу (пр. 144).

П. Чайковський. «Пісня без слів».
Обр. Ф. Крейслера.

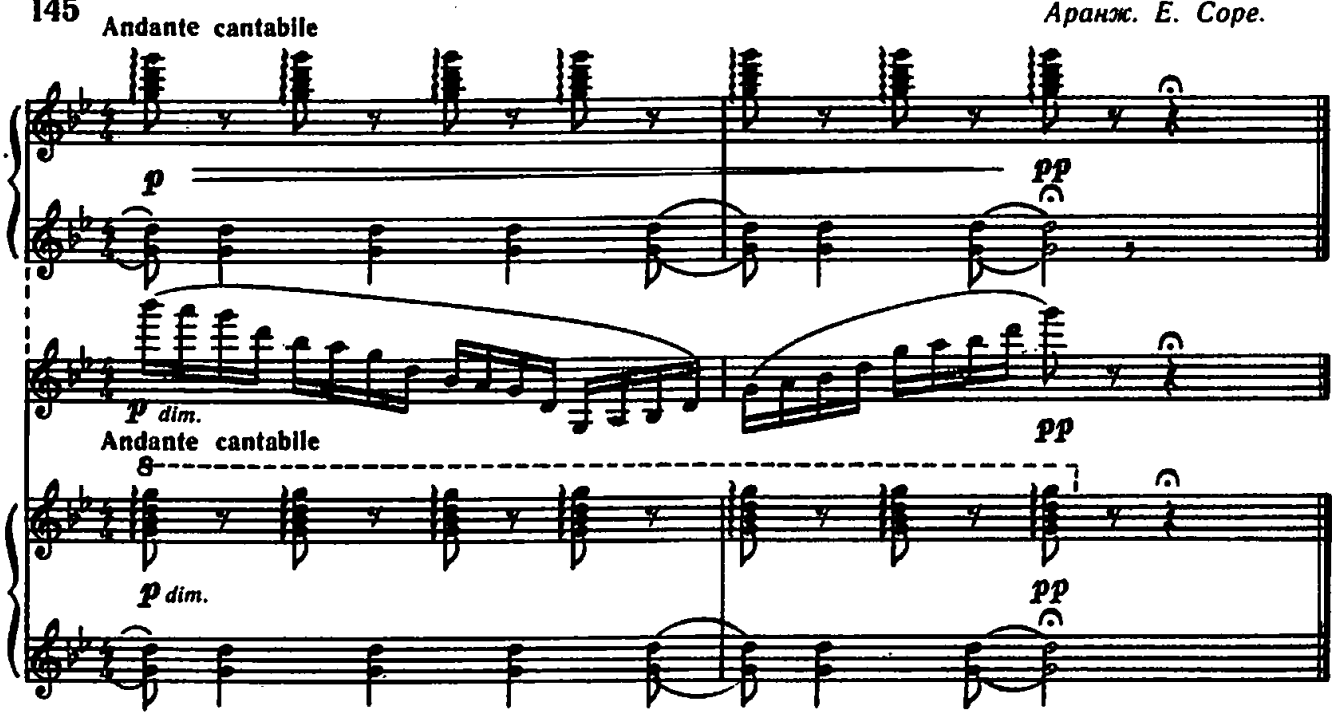
144



Інколи інструментатори, щоб підкреслити значення завершального епізоду твору, розвивають його за рахунок розгорнутого викладу сольної партії (145).

П. Чайковський. «Баркарола».
Аранж. Е. Соре.

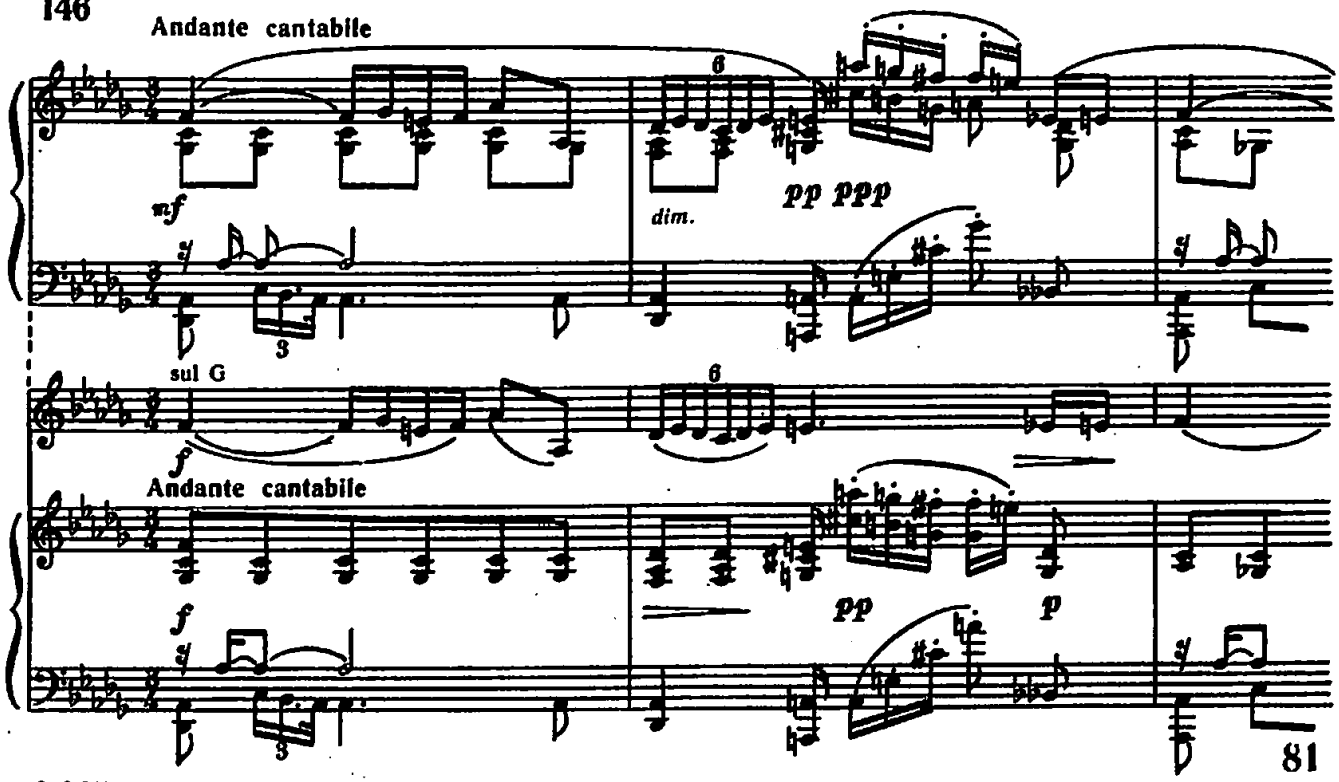
145



Зустрічаються фортепіанні твори, в яких між побудовами основної теми мають місце вставки-репліки, що виходять за межі мелодичної лінії. Ці вставки при перекладенні розглядаються як заповнення і доручаються фортепіано. Мелодію, яка проходить у соліста і ніби переривається на час заповнення, бажано продовжити, вибравши придатний для цього гармонічний тон вставки (146).

О. Скрябін. Етюд,
тв. 8, № 11.
Обр. М. Фіхтенгольца.

146

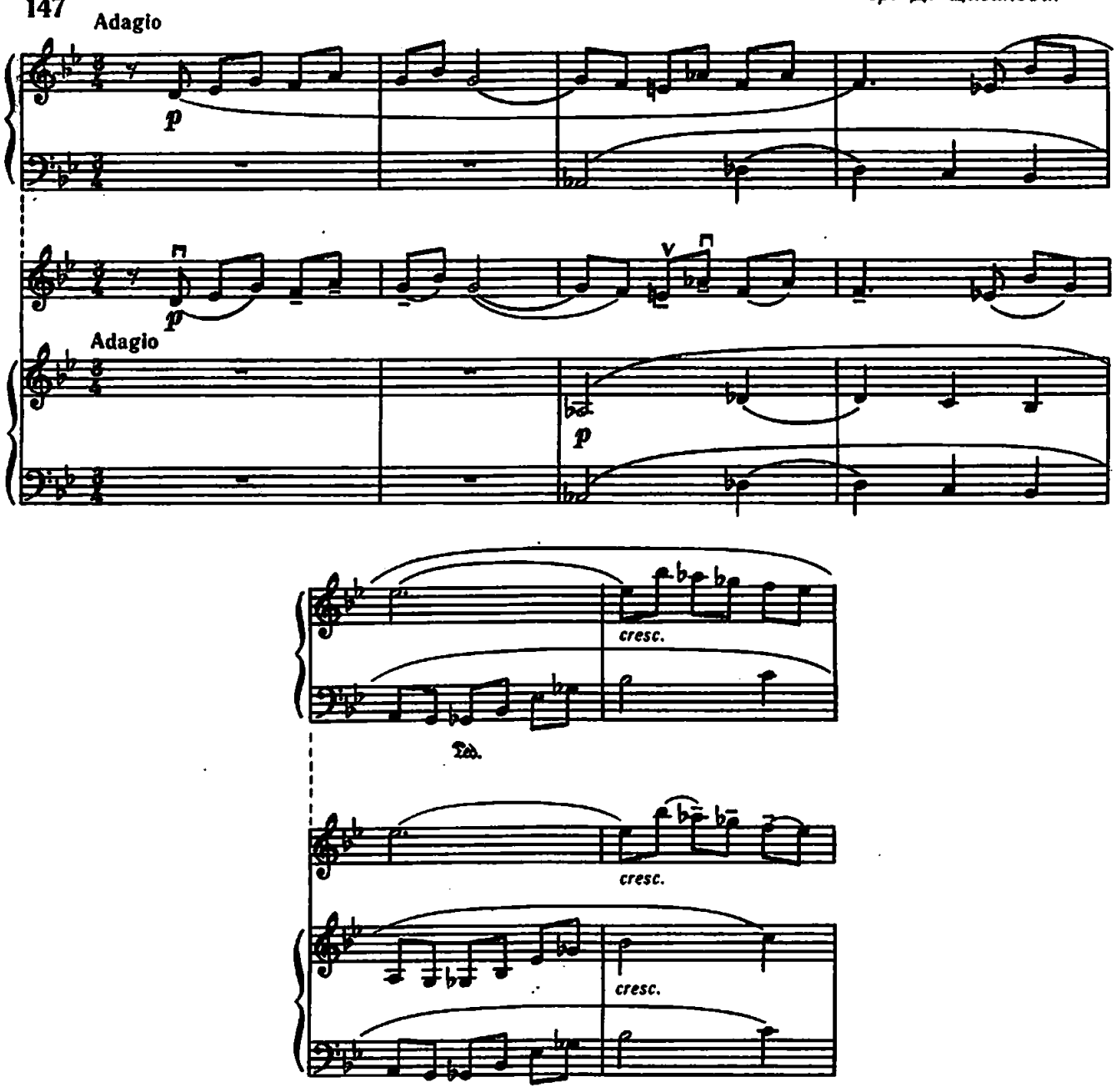


6. 9-3491. Пшеничный.

Крім розглянутих зразків фортепіанної фактури, в перекладацькій практиці досить часто виникає необхідність аранжувати твори, в окремих епізодах яких відсутня гармонічна тканина, а мелодії протиставлений лише один поліфонічний голос. У таких випадках, якщо характер музики не припускає гармонічного доповнення, скрипці доручають голос, що відповідає її діапазону (переважно основний), а супровідному фортепіано — інший. У залежності від регістрового розташування голосу, який передається фортепіано, перекладення його здійснюється по-різному. Так, коли він розміщений досить низько і має велику регістрову насиченість, йому надають октавного подвоєння з наближенням до мелодії скрипки (147).

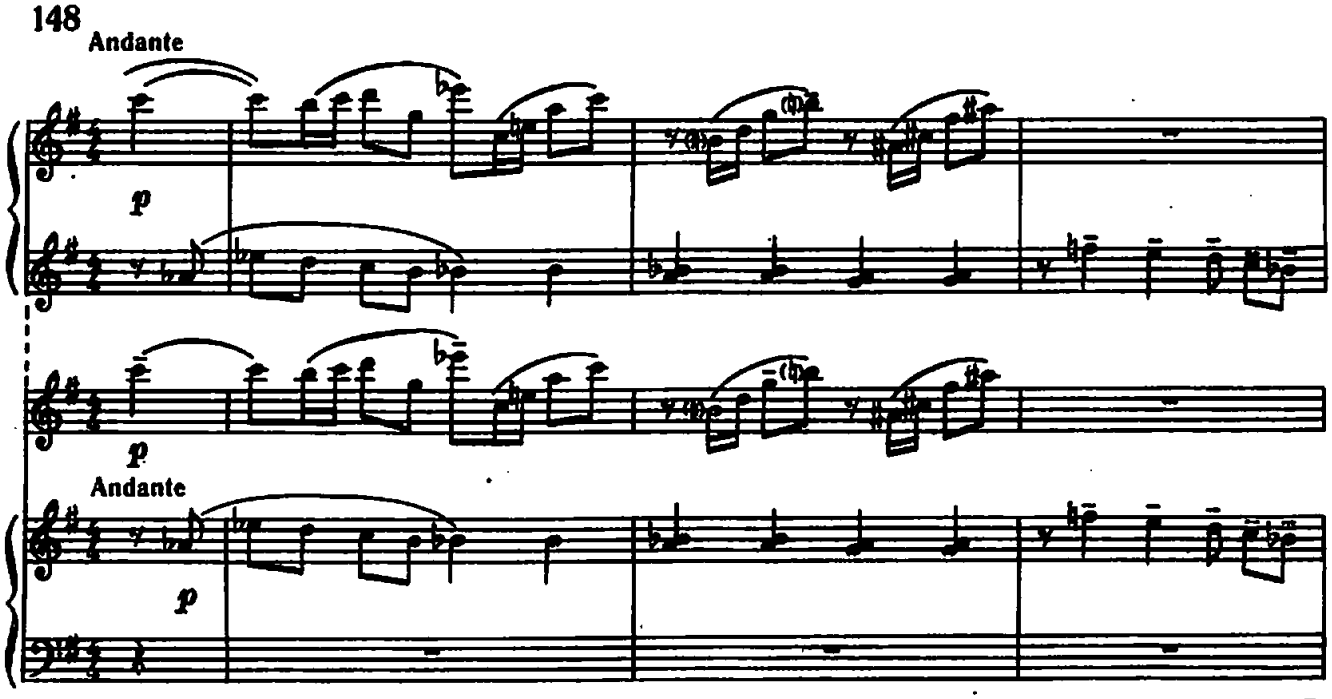
Д. Шостакович. Прелюдія, тв. 34, № 22.
Обр. Д. Циганова.

147



Коли другий голос знаходиться в більш високому регістрі і має меншу насиченість, він без подвоєння переноситься у супровід (148).

Д. Шостакович. Прелюдія,
тв. 34, № 3.



ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ, ЯКІ МОЖНА АРАНЖУВАТИ ДЛЯ СКРИПКИ

1. Кабалевський Д. Прелюдії, тв. 38, № 8, № 20, № 21.
2. Ліст Ф. Женевські дзвони.
3. Лядов А. Прелюдії, тв. 57, № 1, № 2, № 3.
4. Рахманінов С. Елегія, тв. 3, № 1; Мелодія, тв. 3, № 3; Етюд-картина, тв. 33, № 8; Етюд-картина, тв. 37, № 2.
5. Ревуцький Л. Вальс сі-бемоль мажор.

АРАНЖУВАННЯ СКРИПКОВИХ ТВОРІВ ДЛЯ ЧОТИРИСТРУННОЇ ДОМРИ

Домристи широко користуються скрипковим репертуаром. При виборі скрипкових творів для аранжування слід надавати перевагу тим, які мають світлий характер звучання, відзначаються наспівністю чи рухливістю, мають акордовий виклад у середній частині діапазону скрипки. Треба обережно підходити до відбору творів поліфонічного складу, бо на домрі важко виконувати багатоголосся. Твори з прихованою поліфонією на домрі можуть бути відтворені виключно поодинокими виконавцями-віртуозами.

Не доцільно відбирати для перекладення твори, зміст яких може бути виражений тільки специфічно скрипковими звуковими та технічними засобами, або такі, де матеріал розміщено у надто високому для домри регістрі. Отже, просте перенесення скрипкової партії не завжди відповідає природі домри. Необхідно її дещо перетворювати, наближаючи до специфіки цього інструмента.

Основні засоби перекладення скрипкової партії при збереженні викладу супроводу полягають у перенесенні чи заміні штрихів, прийомів використання тембрів скрипкових струн, а також у перенесенні або перетворенні скрипкової фактури.

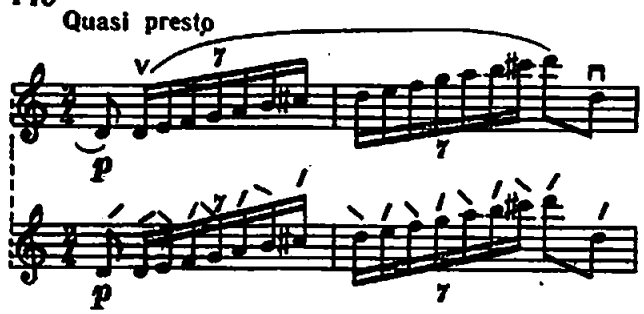
Якщо при грі на скрипці звуковисотність та чистота тону цілком залежать від положення пальців лівої руки виконавця на грифі інструмента, то всі інші якості звучання — тривалість, наспівність, уривчастість, сила, м'якість, різкість, виразність, барвистість — від рухів смичка. Так, спрямування напрямку руху смичка вниз сприяє видобуванню більшої сили, напруженості і навіть різкості, а рух смичком вгору — меншій силі, пом'якшеному звучанню. Рухи смичка бувають дуже різноманітні, тому й звучання скрипки також різноманітне. Отже, рухи смичка, тобто штрихи, є могутнім засобом музичної виразності скрипки, і від застосування того чи іншого штриха залежить характер виконуваного твору. Тому при аранжуванні скрипкової музики для домри, як і для інших інструментів, штрихам необхідно надавати особливого значення. У цьому розділі розглядатимуться основні з них, тобто ті, які вживаються також при грі на домрі.

Штрих деташе створює повноту звучання. Він переноситься в домрову партію і виконується тремолюванням з короткими зупинками між окремими звуками.

При перекладенні скрипкових творів повільного руху штрих легато переноситься в домрову партію з виконанням тремоло. А в творах швидкого руху, в різноманітних пасажах чи при коротких тривалостях нот, коли тремолювання стає важким, або й неможливим — заміняється на спіккато (149).

А. Бацціні. «Танець гномів».
Аранж. М. Бєлоконєва.

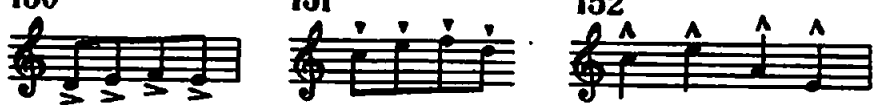
149



Портаменто переважно вживається у творах повільного та помірного темпу і при перекладенні скрипкових творів переноситься до партії домри.

Скрипковий штрих підкресленого деташе (пр. 150) та його різновидність мартеле (пр. 151) можуть бути замінені відповідно на сфорцандо та маркато (пр. 152).

150 151 152



Скрипковий штрих маркато переноситься до партії домри, а в швидкому темпі заміняється на стаккато.

У залежності від темпу твору та рухливості окремих побудов скрипкове стаккато може бути перенесене в домрову партію чи замінене на спіккато. При аранжуванні спіккато переноситься в домрову партію. Для досягнення витонченої виразності у скрипкових творах користуються

різноманітним чергуванням штрихів, наприклад по декілька звуків на легато, потім на стаккато чи спіккато, або в іншому комбінуванні. У повільному темпі твору такий виклад штрихів може бути відтвореним виражальними засобами домри і при аранжуванні переноситься до її партії. Але в швидкому темпі комбінування штрихів на домрі виконувати неможливо, тому доводиться заміняти на один якийсь штрих — тремоло або спіккато.

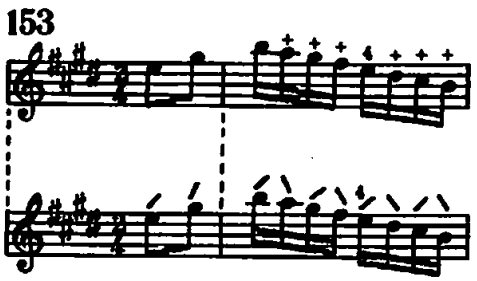
При перекладенні скрипкове піццикато переноситься в домрову партію лише в разі малої динаміки. При великій динаміці воно звучить різко, сухо і тому заміняється на стаккато, значно рідше — на спіккато.

У скрипкових творах, особливо у віртуозних, широко використовується піццикато пальцями лівої руки. На домрі цей прийом вживається рідко і при аранжуванні частіше замінюється на стаккато або спіккато (153).

Під час гри на скрипці застосовуються два основні види тремоло: смичкове та пальцьове. Смичкове виконується швидким двобічним рухом смичка. При аранжуванні смичкове тремоло переноситься до партії домри. Пальцьове тремоло виконується тим же способом, що і трель, тільки в інших інтервалах (154).

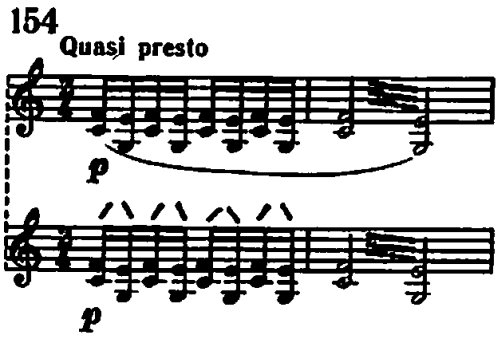
А. Бацціні. «Танець гномів».
Аранж. М. Бєлоконєва.

153



А. Бацціні. «Танець гномів».
Аранж. М. Бєлоконєва.

154



На домрі пальцьове тремоло виконується штрихом спіккато (також як трель), при аранжуванні переноситься до її партії.

Скрипкове гліссандо, висхідне і низхідне, що виконується ковзанням по грифу пальцями лівої руки, переноситься до партії домри і в повільному темпі виконується тремолюванням, а у швидкому — спіккато.

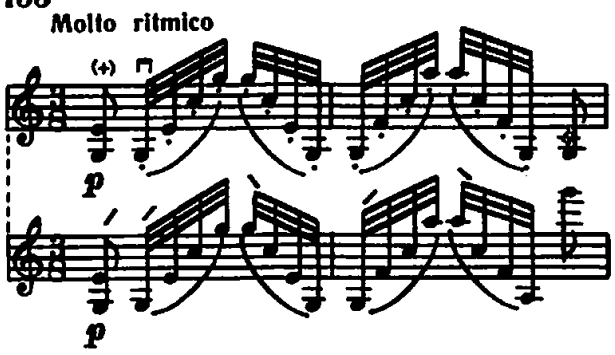
На домрі видобуваються лише короткі натуральні, октавні та квінтові флажолети. Тому при аранжуванні скрипкові короткі флажолети, якщо вони збігаються з домровими, переносяться до її партії. Тривалі скрипкові флажолети заміняються на нефлажолетні звуки і виконуються на домрі тремолюванням. Штучні скрипкові флажолети при перекладенні також заміняються на нефлажолетні звуки; короткі, в повільному русі, виконуються стаккато, в швидкому русі — спіккато, а тривалі — тремоло. Скрипкові флажолети надто високого регістру при аранжуванні переносяться на октаву вниз і також переробляються на нефлажолетні звуки.

Три- та чотиризвучні акорди у скрипковій партії виписуються на одному штилі злито, але виконуються смичком почергово, тому що на скрипці струни розміщені дугою, а не по прямій лінії, як на домрі. Щоб досягти на домрі подібного звучання, слід перед акордами проставляти арпеджіато, яке надає можливості видобувати всі звуки ковзанням медіатора, лише останні (один чи два) — тремолюванням.

Акордова фігурація широкого розміщення на скрипці виконується легато, а на домрі — ковзанням медіатора (155).

М. де Фалья. «Іспанський танець».
Обр. Ф. Крейслера.
Аранж. М. Бєлоконєва.

155

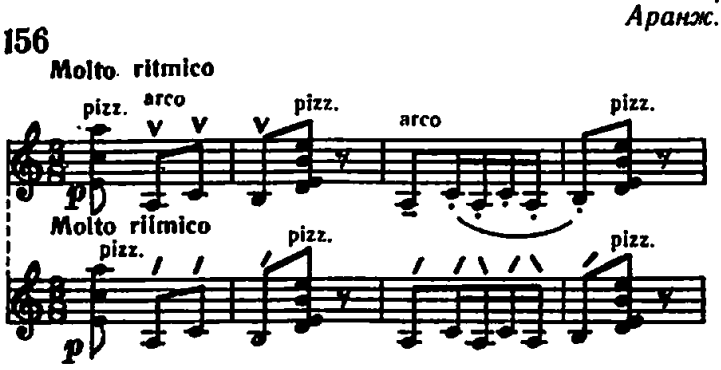


Одинарні та подвійні форшлаги, морденти, трелі та групето, які мають умовні загальноприйняті позначення, виконуються на скрипці переважно легато. На домрі перелічені мелізми виконуються спіккато, за винятком подвійного форшлага, коли його звуки розміщені на сусідніх струнах. Такий форшлаг виконується ковзанням медіатора. Для полегшення визначення та виконання на домрі групето, його доцільно виписувати у розшифрованому вигляді.

Найвиразніший скрипковий штрих чи прийом гри, коли він вживається тривалий час, як правило, втрачає ефективність. Одноманітність штрихів збіднює звучання і приводить до втрати художніх якостей твору, тому композитори та інструментатори застосовують крім чергування окремих штрихів та прийомів гри їх різноманітне поєднання. Наприклад, піццикато на вібрато, флажолети на вібрато, піццикато лівою та правою руками, гра смичком та піццикато тощо (156).

М. де Фалья. «Іспанський танець».
Обр. Ф. Крейслера.
Аранж. М. Бєлоконєва.

156

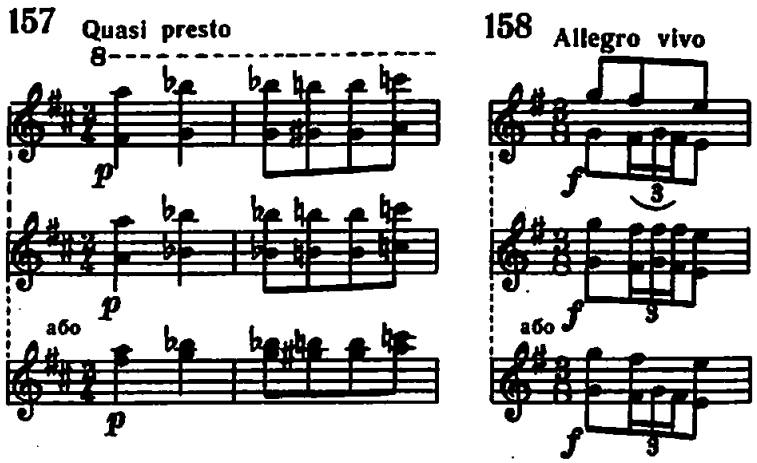


Скрипкова фактура в основному відповідає природі домри і при аранжуванні переноситься до її партії. Але іноді фактура окремих творів потребує відповідного пристосування до специфіки домри. При аранжуванні двоголосся широкого інтервального викладу ходи паралельними децимами заміняють на ходи октавами чи терціями з перенесенням у доступні для виконання на домрі регістри (157).

Двоголосся різноманітної будови при швидкому русі виконується на домрі стаккато чи спіккато, що змінює ритмічні структури голосів. При аранжуванні слід орієнтуватися на ритмічний малюнок одного з голосів, відповідно розсікаючи або скорочуючи тривалі звуки іншого голосу (158).

А. Бацціні. «Танець гномів».
Аранж. М. Бєлоконєва.

М. де Фалья. Хота.
Обр. П. Коханського.
Аранж. М. Бєлоконєва.

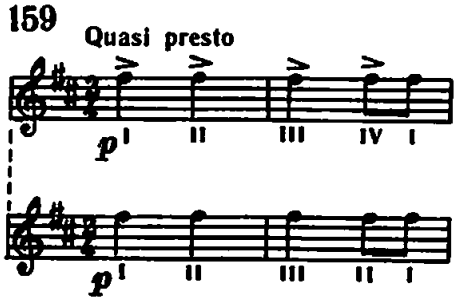


Чотиризвучні акорди, що потребують складних аплікатурних комбінувань з граничною розтяжкою пальців скрипаля, при перекладенні для домри, гриф якої має лади та значно більшу мензуру, треба переносити в інше розміщення чи випускати окремі звуки, зберігаючи верхній мелодичний голос.

Скрипкові струни мають темброві особливості, і кожна з них — своє, властиве лише їй забарвлення. При аранжуванні скрипкових творів, де використовується колорит якоїсь певної струни або зроблене зіставлення тембрів різних струн, якщо діапазон аналогічних домрових струн відповідає розміщенню необхідних звуків, такий виклад слід перенести до партії домри.

Коли в діапазоні відповідних домрових струн відсутні потрібні звуки, їх необхідно переносити на сусідні, більш високі струни, з обов'язковим позначенням струни. При цьому слід простежити, щоб і на домрі утворилося зіставлення тембрів струн, хоч і не в такій послідовності як на скрипці. Заміна струни у свою чергу може викликати зміну позиції та аплікатури (159).

А. Бацціні. «Танець гномів».
Аранж. М. Бєлоконєва.



Для створення витончених колористичних відтінків на скрипці широко застосовується гра біля підставки та на грифі. Гра біля підставки робить звучання металевим, дзвінким. Цей прийом переноситься до партії домри з позначенням: «Біля підставки». Гра на грифі сприяє м'якому звучанню скрипки. Цей прийом переноситься до партії домри з позначенням: «На грифі».

Для пом'якшення та приглушення звучання на підставці скрипки закріплюється сурдина. На домрі сурдина, як правило, не застосовується. Тому при аранжуванні скрипкових творів з позначенням: «con sordino» (з сурдиною) на домрі грають на грифі, з відповідним написом.

Інколи домристи для виконання місць, що вимагають приглушеного звучання, використовують шкіряний чи більш м'який медіатор. Окремі виконавці вживають спеціально виготовлену сурдину, масивнішу за скрипкову та дещо іншої конструкції.

СКРИПКОВІ ТВОРИ, ЯКІ МОЖНА АРАНЖУВАТИ ДЛЯ ЧОТИРИСТРУННОЇ ДОМРИ

1. Бізе Ж. Пастораль.
2. Гаджієв Дж. Колискова.
3. Глінка М. Листок із альбому.
4. Косенко В. «Мрії».
5. Лятошинський Б. Танок на українські теми.
6. Шостакович Д. Прелюдії, тв. 34, №№ 10,13,16,20,21.
7. Штогаренко Ф.— Клебанов Д. Пісня.

АРАНЖУВАННЯ СКРИПКОВИХ ТВОРІВ ДЛЯ БАЛАЛАЙКИ

Особливість балалайки, що пов'язана з відсутністю у неї нижньої частини скрипкового діапазону, ставить перед інструментаторами складну проблему вибору твору для аранжування.

Придатними можуть бути переважно твори, які мають світлий або запальний характер звучання, відзначаються наспівністю чи навпаки рухливістю, а також твори, написані на основі народних пісень та награшів. Треба обережно ставитись до вибору поліфонічних п'єс, бо виконання поліфонії на балалайці припустиме в межах від великої секунди до малої септими у нижньому відрізку діапазону та до октави — у середньому, при малій рухливості нижнього голосу. У високому регістрі балалайки виконувати поліфонію неможливо.

Твори, характер яких може відтворюватися лише специфічно скрипковим звучанням або їх фактура не піддається перетворенню чи заміні, а також твори, у викладі яких є зіставлення звучання крайніх регістрів скрипки, що неможливо наслідувати виражальними засобами балалайки, для аранжування не придатні.

Фортепіанний супровід скрипкових творів добре узгоджується в тембровому відношенні із звучанням балалайки і за незначними винятками не потребує зміни.

При аранжуванні скрипкових творів широко застосовується транспонування, іноді на досить великі інтервали. Це викликано не тільки вибором зручних для виконавства тональностей, а й створенням регістрових умов для найбільш доцільного розміщення тексту оригіналу з мінімальним його перетворенням.

Якщо партія скрипки має о д н о г о л о с н и й виклад, малу динаміку та вміщається в діапазон балалайки, при перекладенні одноголосся переноситься повністю. Скрипкові твори насиченого звучання, широкого діапазону та великої динаміки при аранжуванні пристосовують до специфіки балалайки.

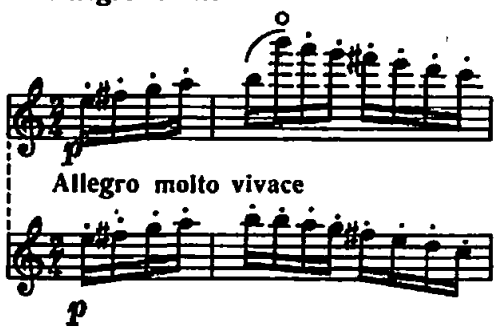
У процесі перекладення вживається регістровка. Оскільки на балалайці високий та низький регістри не відповідають аналогічним скрипковим, проведення теми, яке в оригіналі розміщено надто високо або

низько, при перекладенні переносять до існуючого на балалайці діапазону. Таке зміщення треба здійснювати для того, щоб досягти цілісного проведення теми. Але коли великий діапазон мелодії або пасажу не сприяє перенесенню всієї музичної побудови, слід застосовувати регістровий злам. Техніка його виконання аналогічна регістровці фортепіанного пасажу. При суцільному пасажі для здійснення регістрового зламу використовують наявні інтервальні стрибки. Октавні — заміняють примою. Для збереження ритмічного малюнка оригіналу, характерного для наведеного нижче фрагмента, перенесений на октаву вниз звук слід не поєднувати з попереднім, а зробити репетируваний виклад (160).

Квартово-квінтові стрибки заміняють їх оберненнями (161).

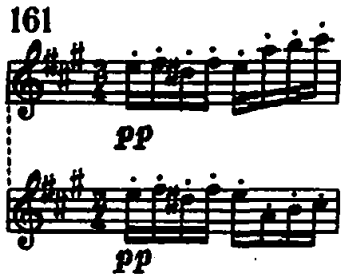
П. Сарасате. «Циганські наспіви».
Аранж. О. Ілюхіна.

160



П. Сарасате. «Циганські наспіви».
Аранж. О. Ілюхіна.

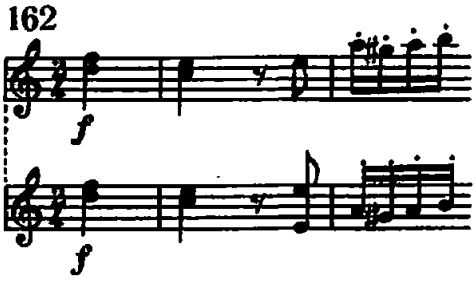
161



Для пом'якшення різкого переходу при регістровці часто роблять октавне подвоєння одного із звуків мелодичної лінії, що відповідає відкритим струнам «мі» (162).

П. Сарасате. «Циганські наспіви».
Аранж. О. Ілюхіна.

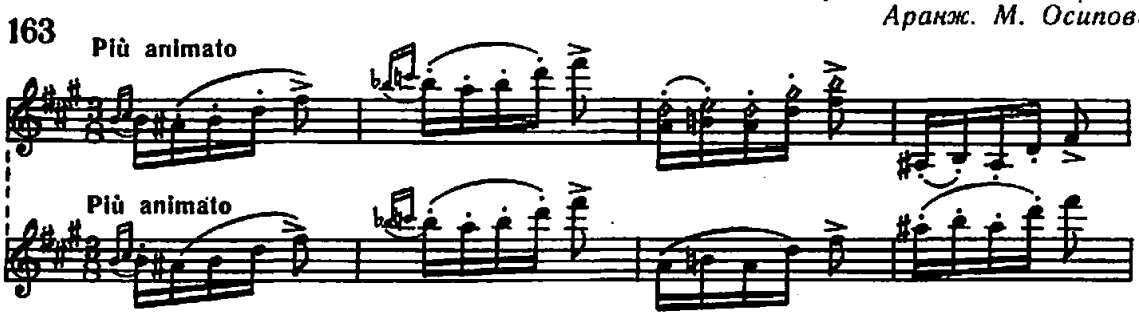
162



При мотивній будові епізоду, коли мелодичні лінії розташовані в різних регістрах скрипки так, що обсяг їх виходить за межі діапазону балалайки, слід робити октавне зміщення окремих ланок, намагаючись зберегти при цьому регістрові контрасти (163).

П. Сарасате. Фантазія
на теми опери Ж. Бізе «Кармен».
Аранж. М. Осипова.

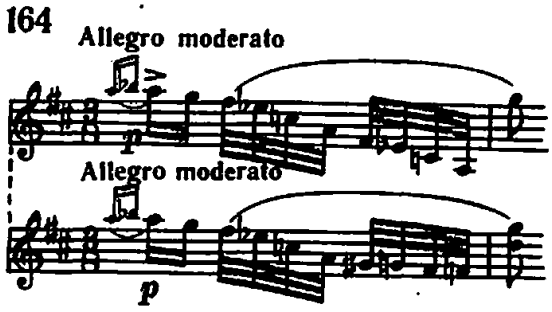
163



Коли скрипковий пасаж не вкладається в діапазон балалайки, а музичний образ вимагає збереження ритмічної основи та спрямування пасажу, як виняток можна замінити окремі низькі звуки (164).

П. Сарасате. Фантазія
на теми опери Ж. Бізе «Кармен».
Аранж. М. Осипова.

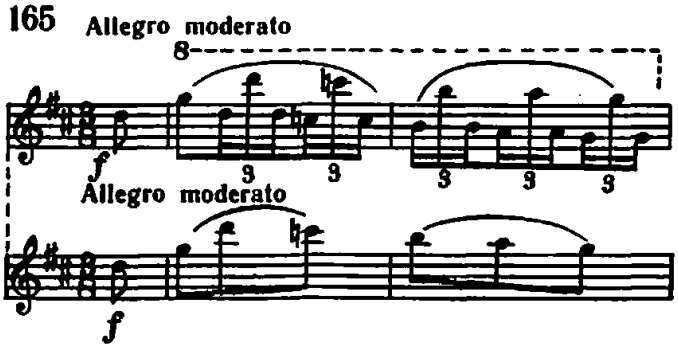
164



Ходи ламаними октавами, які так часто зустрічаються в скрипкових творах, заміняються на прими, а ритмічні одиниці відповідно збільшуються (165).

П. Сарасате. Фантазія
на теми опери Ж. Бізе «Кармен».
Аранж. М. Осипова.

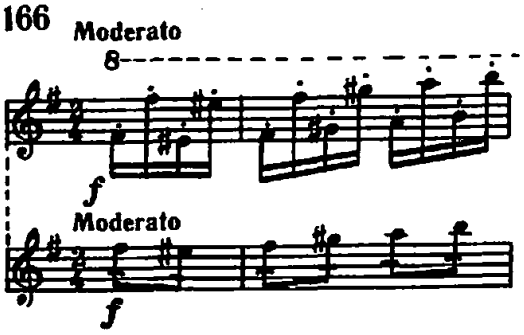
165



Для збереження ритмічної пульсації використовують репетиції (166). Черезоктавні та двохоктавні стрибки (при квартових флажолетах) заміняються на октавні (167).

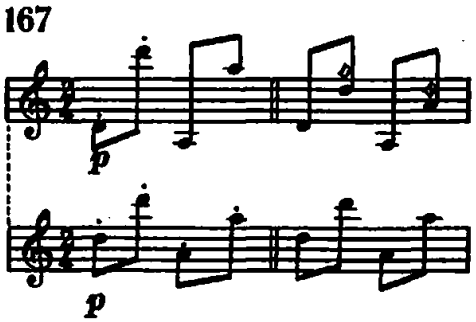
П. Сарасате. Фантазія
на теми опери Ж. Бізе «Кармен».
Аранж. М. Осипова.

166



П. Сарасате. «Циганські наспіви».
Аранж. О. Ілюхіна.

167



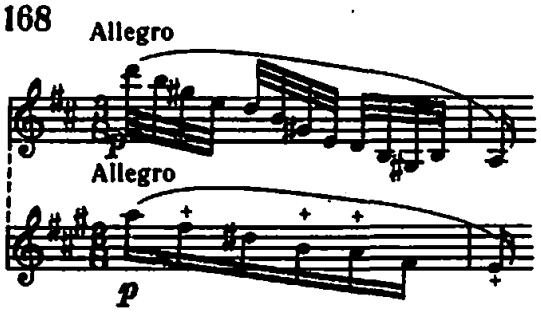
В окремих випадках, коли скрипкові пасажі не вміщаються в діапазон балалайки, з метою збереження їх напрямку роблять скорочення низького регістру. Звуки пасажу, що залишились після скорочення, набувають відповідно більшої тривалості (168).

Двоголосся, побудоване переважно вузькими інтервалами і розміщене в зручному для виконання на балалайці регістрі (приймаючи до уваги й транспонування оригіналу), при перекладенні переноситься повністю до балалаєчної партії.

У двоголосній темі, побудованій вузькими інтервалами і розміщеній у високому скрипковому регістрі, при перекладенні для балалайки з метою збереження співвідношення між голосами та звуковисотного їх розташування роблять членування голосів, розподіляючи їх між балалайкою та фортепіано (169).

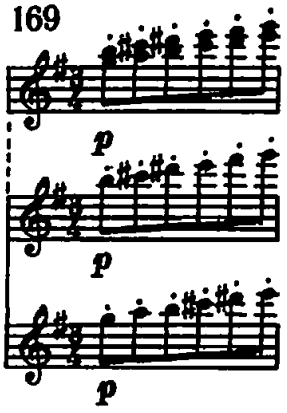
П. Сарасате. «Наварська хота».
Аранж. О. Глухова.

168



П. Сарасате. Фантазія на теми опери Ж. Бізе «Кармен».
Аранж. М. Осипова.

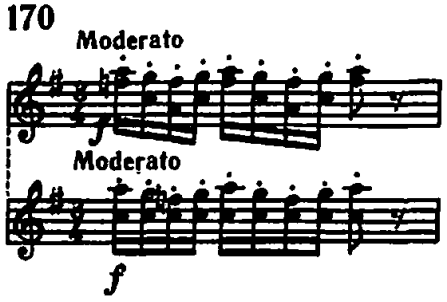
169



При швидкому темпі твору, коли другий голос побудовано незручними для виконання на балалайці стрибками, щоб зберегти темброву однорідність, його спрощують, заміняючи на репетируваний акордовий звук (170).

П. Сарасате. Фантазія на теми опери Ж. Бізе «Кармен».
Аранж. М. Осипова.

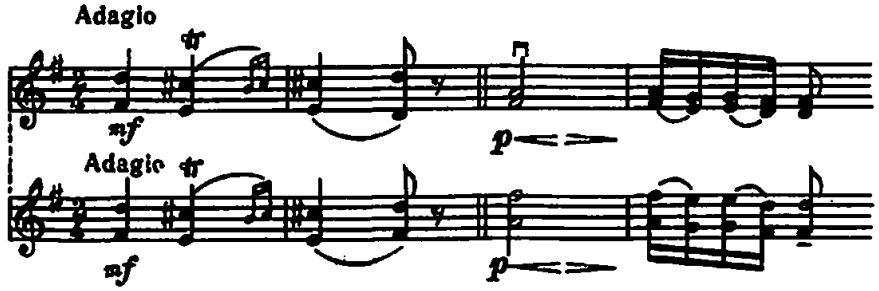
170



Якщо фрагмент скрипкового твору вкладається при двоголоссі в обсяг балалайки і в основному зручний для виконання, а лише окремі звуки виходять за межі балалаєчного діапазону, аранжуючи, роблять заміну нижнього голосу чи взаємообмін голосів (171).

Ф. Фіорілло. Етюд № 17.
Аранж. Є. Блінова.

171

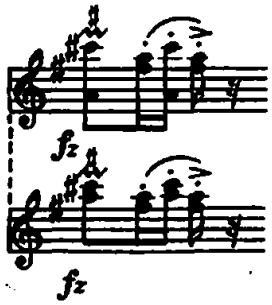


Двоголосся з рухом паралельними децимами замінюється переважно на ходи терціями (172).

Двоголосся з широкими інтервалами (нони, децими і ширше) в середньому скрипковому регістрі створює глибоке насичене звучання. При перекладенні для балалайки, через неможливість виконання такого двоголосся, воно заміняється на триголосний акордовий виклад. Таке триголосся якоюсь мірою наближується до насиченого звучання скрипки (173).

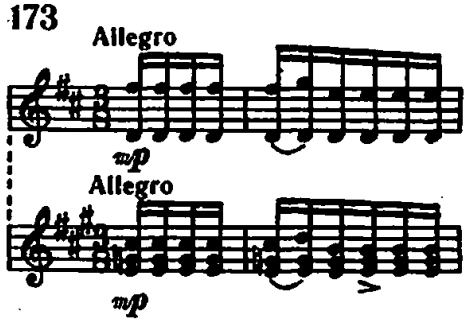
А. Дворжак—Ф. Крейслер.
«Слов'янський танець».
Аранж. О. Глюхіна.

172



П. Сарасате. «Наварська хота».
Аранж. О. Глухова.

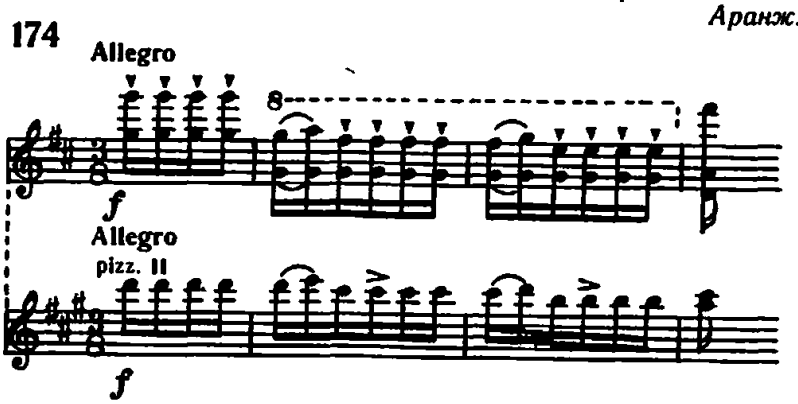
173



Двоголосся широкими інтервалами з розміщенням у високому регістрі створює на скрипці яскраве, разом із тим насичене звучання. При аранжуванні воно може бути замінене на одноголосний виклад (174).

П. Сарасате. «Наварська хота».
Аранж. О. Глухова.

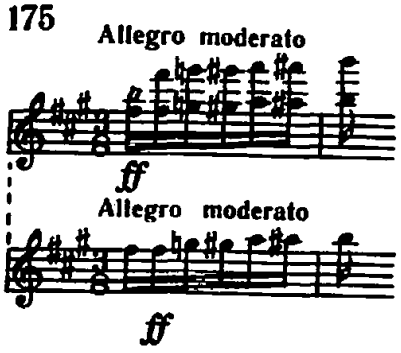
174



Проведення мелодії октавами при перекладенні також заміняється на одноголосний виклад (175).

П. Сарасате. Фантазія
на теми опери Ж. Бізе «Кармен».
Аранж. М. Осипова.

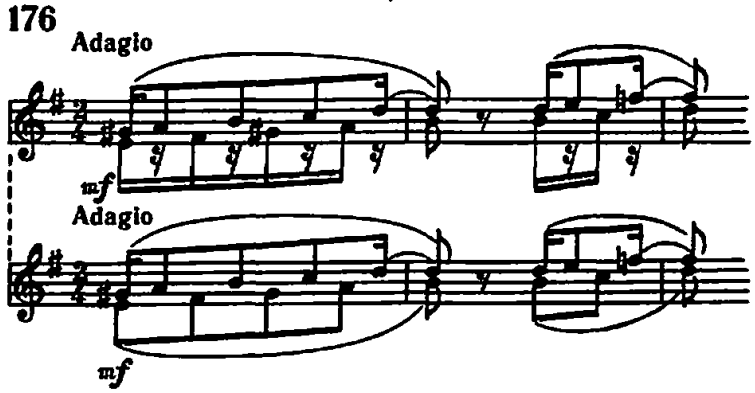
175



Аранжуючи двоголосся з різною ритмікою та відмінними в кожному голосі штрихами, користуються ритмікою та штрихами головного голосу (176).

Ф. Фіорілло. Етюд № 17.
Аранж. Є. Блінова.

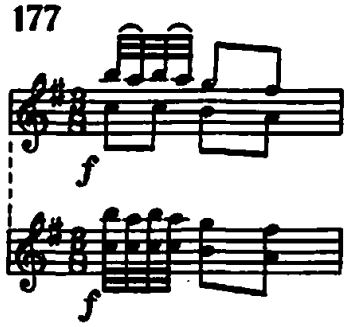
176



Для виділення провідної лінії роблять роздрібнення другорядного голосу за ритмічним малюнком мелодії (177).

А. Дворжак — Ф. Крейслер.
«Слов'янський танець».
Аранж. О. Ілюхіна.

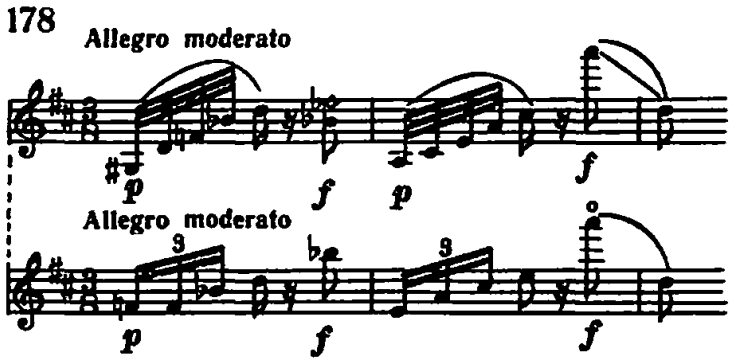
177



Принцип заміни та скорочення, який так широко використовується при перекладенні, викликає зміну в ритмічній структурі сольної партії (178).

П. Сарасате. Фантазія
на теми опери Ж. Бізе «Кармен».
Аранж. М. Осипова.

178

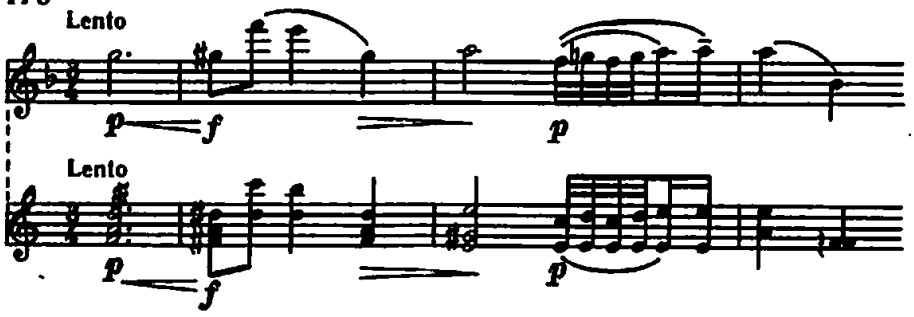


Аранжуючи скрипкові твори з акордовим викладом, у залежності від їх будови і регістрового розташування вдаються до перенесення чи заміни акордів. Триголосся тісного розташування, яке зручно виконувати на балалайці, переносять до її партії повністю. При акордах широкого розміщення застосовується принцип звуження. Виняток становлять ті гармонічні структури, нижній звук яких збігається з відкритою

струною балалайки. В чотириголосних акордах один із голосів пропускають. У всіх випадках обов'язково зберігається верхній акордовий звук. Для досягнення насиченого звучання чи великої динаміки, одноголосний або двоголосний виклад скрипкового твору доповнюють і переробляють на триголосний. Так, щоб надати наспівній мелодії глибокої проникливості, вживається інтенсивніше тремолювання з філіруванням, а фактура балалаєчної партії доповнюється другим чи й третім голосами, які будуються на акордових тонах відповідних гармоній (179).

К. Глюк—Ф. Крейслер. Мелодія.
Аранж. Н. Бекназарова.

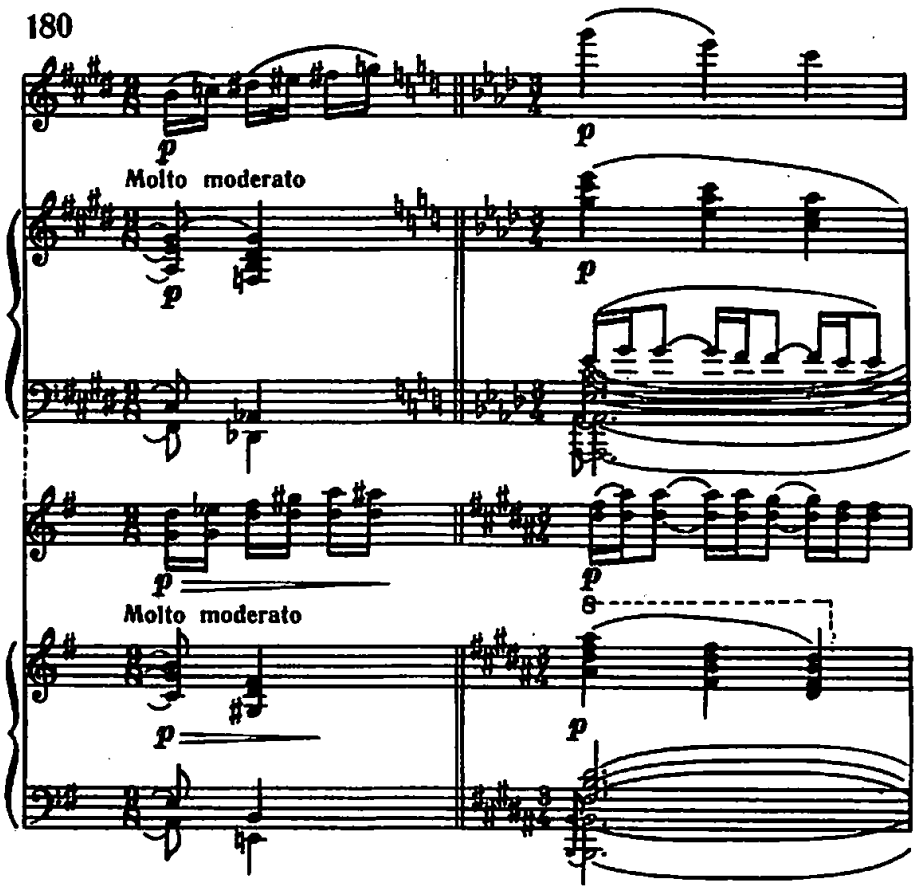
179



Перетворення скрипкової фактури іноді викликає зміни у супроводі. Для збереження однорідності викладу кожної партії та надання сольному інструменту більшої віртуозності й домінуючої ролі можна робити частковий взаємообмін музичним матеріалом між балалайкою і фортепіано (180).

К. Дебюссі—Я. Хейфец.
«Післяполуденний відпочинок фавна».
Аранж. М. Осипова.

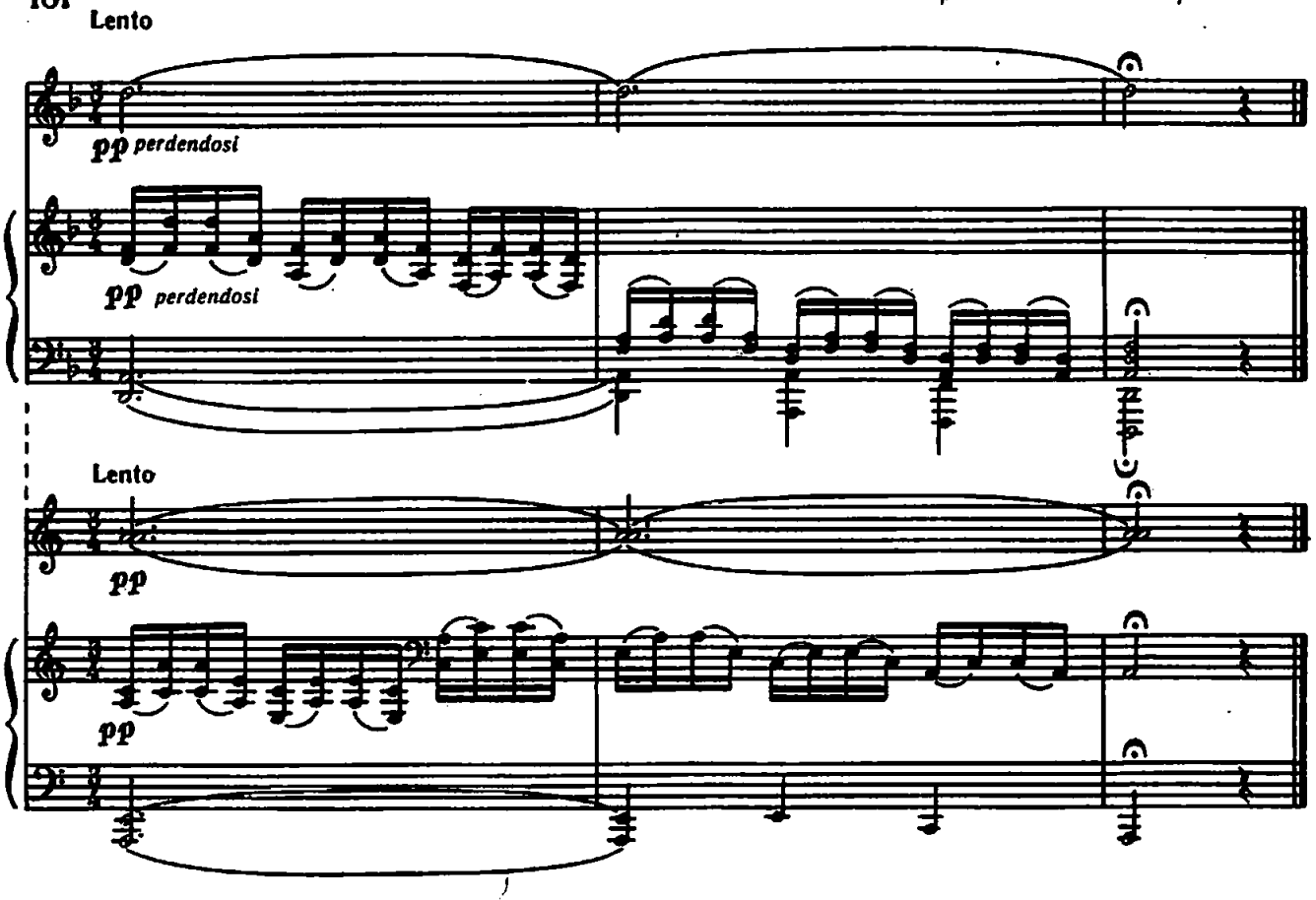
180



Транспонування скрипкових творів на великий інтервал вниз сприяє більш насиченому звучанню, зокрема у супроводі. Тому слід дещо розріджувати його фактуру, яка здійснюється за рахунок пропуску октавного подвоєння басів та скорочення ряду акордових тонів (181).

К. Глюк—Ф. Крейслер. Мелодія.
Аранж. Н. Бекназарова.

181



З великої кількості скрипкових штрихів та прийомів гри розглядатимуться лише основні з них, які вживаються також при виконанні на балалайці.

Деташе переноситься і виконується тремоло.

Легато у повільних та помірних темпах переноситься до партії балалайки з виконанням тремоло, а у швидких темпах заміняється: при одноголоссі — щипком (одинарним чи подвійним), при двоголоссі — брязканням.

Портаменто, якщо темп твору сприяє, можна переносити до партії балалайки, воно виконується тремолюванням з деяким динамічним послабленням поміж окремими звуками.

Маркато переноситься до партії балалайки і виконується також тремолюванням з рівною динамікою протягом кожного звуку.

Стаккато та спіккато в залежності від динаміки, характеру звучання твору, темпу при аранжуванні можна виконувати брязканням чи замінити на щипок, одинарний або подвійний.

Коли епізод скрипкового твору вимагає надзвичайно прозорого звучання, інструментатори застосовують вібрато чи тремоло з вібрато.

Гліссандо переноситься з пристосуванням до діапазону струн балалайки. При малій динаміці вживається одноголосне гліссандо, а при великій — двоголосне чи акордове, яке створюється на основі відповідних гармоній.

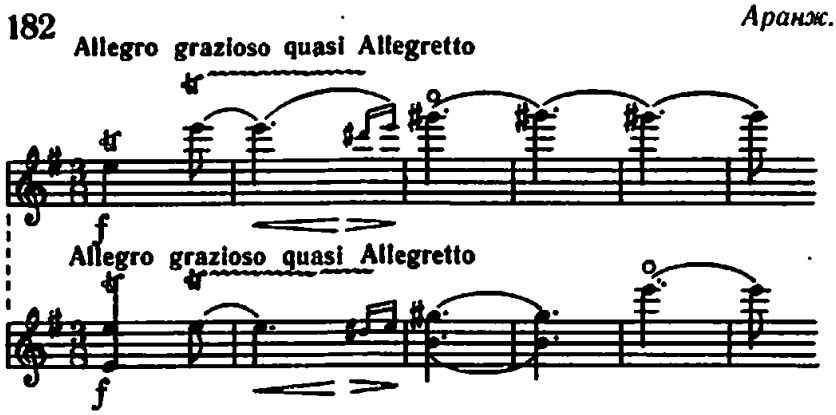
Піццикато лівою рукою, розміщене у зручному для виконання на балалайці регістрі, переноситься до її партії. В разі незручності виконання воно заміняється на щипок правою рукою.

Короткі натуральні скрипкові флажолети, коли вони збігаються з балалаєчними, переносяться до її партії; в інших випадках використовують нефлажолетні звуки, що виконуються щипком. Замість штучних скрипкових флажолетів переважно вживають нефлажолетні звуки,які також виконуються щипком. У тих випадках, коли штучні скрипкові флажолети збігаються з натуральними балалаєчними, вони можуть бути ними замінені.

Тривалі скрипкові флажолети, як натуральні, так і штучні, заміняються на нефлажолетні звуки і виконуються тремоло. Коли скрипковий флажолет потрібної звуковисотності неможливо відтворити на балалайці, інструментатори, прагнучи зберегти належний ефект, іноді вживають флажолет іншого акордового звука тієї ж гармонії (182).

А. Дворжак—Ф. Крейслер.
«Слов'янський танець», № 2.
Аранж. О. Ілюхіна.

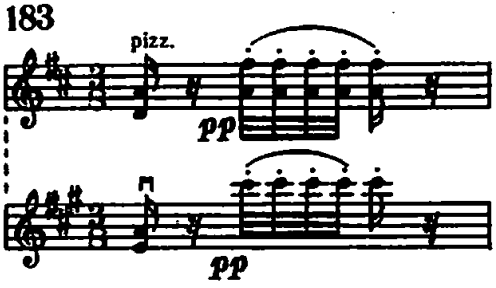
182



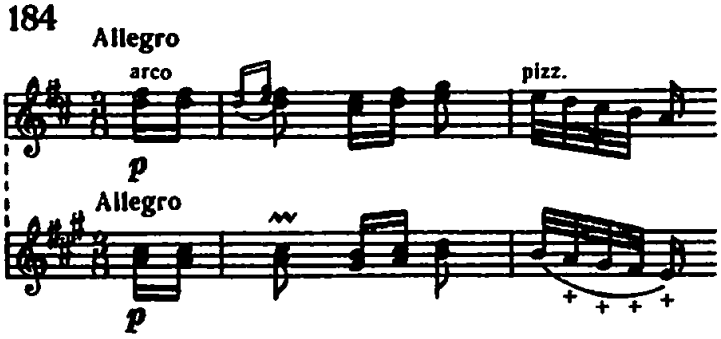
Аналізуючи комбіновані прийоми гри на скрипці та їх перекладення, розглянемо декілька прикладів з «Наварської хоти» П. Сарасате (аранж. О. Глухова). Чергування піццикато із стаккато при перекладенні для балалайки можна замінити на брязкання та гітарний прийом (183).

Гра смичком заміняється брязканням, а піццикато — піццикато лівою рукою (184), почергово флажолетом та піццикато лівою рукою (185), натуральними флажолетами (186).

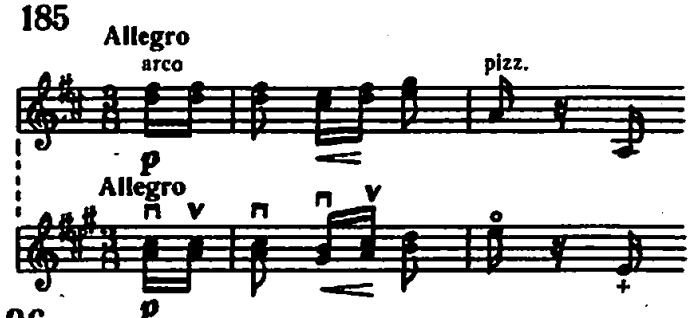
183



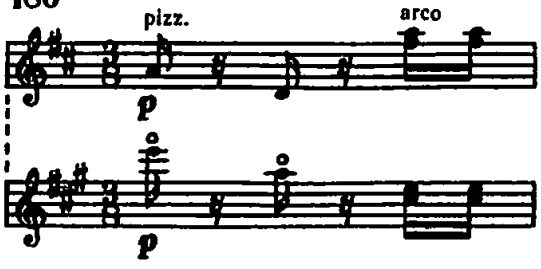
184



185

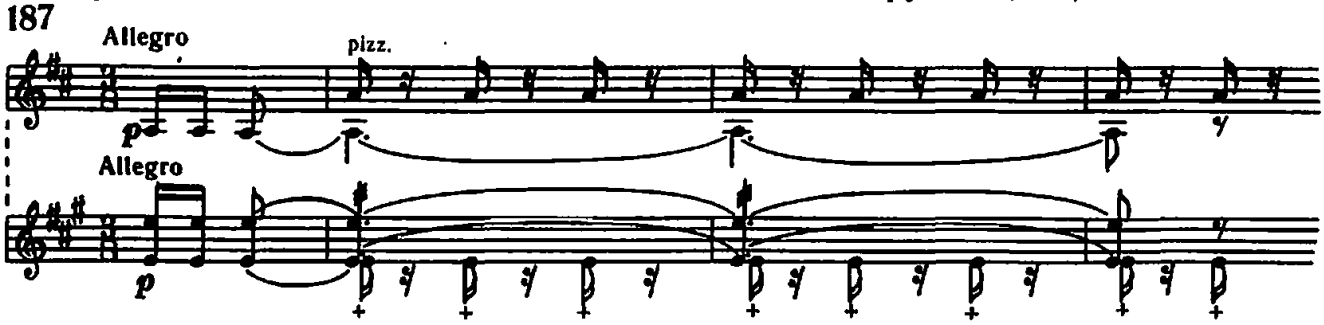


186



Особливий художній ефект створює поєднання гри смичком та піццикато. При перенесенні на балалайку замість гри смичком застосовується тремоло, а замість піццикато — піццикато лівою рукою (187).

187

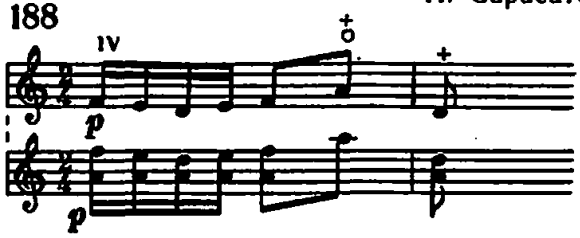


Форшлаги (одинарні, подвійні, потрійні), морденти, трелі, групето переносяться до партії балалайки. Надто важкі для виконання мелізми спрощують.

Тембри балалаєчних та скрипкових струн між собою не подібні і при аранжуванні не можуть бути відповідно замінені. Коли у скрипковому творі використовується тембр якоїсь струни, зокрема баска, при перекладенні необхідно знаходити засоби для відтворення його звучання. Прямо передати яскравий тембр баска неможливо, тому приймають до уваги інші звукові характеристики — компактність, соковитість. При перекладенні скрипкового твору, в якому мелодія розміщена в низькому регістрі чи призначена для виконання на баску, крім перенесення до вищого регістру, роблять доповнення гармонічними тонами, що створює певну насиченість звучання (188).

П. Сарасате. «Циганські наспіви». *Аранж. О. Ілюхіна.*

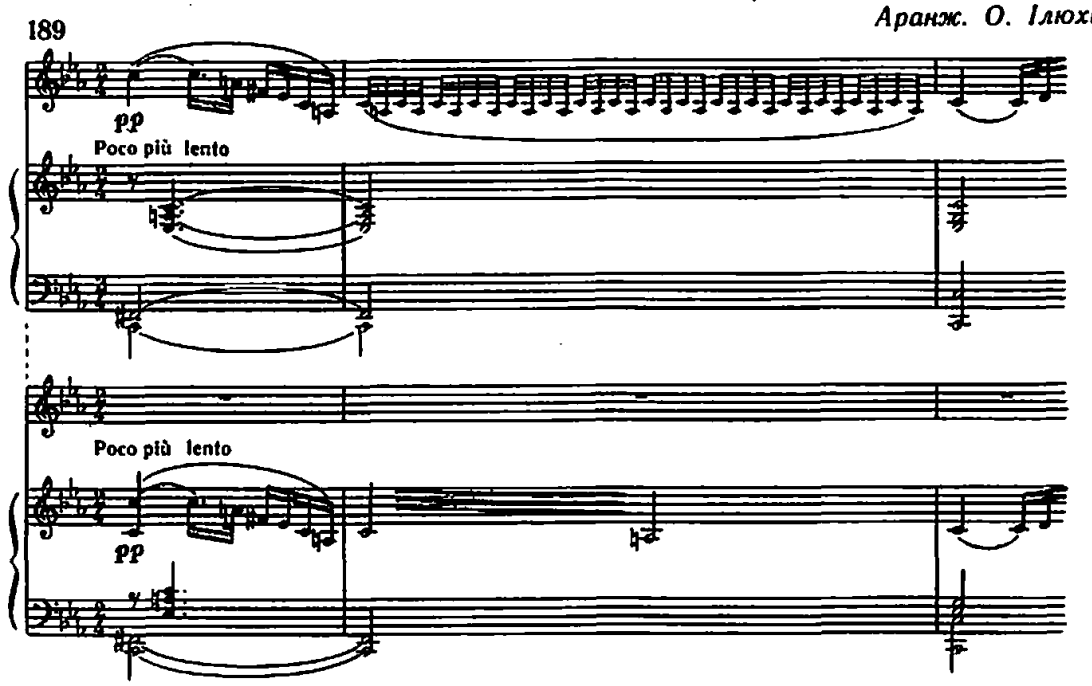
188



Коли мелодія скрипкового твору має великий діапазон, а частина її переходить на басок, для збереження цілісності лінії та потрібного регістру її передають до супроводу (189).

П. Сарасате. «Циганські наспіви». *Аранж. О. Ілюхіна.*

189

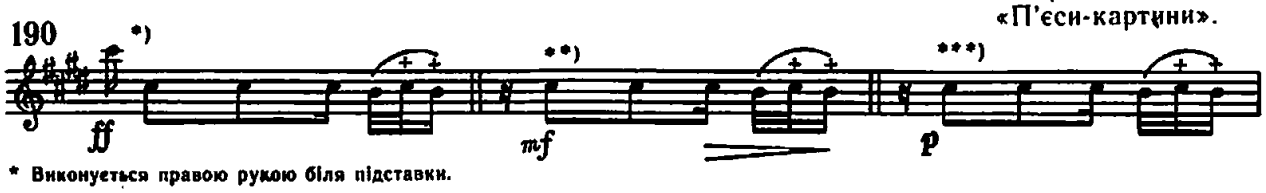


7½. 9-3491. Пшеничный.

На балалайці, як і на інших струнних інструментах із грифом, використовується гра звичайним способом (на щитку), біля підставки та на грифі. Кожен із цих прийомів створює своєрідний колорит. Гра на щитку викликає звичайне балалаєчне звучання. Гра біля підставки — пронизливо різке, з носовим відтінком. Гра на грифі надає звучанню м'якості, зменшує об'ємність звука та його глибину. Ці прийоми позначаються відповідним написом над нотним станом чи приміткою під загальним текстом (190).

В. Білецький, Н. Розанов.
«П'єси-картини».

190



* Виконується правою рукою біля підставки.

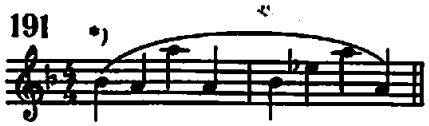
** Виконується правою рукою над панцирем.

*** Виконується правою рукою на грифі біля пальців лівої руки.

На балалайці сурдина не застосовується. Коли ж характер музичного твору вимагає засурдиненого звучання, на балалайці використовують особливий прийом, при якому під час гри пальцями правої руки ребро долоні кладуть на підставку так, щоб однією її частиною можна було видобувати за підставкою вібрато, а іншою — з протилежного боку підставки — трохи приглушувати струну. Це створює своєрідний колорит звучання ніби під сурдину. Для позначення такого прийому в нотах роблять відповідну примітку (191).

В. Білецький, Н. Розанов.
«П'єси-картини».

191



* Грати підкресленим вібрато, дещо засурдинивши струну долонею правої руки біля підставки.

СКРИПКОВІ ТВОРИ, ЯКІ МОЖНА АРАНЖУВАТИ ДЛЯ БАЛАЛАЙКИ

1. Шостакович Д. Прелюдії. Обробка для скрипки і фортепіано Д. Цигановa, тв. 34, № 10, № 17 (транспонувати в сі-бемоль мажор), № 19 (транспонувати в фа мажор), № 21 (транспонувати в до мажор).
2. Сарасате П. Арагонська хота, тв. 27, ре мажор.
3. Косенко В. Гавот, тв. 19, № 1 (транспонувати в фа мажор).
4. Степовий Я. Прелюд, тв. 9, № 1 (транспонувати в ре мінор).
5. Стеценко К. Колискова пісня (транспонувати в ре мінор).

АРАНЖУВАННЯ ДЛЯ АНСАМБЛІВ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Ансамблева гра є одним з провідних видів виконавського мистецтва. Ансамблі народних інструментів бувають різноманітні за складом. Вони поділяються на однорідні та мішані, а за кількістю інструментів — на дуети, тріо, квартети, квінтети, секстети та октети. Характерним для всіх ансамблів є сольне виконання кожної партії.

Серед однорідних ансамблів найбільш поширені дуети і тріо бандур та баянів. Бувають ансамблі сопілок, цимбалів та інші. Мішані ансамблі за

інструментальним та кількісним складом бувають самі найрізноманітніші.

Аранжування для окремих інструментів, які розглядалися вище, повністю відповідає художньо-технічним вимогам при перекладенні для ансамблів. Специфіка аранжування для ансамблів полягає у створенні ансамблевих партій.

В однорідних дуетах і тріо співвідношення ансамблевих партій створюється за двома принципами:

1. За різнозначністю партій при чіткому розділі функцій інструментів:

а) в дуетах — перша партія проводить мелодію, а друга — супровід;

б) у тріо — першій партії доручають головну мелодію, другій — паралельну, підголоски або супровід, а третій — супровід.

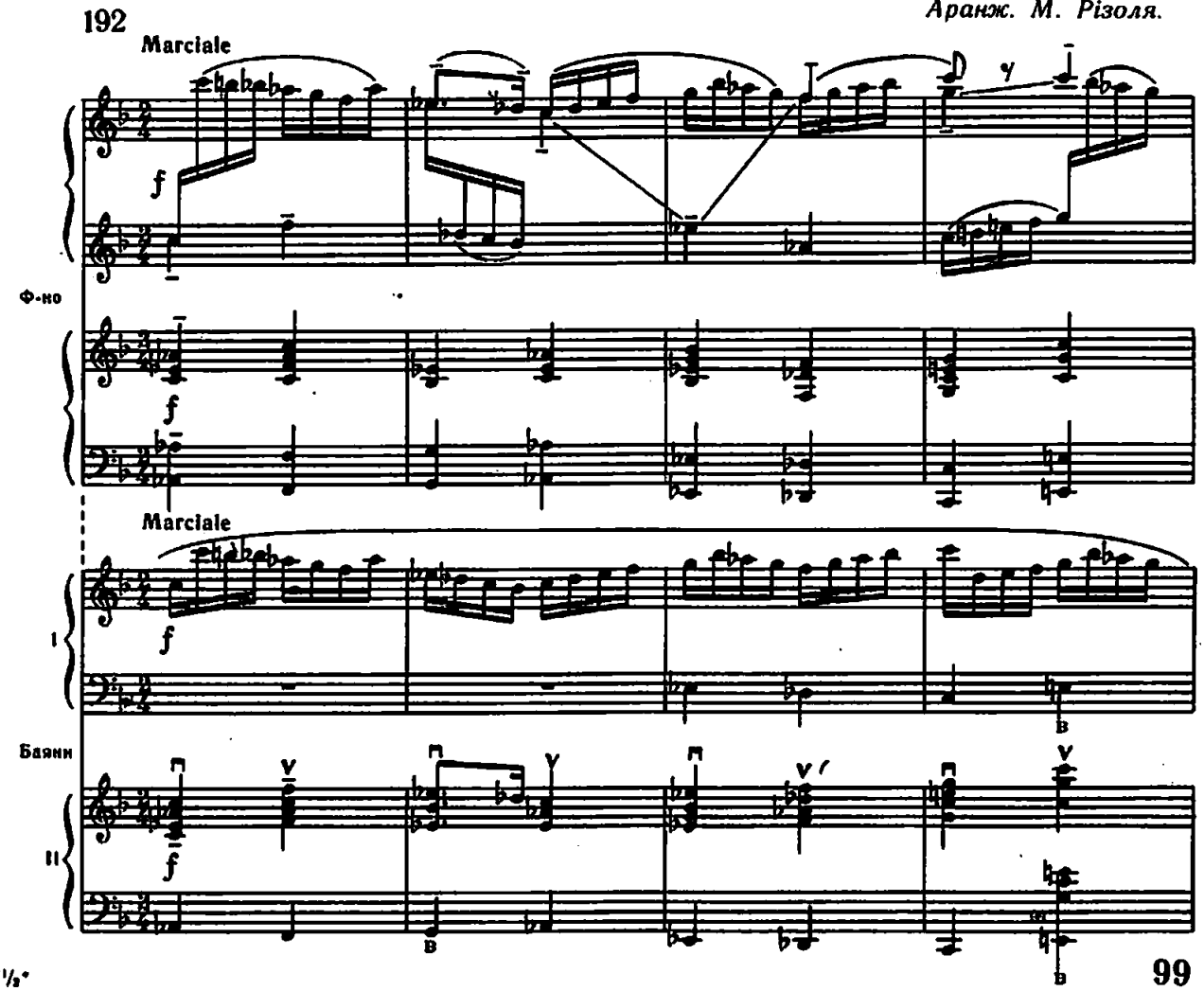
Цей метод вживається при перекладенні мініатюрних п'єс гомофонного складу, переважно з прозорою фактурою, а також при аранжуванні для конкретних ансамблів з урахуванням різного ступеню підготовленості виконавців, зокрема у дитячих музичних школах.

2. За рівнозначністю партій — коли кожний ансамблевий голос попеременно набуває то провідної, то супровідної функції, а при гомофонно-поліфонічному складі твору кожному інструменту доручають ведення як мелодичних (контрапунктичних), так і супровідних ліній.

Другий принцип є провідним, він грунтується на засадах рівноправного партнерства і сприяє більш виразному виконавству. Нижче подано зразки ансамблевого викладу: для ансамблю баянів (192), для дуета бандур (193), а також для ансамблю бандур, що супроводжує хоровий спів (194).

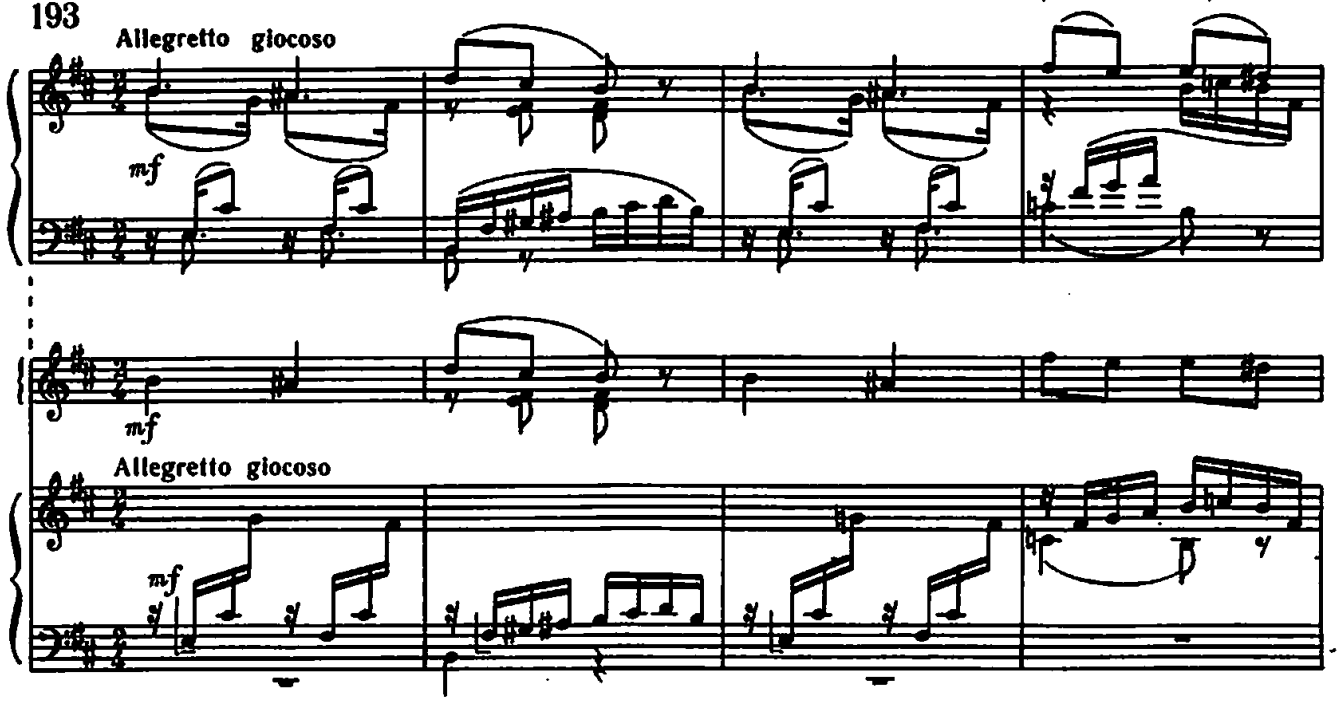
М. Лисенко—Л. Ревуцький.
Увертюра до опери «Тарас Бульба».
Аранж. М. Різоля.

192



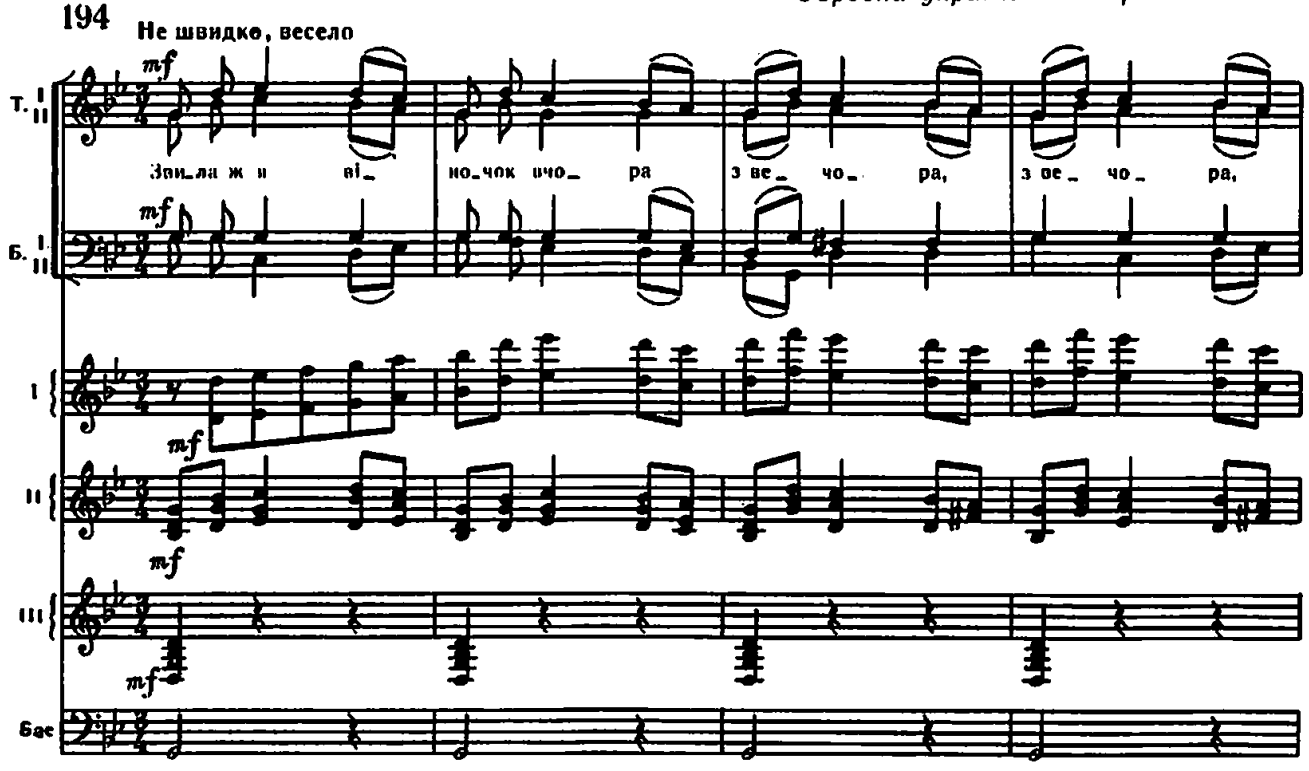
П. Чайковський. Білі ночі
(травень) з циклу «Пори року».
Аранж. І. Марченка.

193



Д. Пшеничний.
«Вийди, вийди, Іванку».
Обробка української народної пісні.

194



СПИСОК ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ, ЯКІ МОЖНА АРАНЖУВАТИ ДЛЯ АНСАМБЛІВ БАНДУР

1. Косенко В. Гавот ре-бемоль мажор (трансп.).
2. Сокальський П. Андантіно.
3. Гліер Р. Ранок.

4. Гліер Р. Прелюдія мі-бемоль мажор.
5. Гліер Р. «В полях».
6. Гріг Е. «Весною».
7. Чайковський П. «Ната-вальс».
8. Чайковський П. «Ніжні докори»
9. Шуман Р. «Спогади», тв. 68, № 28.
10. Шуман Р. «Мрії».

СПИСОК ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ, ЯКІ МОЖНА АРАНЖУВАТИ ДЛЯ АНСАМБЛІВ БАЯНІВ

1. Гліер Р. «Гімн великому місту» з балету «Мідний вершник».
2. Хачатурян А. «Танець рожевих дівчат» з балету «Гаяне».
3. Шамо І. Веснянка.
4. Іполітов-Іванов М. «В аулі» з сюїти «Кавказькі ескізи».
5. Гріг Е. «Танець Анітри» з сюїти «Пер Гюнт».
6. Лисенко М. Куранта з «Другої української сюїти».
7. Чайковський П. «В селі».

ПЕРЕКЛАДЕННЯ ОДНОГО ФОРТЕПІАННОГО ТВОРУ РІЗНИМИ АВТОРАМИ

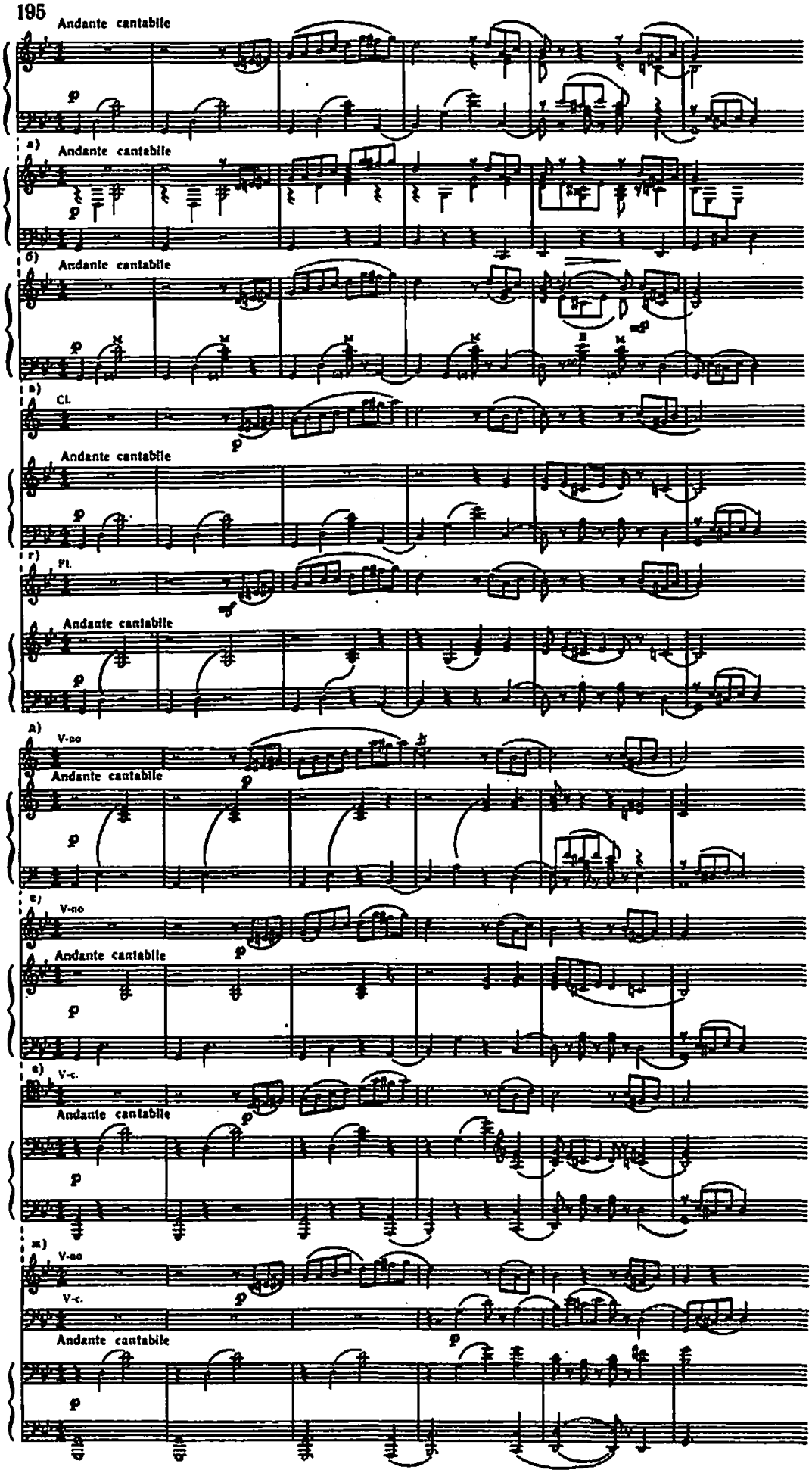
Надзвичайно повчальним є аналіз та зіставлення фортепіанного оригіналу з його перекладеннями, створеними інструментаторами різних музичних напрямків. Розглянемо фортепіанний твір П. Чайковського «Баркарола» з циклу «Пори року». Аранжировку для бандури (а) зробив А. Омельченко, для баяна (б) — М. Різоль, для кларнета (в) — С. Розанов, для флейти (г) — В. Цибін, для скрипки (д) — Н. Светт, для скрипки (е) — Е. Соре, для віолончелі (є) — О. Власов, для тріо (ж) — О. Гедіке.

Для скорочення матеріалу проводитиметься аналіз не всього твору, а лише окремих фрагментів, які в аранжировках набули різноманітного втілення і можуть стати взірцями як позитивного, так і негативного викладу.

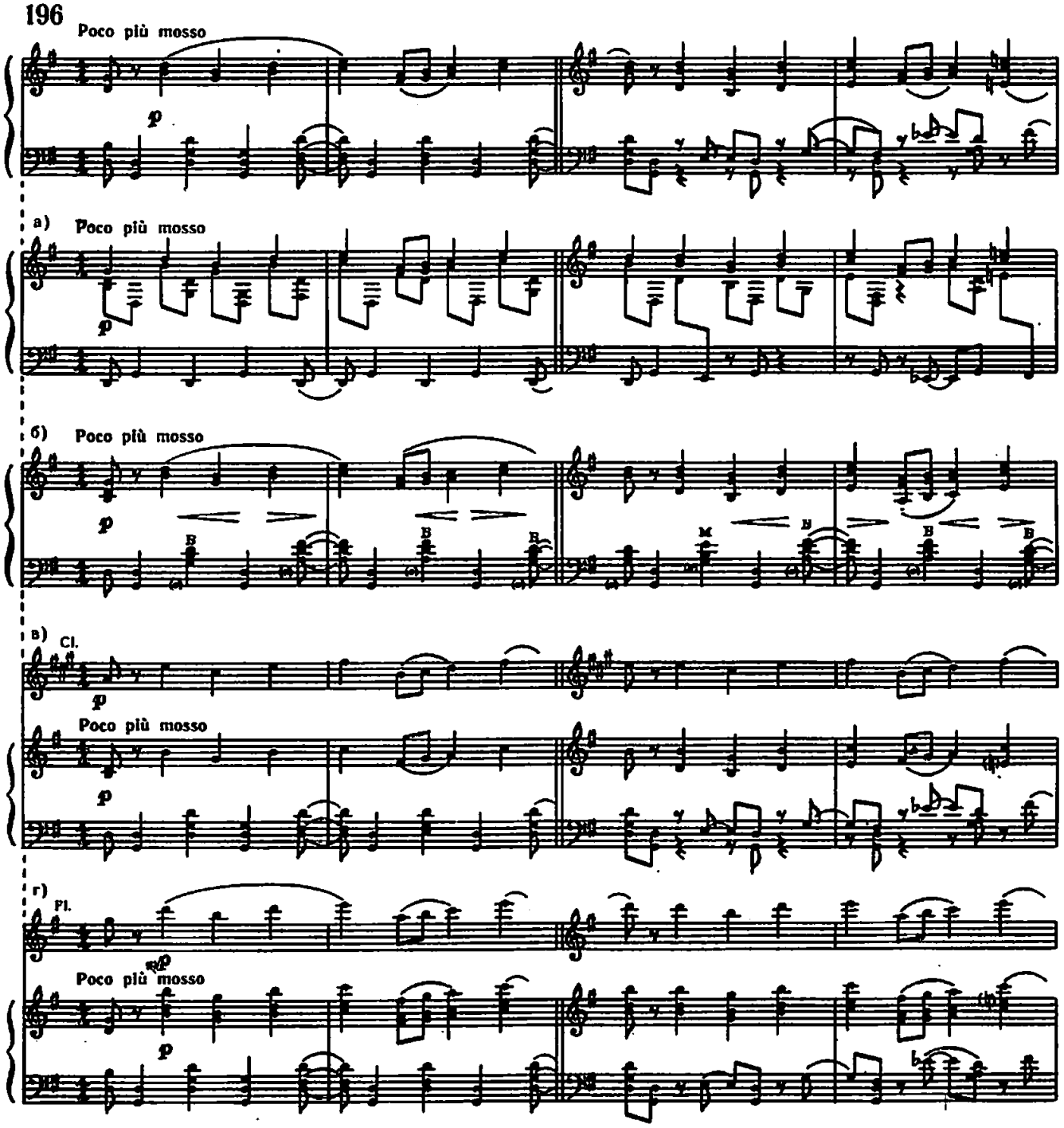
Зіставляючи аранжировки з авторським оригіналом та між собою, слід простежити за тими змінами, яких вони зазнали в залежності від специфіки кожного інструмента, майстерності інструментаторів та їх інтерпретації твору (195).

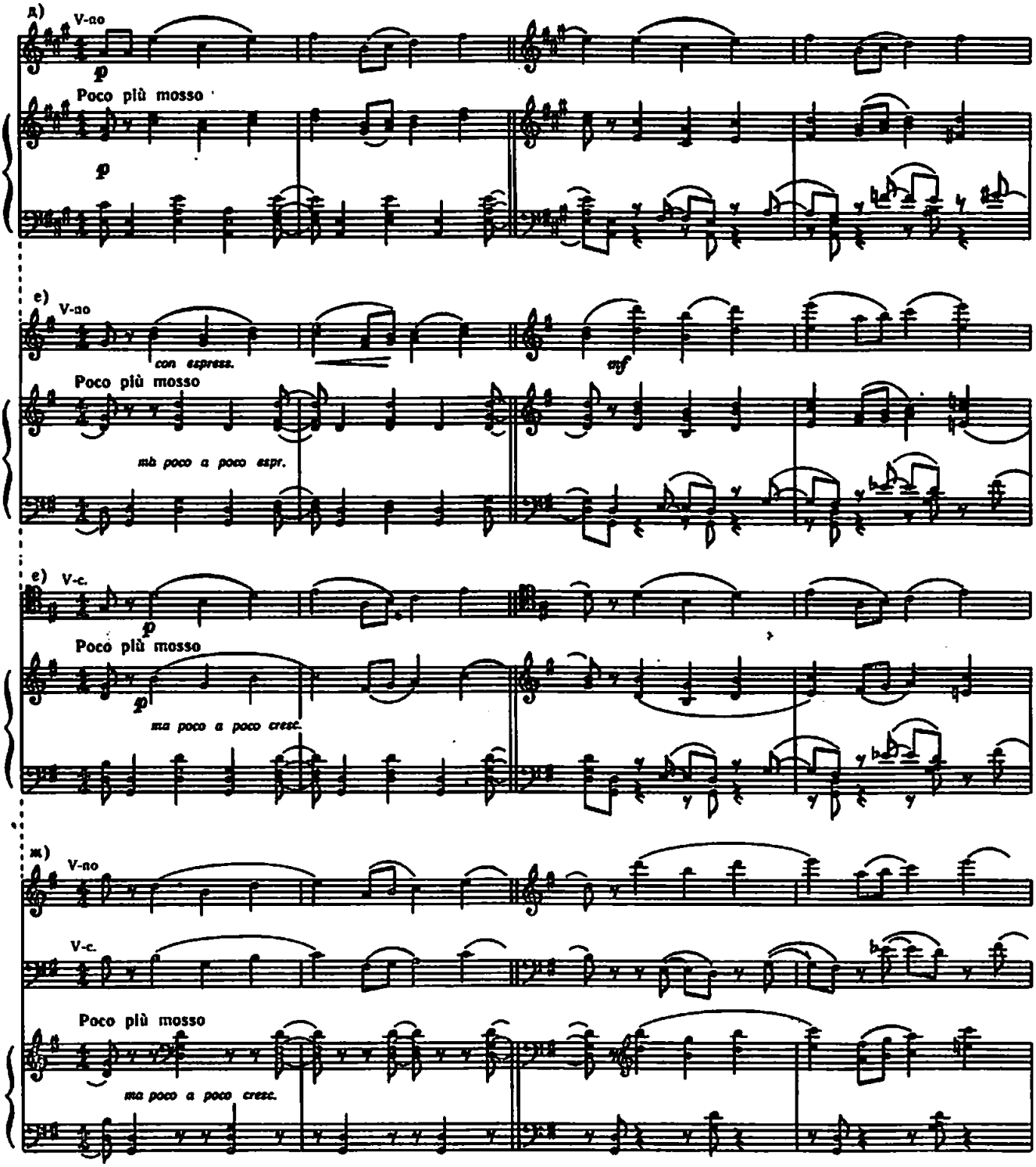
У авторському викладі цього фрагмента головній мелодії передує короткий вступ, на основі якого побудований дальший супровід. І вступ, і весь виклад твору є зразком чіткого розподілу функцій рук виконавця. Майже всі аранжувальники знайшли вірне вирішення перекладення: мелодію доручили сольному інструменту, а супровід — фортепіано, логічно розмістивши тематичний матеріал між лівою та правою руками. Кожен автор аранжировки по-своєму відтворив прийом педалізації.

Лише в одному перекладенні, для кларнета (в), зроблено механічне перенесення авторського викладу вступу, і тому цей приклад не може бути зразковим.


Andante cantabile
p
a)
Andante cantabile
p
б)
Andante cantabile
p
в)
Cl.
Andante cantabile
p
г)
Fl.
Andante cantabile
p
д)
V-no
Andante cantabile
p
e)
V-no
Andante cantabile
p
ж)
V-c.
Andante cantabile
p
з)
V-no
V-c.
Andante cantabile
p

У перекладеннях для віолончелі та для тріо (скрипка, віолончель і фортепіано) для урівноваження насиченого звучання сольних інструментів зроблено доповнення: октавне подвоєння фортепіанного басового голосу. Це один із позитивних моментів у творчому процесі аранжування. У перекладенні для баяна (б) враховано його специфіку. Тому мелодія виконується на правій клавіатурі, а супровід — на лівій з пристосуванням твору до природи баяна. В аранжировці для бандури мелодію та супровід логічно розміщено не тільки на басах, а й на приструнках. Враховано, що темп твору дозволить застосувати двоярусний виклад з частим позиційним переміщенням руки.



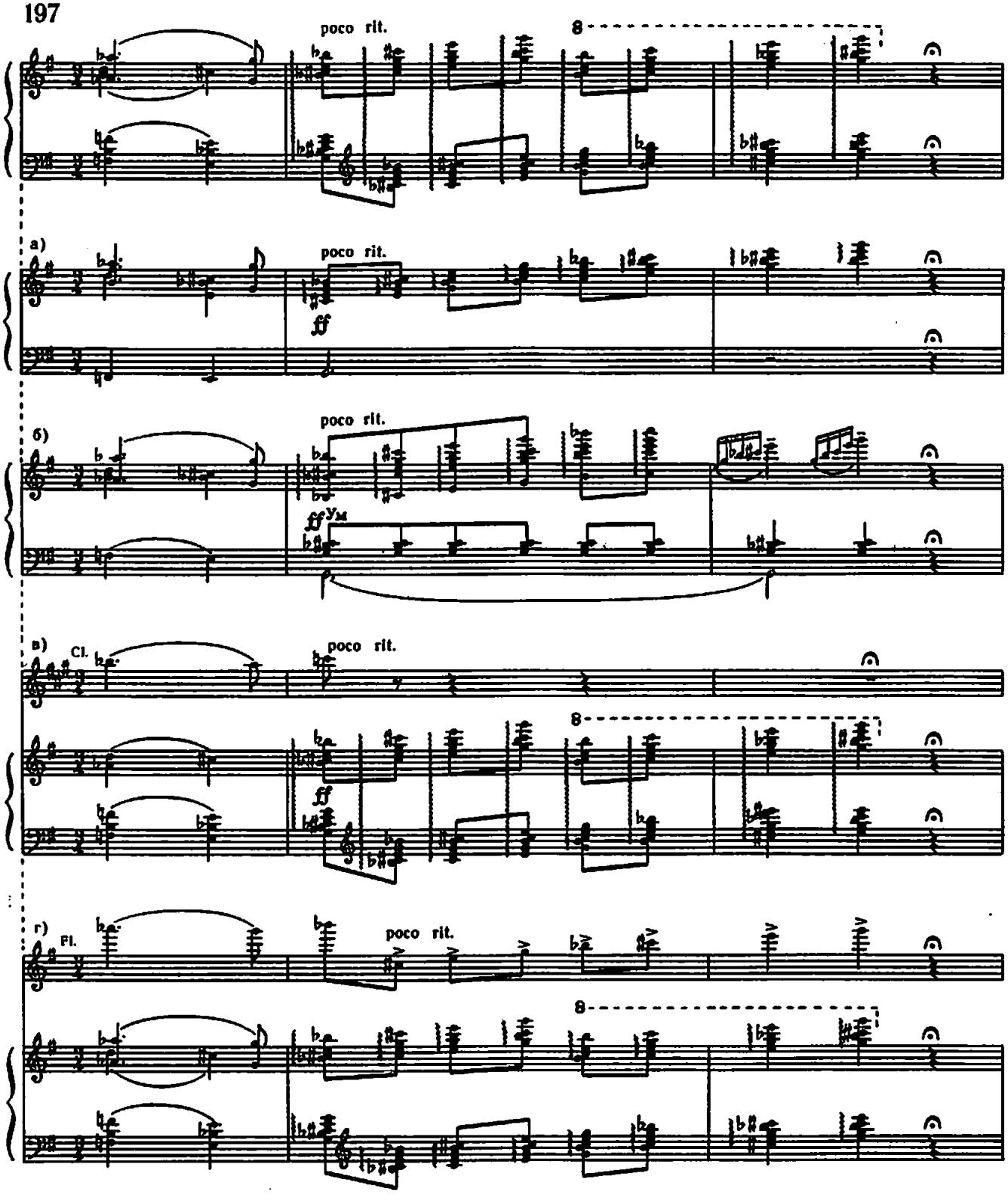


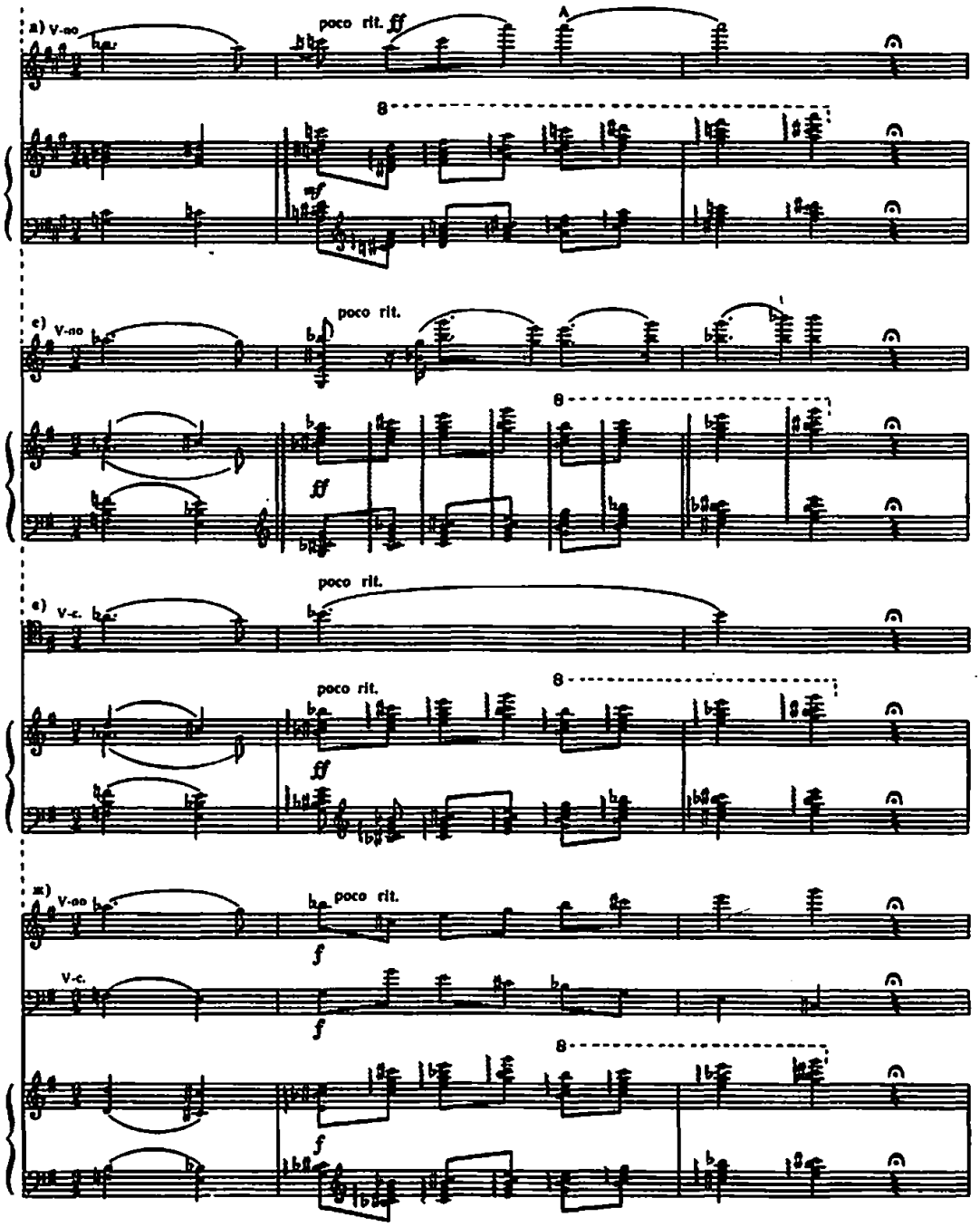
У пр. 196 наведено два уривки з середньої частини твору — початок теми в різних її проведеннях. У авторському оригіналі друге проведення теми, на відміну від першого, набуло октавного доповнення та деякої зміни супроводу.

Зіставивши між собою обидва проведення у кожній аранжировці, можна помітити, що більшість інструментаторів дотримувалась авторського викладу — тією чи іншою мірою досягнуто існуючої контрастності як у сольній, так і у супровідній партіях. Виняток становлять ті перекладення (в, д, е), де змін зазнала лише супровідна партія. Такий виклад порушує авторський задум твору.

У перекладенні для флейти (г) і сольна, і супровідна партії обох

проведень набули однакового викладу та регістрового розміщення, що позбавляє твір поступового розвитку. Адже друге проведення теми оригіналу це не просте повторення однотипних «куплетів», а розгортання з подальшим наростанням динаміки, яка приводить до кульмінації. Тому цей приклад не може стати взірцевим.





Кульмінацію твору (197) автори перекладень відтворили за допомогою різних прийомів. У перекладенні для бандури двоярусний виклад акордових переміщень оригіналу провадиться лише одним ярусом з доповненням тривалого баса. Тут застосовано звуження фактури та регістровку.

У баянному варіанті п'єси використано триярусне проведення мелодії з акордовим заповненням верхнього ярусу, доповнення пульсуючими зменшеними тризвуками.

При аранжуванні для кларнета в кульмінації сольний інструмент безпідставно виключений, що значно зменшує гостроту динамічної напруженості звучання.

У флейтовому перекладенні сольний інструмент повністю дублює мелодичну лінію фортепіано, відтворюючи кульмінацію.

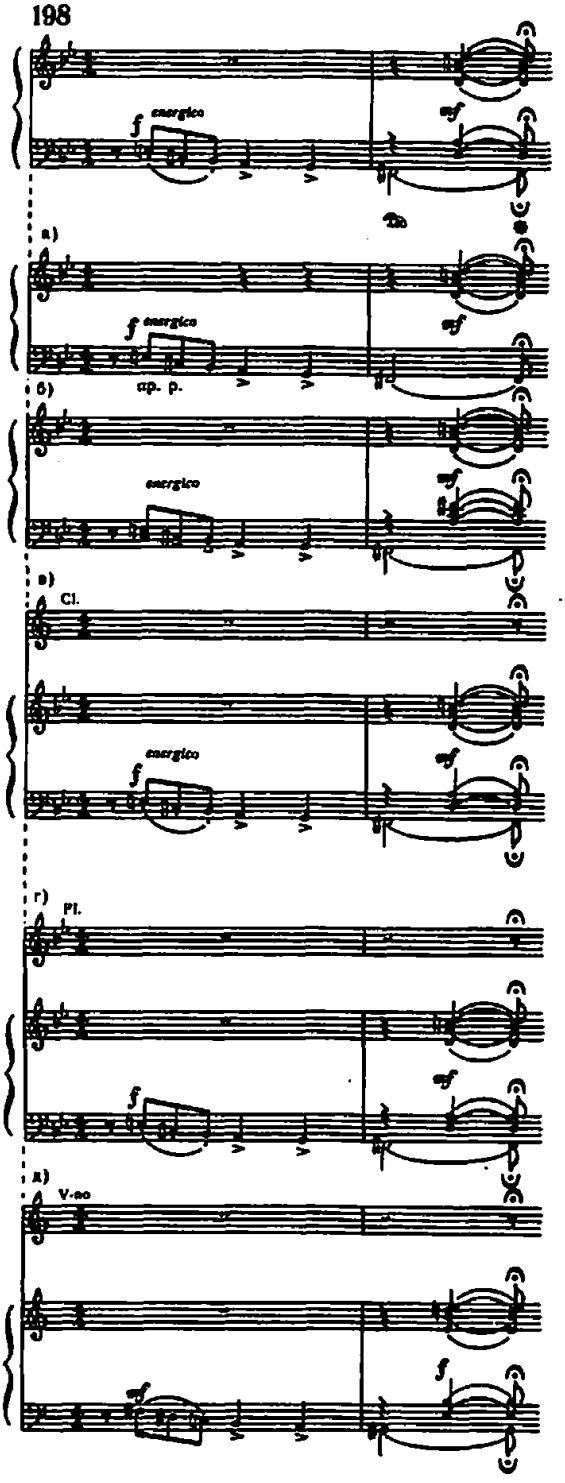
Партія скрипки (аранж. Н. Светта) частковим дублюванням підкреслює мелодію, а потім витримує педальний звук, узагальнюючи динамічну напруженість.

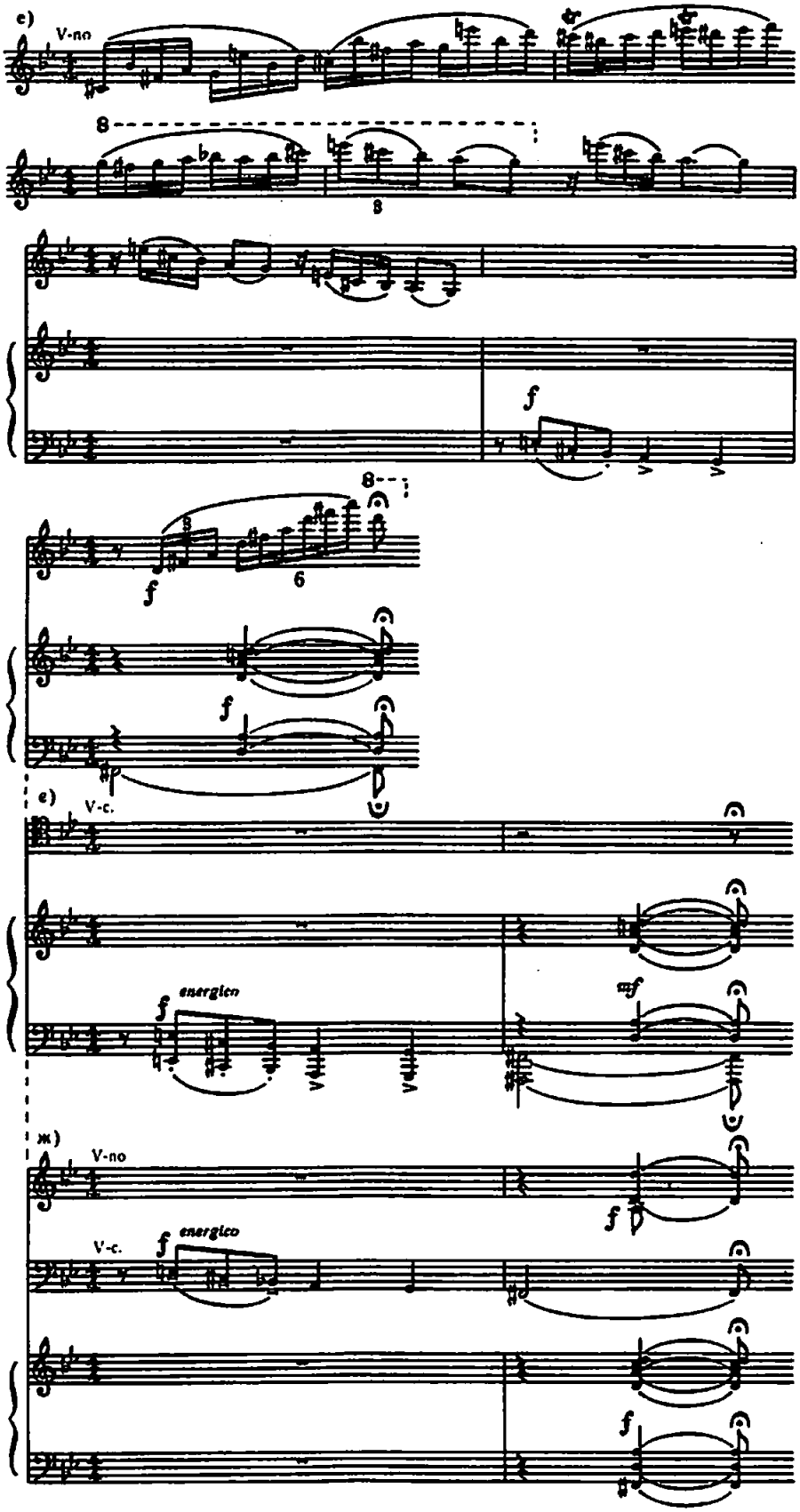
Віолончель виконує виключно педальний звук, узагальнює кульмінацію. Але при більш рухливій сольній партії можна було б посилити емоційне напруження звучання.

В перекладенні для тріо скрипка виконує мелодію, дублюючи фортепіано, а для віолончелі створена своя лінія протилежного напрямку. Така трактовка загострює кульмінацію.

В аранжировці Е. Соре для скрипки написана своєрідна партія з подвійними нотами і пунктирним ритмом, який уподібнюється арпеджованому викладу фортепіано. Розміщення сольної партії у високій скрипковій теситурі збагачує емоційну напруженість.

У всіх аранжировках у фортепіанному супроводі проходить основний тематичний матеріал.



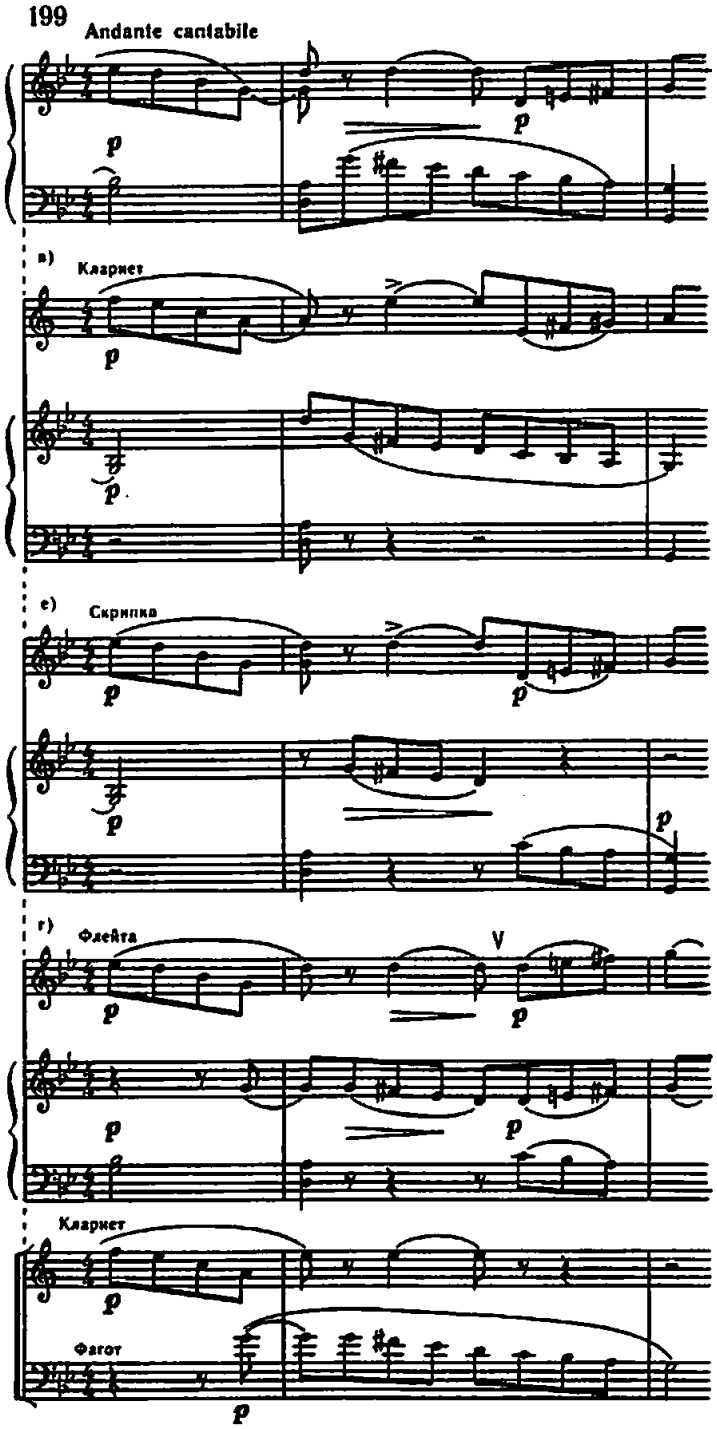


Наведений вище фрагмент являє собою хід-зв'язку між кульмінацією та репризою. У більшості перекладень він залишився без змін, лише в перекладенні для віолончелі набуває октавного подвоєння. В аранжировці для скрипки (автор Е. Соре) на основі тематичного матеріалу зв'язки побудована невелика каденція. На заключному акорді в солюючій партії з'являється віртуозний пасаж, який дещо випадає з єдиного стилю твору. Все ж незначне доповнення у вигляді каденції загострює

кульмінацію, поступово підводить до репризи, а також підкреслює домінуючу роль сольного інструмента.

В аранжировці для кларнета припущено помилку при визначенні мелодичної лінії в одному з початкових проведень теми (замість мелодичного звука подано акордовий). Наведена помилка не проста описка, адже при двоголоссі, яке утворилося внаслідок поділу одноголосної мелодії, досить важко визначити належність до мелодії того чи іншого звука. Але при аналізі можна виявити рух верхнього голосу стрибком на квінту (від «соль» на «ре»). Нижнє «соль», що заліговане через тактову риску, являє собою розшифрований педальний звук. Всі інші автори аранжировок зробили вірне визначення. Для ствердження цього наводимо декілька прикладів, у тому числі витяг з оркестровки, зробленої відомим диригентом О. Гауком (199).

199

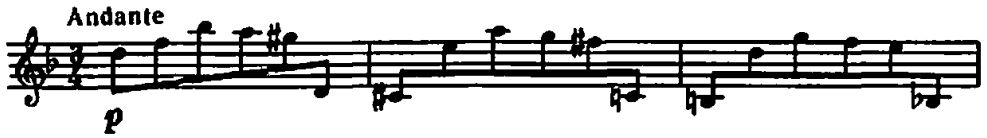


Досі наводилися зразки творів із фортепіанним супроводом. Але функцію супровідного інструмента часто виконують гітара, бандура, баян і т. д. Вибираючи інструмент для супроводу, треба враховувати характерне для нього звучання, щоб саме воно доповнювало, констрастувало і разом із тим створювало ансамбль із сольним інструментом. Крім того, його художньо-технічні засоби повинні забезпечити розкриття змісту та характеру твору.

ПЕРЕКЛАДЕННЯ СОЛЬНОГО СКРИПКОВОГО ТВОРУ ДЛЯ РІЗНИХ ІНСТРУМЕНТІВ, АНСАМБЛІВ ТА ОРКЕСТРІВ

Вивчаючи принципи та методи аранжування сольних скрипкових творів корисно познайомитися з тим, як вирішували цю проблему видатні майстри. Для розгляду взято «Чакону» з 4-ї сонати для скрипки соло Й.-С. Баха. Змістовність, яскравість музичних образів, монументальність цього твору викликали інтерес багатьох митців.

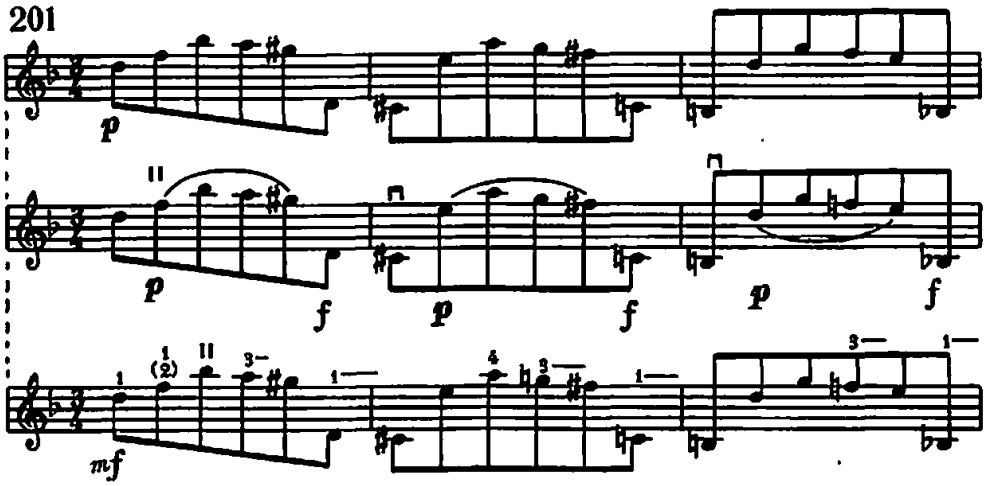
200



Незважаючи на одноголосний виклад, наведений уривок (200) являє собою діалогічну будову, що проявляється в регістровій контрастності.

В першій редакції не вжито якихось заходів для підкреслення діалогічності. У другій редакції вона яскраво виділена засобами штриховки, динаміки та позначенням напрямку руху смичка. В третій — визначена лише спільна динаміка та аплікатура. Остання викличе прийом ковзання в обох голосах, що ніяк не сприятиме їх відмінності (201).

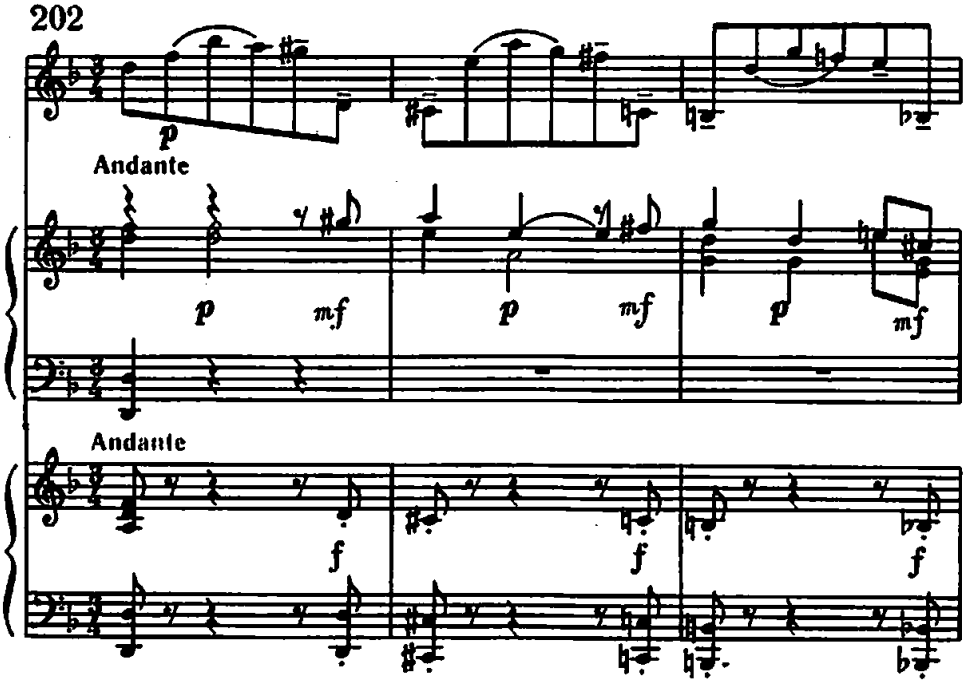
201



Р. Шуман та Ф. Мендельсон, кожен по-своєму, доповнили скрипковий оригінал фортепіанним супроводом. Р. Шуман зробив гармонічні та мелодичні доповнення досить прозорого викладу (202). Контраст між провідними скрипковими голосами в супроводі стверджується різною динамікою. Введений підголосок розміщений у тому ж регістрі, що й верхній скрипковий голос, тому цей контраст дещо втрачає потрібну гостроту.

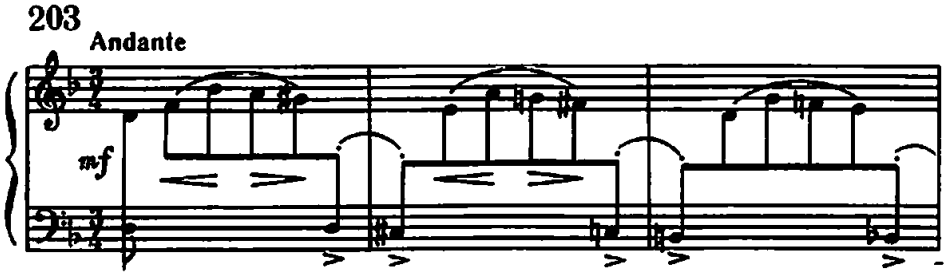
На відміну від такого вирішення Ф. Мендельсон засобами фортепіано підкреслив саме другий пласт фактури оригіналу, посиливши контрастність між голосами (202).

202



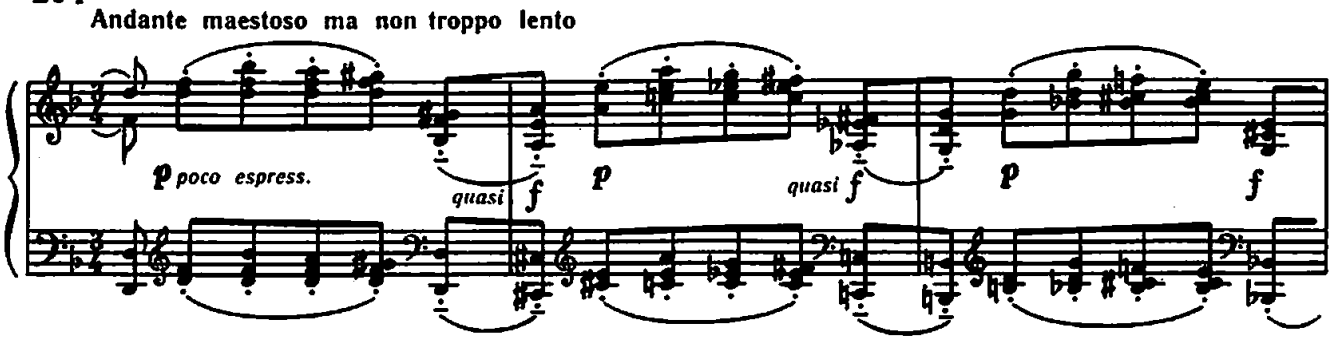
У перекладенні для фортепіано Й. Брамс досяг відмінності між голосами контрастністю штрихів та динаміки (203).

203



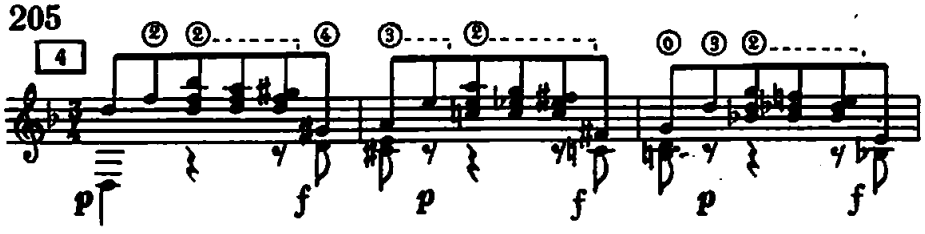
Застосовані попередніми авторами прийоми синтезуються Ф. Бузоні. Його вдала транскрипція мала значний вплив на подальші аранжировки для інших інструментів та ансамблів (204).

204



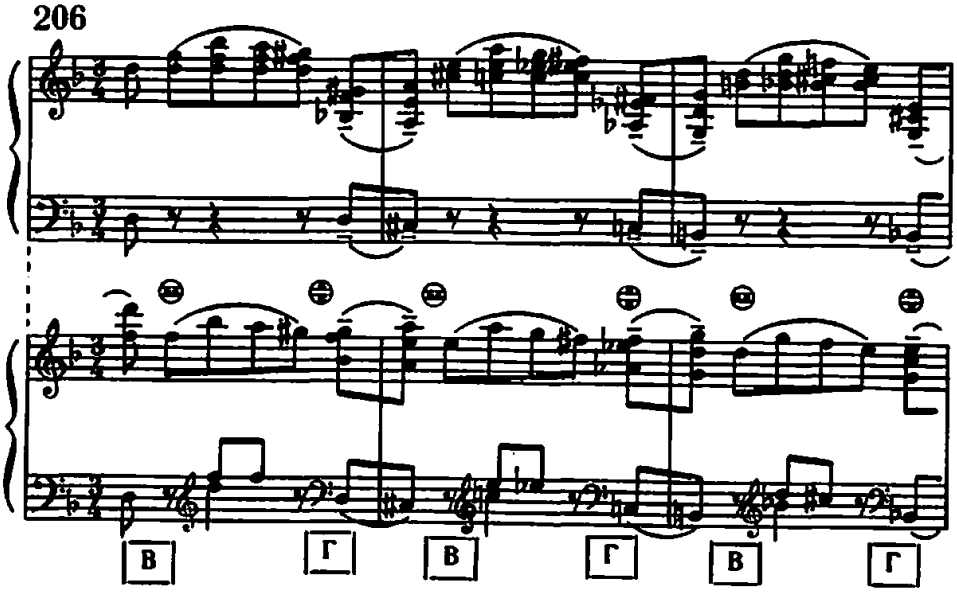
У перекладенні для гітари (автор К. Смага) згадана контрастність пластів досягається завдяки грі на різних струнах. Крім регістрової відмінності, з'являється темброва (205).

205



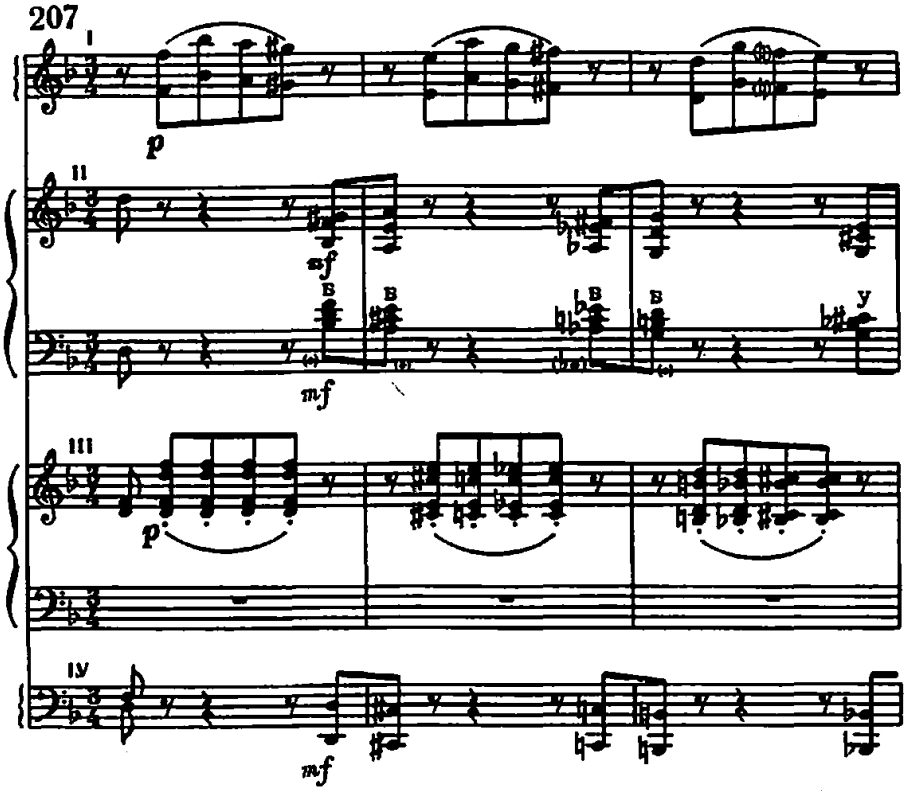
На баяні (автор П. Гвоздєв) діалогічності сприяє гра на різних клавіатурах. На готово-виборному баяні (автор О. Полетаєв), крім цього вживається темброва та регістрова контрастність, яка утворюється за допомогою регістрових важелів, а також чергуванням готової та виборної систем лівої клавіатури (206).

206



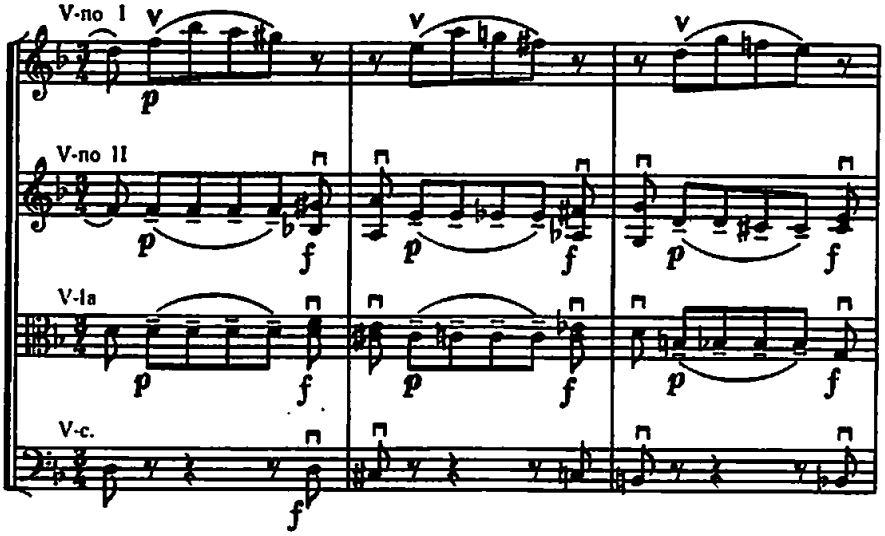
В аранжировці для квартету баянів (автор М. Різоль) різні пласти фактури твору логічно розміщені між інструментами з наданням кожному з них чітко визначених функцій. Контраст пластів, крім згаданих вище прийомів, буде здійснюватись ще й чисто виконавськими засобами (207).

207



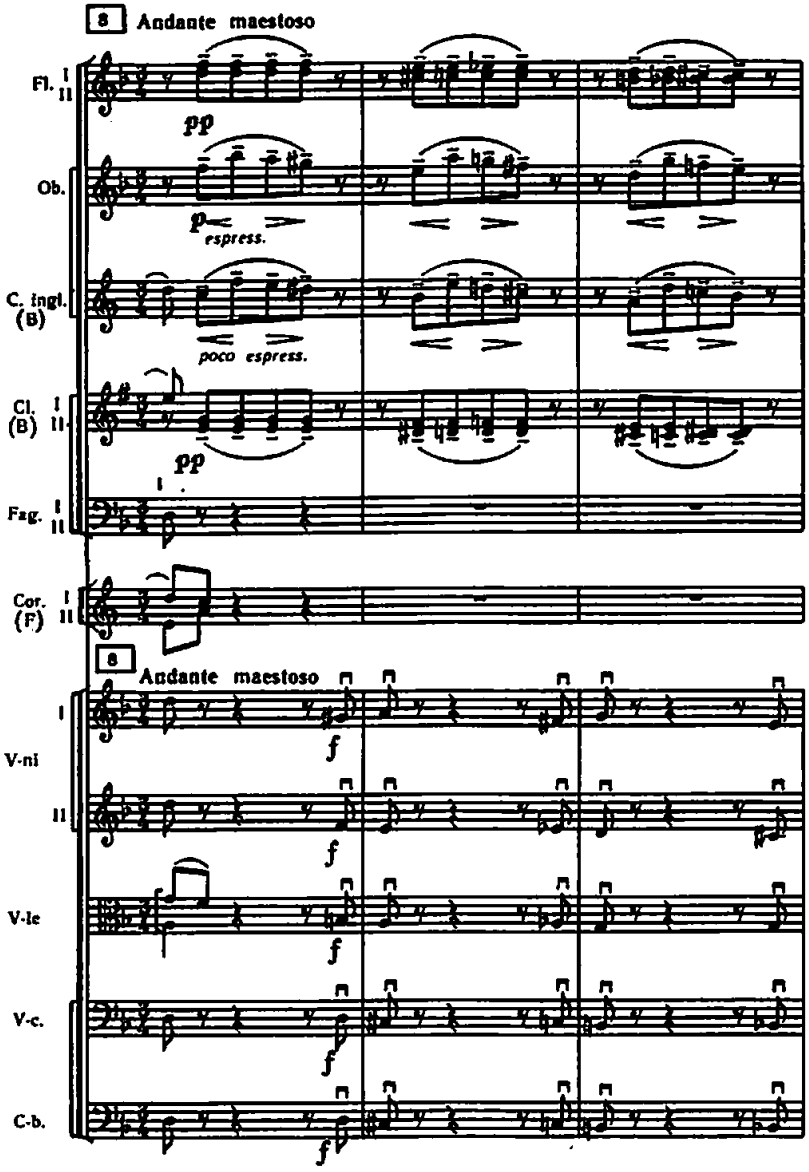
У перекладенні для смичкового квартету музичний матеріал також логічно розподілено між інструментами. Потрібний контраст утворює діалог між першою скрипкою та віолончеллю, підтриманий іншими інструментами, а також відмінність динаміки, штрихів та напрямку руху смичків (208).

208



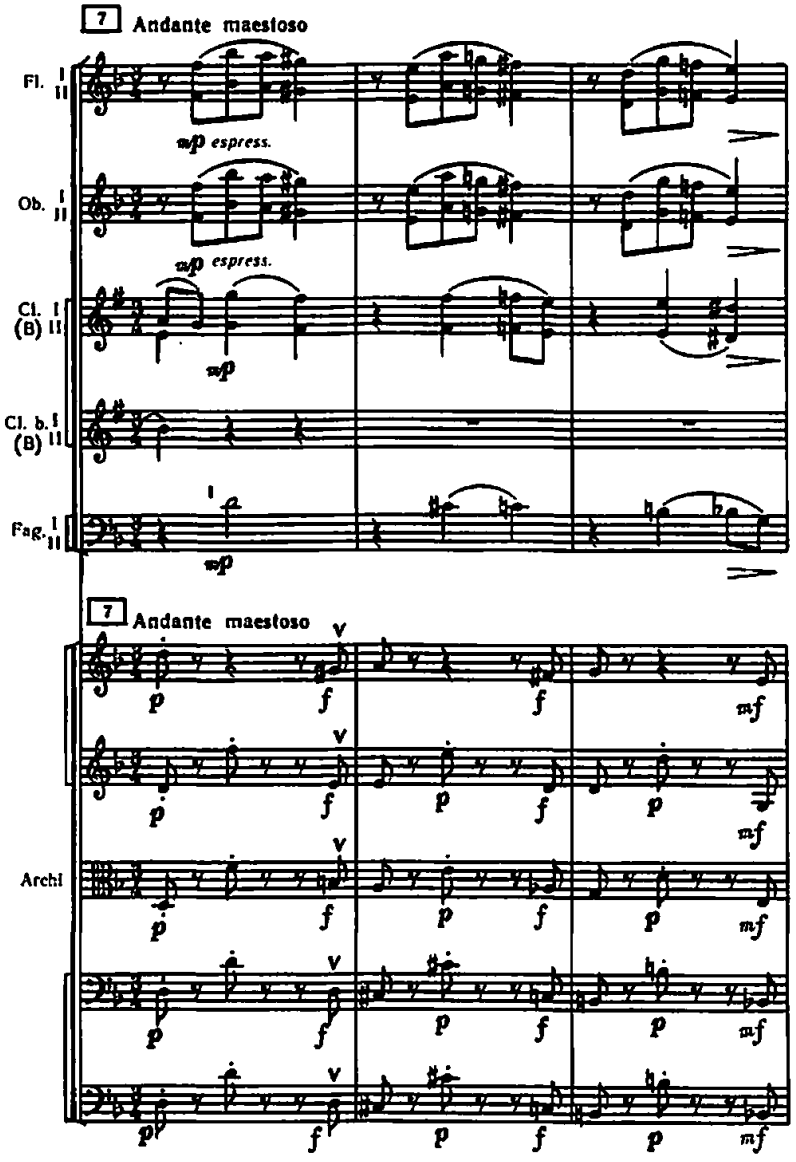
Талановиті митці різних часів зверталися до оркестрової інтерпретації «Чакони». Музичний матеріал наведеного нижче уривка (інструментовка М. Штейнберга) зазнав логічного членування та розміщення між різними оркестровими групами. Головний мелодичний голос з октавним подвоєнням доручено однорідним інструментам: гобою та англійському ріжку. Гармонічний пульсуючий фон — відповідно флейтам та кларнетам. Контрастний пласт фактури — струнно-смичковим інструментам, тембр яких сприяє створенню потрібної відмінності (209).

209



Обробка «Чакони», створена С. Горчаковим, відрізняється від попередньої іншим оркестровим вирішенням, в якому значну роль відіграють поліфонічні голоси. Другий пласт фактури, як і у прикладі 209, доручений смичковим інструментам, але тут він набув наскрізної лінії розвитку. Потрібний контраст оригіналу створюється за допомогою динаміки та регістрових стрибків (210).

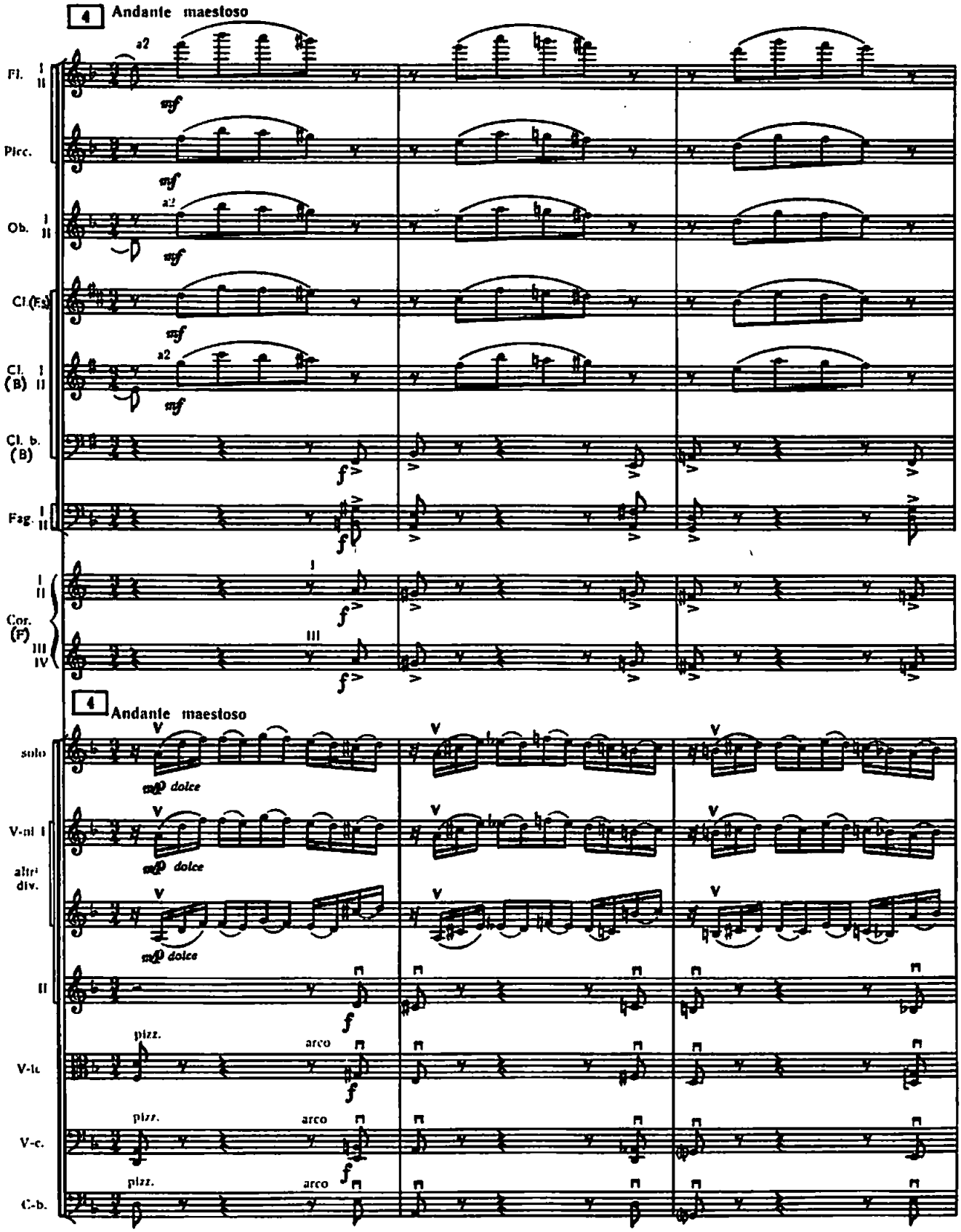
210



У оркестровці А. Казелли принцип контрастного викладу збережено завдяки динамічному та тембровому зіставленню. Крім того, тут з'являється яскравий поліфонічний голос, запозичений із наступного проведення. Гармонічний пульсуючий фон знято, оскільки він би обтяжував фактуру (211).

Підсумовуючи розгляд наведених прикладів, слід зазначити, що аранжировка, транскрипція та оркестровка є високохудожнім мистецтвом з суто індивідуальним творчим спрямуванням. Незалежно від відмінності поглядів та смаків різних інструментаторів, а також інтерпретації окремих явищ, мистецтво аранжування ставить перед ними спільні вимоги — збереження основних рис авторського оригіналу та досягнення яскравого, художньо переконливого

211



звучання на інструменті, в ансамблі чи в оркестрі, для яких робиться перекладення. Закономірним наслідком, як правило, буває нова якість, новий характер, нова виразність, які сприймаються як високоцінний результат аранжування.

Вдумлива праця при вивченні розглянутих у цій роботі питань, ретельний аналіз та зіставлення наведених прикладів, сила творчої уяви

у розкритті емоційного підтексту окремих творів допоможуть збагнути суть та глибину цієї своєрідної галузі мистецтва.

У цій книзі наведено лише основні способи аранжування. Вибір прийомів та засобів перекладення у кожному окремому випадку повинен вирішувати сам інструментатор, виходячи зі змісту художніх образів та викладу твору, а також природи того інструмента, для якого створюється аранжировка. Кінцевий результат та художня завершеність залежатимуть від ступеню обізнаності, ідейної переконливості, естетичних поглядів перекладача, його хисту, майстерності, винахідливості та творчої фантазії.

ЗМІСТ

Від автора 3
Принципи аранжування 4
Різновиди супроводів 5
Аранжування для бандури 12
Аранжування для цимбалів 21
Аранжування для семиструнної та шестиструнної гітари 27
Аранжування для баяна з готовим акомпанементом 31
Аранжування для чотириструнної домри 37
Аранжування для балалайки 56
Аранжування для скрипки 67
Аранжування скрипкових творів для чотириструнної домри 83
Аранжування скрипкових творів для балалайки . 88
Аранжування для ансамблів народних інструментів 98
Перекладення одного фортепіанного твору різними авторами 101
Перекладення сольного скрипкового твору для різних інструментів, ансамблів та оркестрів . . . 110

Редактор *Т. С. Невінчана*

Обкладинка художника *Д. Д. Грибова*

Художній редактор *К. Ф. Контар*

Технічний редактор *Р. Б. Шейнкман*

Коректори *Л. П. Кредль, А. Г. Савчук*

Дмитрий Хрисанфович Пшеничный

АРАНЖИРОВКА
ДЛЯ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

(На украинском языке)

Издательство «Музична Україна»
Государственного комитета Украинской ССР
по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли

Здано на виробництво 03.01.79. Підписано до друку 20.09.79. БФ 25609. Формат 70×100¹/₁₆. Папір офсетний № 1. Гарнітура літературна. Спосіб друку офсетний. Умовн.-друк. арк. 9,67. Обл.-видавн. арк. 8,07. Тираж 2700. Зам. № 8-3491. Ціна 90 к.

Видавництво «Музична Україна» Державного комітету Української РСР у справах видавництв, поліграфії і книжкової торгівлі, 252004, Київ, вул. Пушкінська, 32.
Київська нотна фабрика республіканського виробничого об'єднання «Поліграфкнига» Держкомвидаву УРСР, Київ, Фрунзе, 51-а

90 к.