

UDC 73. 730(477.4) «17»

THE CREATIVE HERITAGE OF THE SCULPTOR JOHN GEORG PINSEL BY CHRONOLOGY**Eniushina Kateryna** – postgraduate student at the Department of Fine Arts,
Faculty of Fine Arts and Design Borys Grinchenko Kyiv University

The purpose of this article is to structure according to chronology the creative works of the sculptor John George Pinzel, according to archival and biographical data about the master.

Research methodology. A scientific toolkit was applied, which includes a set of principles, approaches and methods. The study includes the principles of scientific reliability and comprehensiveness. To achieve the goal and fulfill the tasks formulated in the article, art history, historical, cultural and restoration approaches are used. To obtain substantiated conclusions of the study, hermeneutical, axiological, historical-chronological, comparative, historical-cultural, cross-cultural, typological, formal-stylistic, iconographic and iconological, method of art criticism and artistic-compositional analysis were applied.

Results. The significant creative contribution of John George Pinzel in the development of baroque sculpture of Ukraine is revealed. The number of known preserved works of the master and the periodization of their creation are determined. The works are structured according to the chronology of their performance, according to known facts and historical references.

Key persons who influenced the creative path of the sculptor were identified. The article indicates exhibitions at which sculptural works of I.G. Pinzel. The actual places of exhibiting the sculptures of the master are fixed. It is noted the importance of conservation and restoration of the sculptor's works in the context of preserving his heritage as an artistic heritage of Ukraine.

Novelty. The article attempts to structure according to the chronology of the sculpture of John George Pinzel. They are investigated taking into account factual and historical data about the life and work of the master. The years and centers of existence of works of art, as well as their belonging to specific temples, are indicated. The creative path of the sculptor was traced from the very first works recorded in time to the last completed ones.

Practical significance. The information contained in the article can be useful for students when studying Ukrainian sculpture of the Baroque era, leading schools and masters of this period. Structuring the works of the master according to the chronology of creation will make it possible to more accurately trace the creative path of the sculptor.

Key words: decorative and applied art, figurative art, I.G. Pinzel, sculpture, wood, carving, baroque, altar, snitching, relief, crucifixion, statues, arts and crafts.

Надійшла до редакції 3.11.2023 р.

УДК 787.42

СПЕЦИФІКА ПЕРЕКЛАДЕННЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФРАНЦУЗЬКОЇ ЛЮТНЕВОЇ МУЗИКИ ЕПОХИ БАРОКО ДЛЯ БАНДУРИ**Сторонянська Марта-Маргарета** – аспірантка кафедри теорії музики,
Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, м. Львів
<https://orcid.org/0000-0003-4150-6035>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.696>
margareta.storonianska@gmail.com

«Так само, як існує велика відстань між графікою та декламацією, існує нескінченна відстань між нотним записом та манерою гарного виконання»
(Франсуа Куперен. Мистецтво гри на клавесині)¹

Стаття присвячена дослідженню специфіки перекладення лютневої музики епохи бароко для бандури. Розглянуто особливості стилю *brisé* та принципу *inégalité*, а також висвітлено низку аспектів необхідних для перекладу та інтерпретації. Відзначені виконавські труднощі, запропоновані способи їх подолання. Особливу увагу приділено опису виконання *notes inégales*. Надано стислу систематизацію французьких лютневих орнаментів барокової доби та узагальнено особливості їх виконання на бандурі.

Ключові слова: французьке бароко, барокова лютнева музика, *style brisé*, *notes inégales*, жанр, стиль, виражальні засоби, бандура, перекладення для бандури.

Постановка проблеми. В умовах сьогодення бандурне мистецтво є невід'ємною частиною українського та європейського мистецтва. Стрімка еволюція інструмента та бурхливий розвиток виконавства сприяє розширенню репертуарних рамок за допомогою не лише створення оригінального репертуару, а й перекладень творів різних жанрів та віддалених епох. Історично склалося, що в XVI-XVII столітті, коли у час розквіту та піднесення органної, клавірної та лютневої музики, бандури, як

академічного інструменту, ще не існувало². Відтак, із початком процесу академізації бандури (середина ХХ ст.), постало питання формування репертуару. Провідні виконавці-бандуристи та педагоги зосередили свою увагу на музиці епохи бароко. Існують перекладення для бандури органної та клавесинної музики, арокк твори, написані для лютні є найменш опрацьованими в цьому аспекті.

Саме тому особливості *актуальності* набуває проблема перекладень кращих зразків лютневої барокової музики для сучасних інструментів, зокрема бандури із урахуванням стилю епохи. Відтак, постає питання узагальнення засад транскрипції лютневих творів у сучасну нотаційну систему та окреслення специфіки перекладень, а також виокремлення загальних рис інтерпретації лютневої музики на бандурі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. В Україні питання вивчення давньої музики стали предметом дослідження лише у 60-ті роки ХХ ст. у працях О. Шреер-Ткаченко [9], О. Цалай-Якименко [7] та Н. Герасимової-Персидської [1]. Автори зосередилися на дослідженнях музики українського бароко. Також інструментальній українській музиці XVI-XVIII ст присвячена робота К. Чечені [10]. Значна увага приділена лютнеподібному інструменту, що побутував на українських землях – торбану – як інструменту з коріннями європейської середньовічної лютневої культури в працях українських музикознавців В. Кушпета, М. Лисенка та ін. [5]. До дослідження європейських творів доби Ренесансу та Бароко музикознавці зверталися рідше. Але в полі зору були лише скрипкова, клавірна та органа творчість тогочасних композиторів.

Першою фундаментальною працею, присвяченою перекладенням музики для бандури, є дисертація «Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури» Т. Яницького [11], в якій автор розглянув та систематизував засоби та прийоми перекладення інструментальних та вокально-інструментальних творів для соло бандури й ансамблю бандуристів. Також до цієї теми зверталися В. Дутчак (навчальний посібник «Аранжування для бандури») [4], В. Мішалов («Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на харківській бандурі») [6], Л. Дуда («Фольклорні жанри та їх трансформація у творчості для бандури») [3]. В інших роботах, що з'явилися упродовж останніх років (дисертації І. Лісняк, статтях О. Ніколенко, І. Дмитрук, Т. Слюсаренко, Т. Чернети), проблематику перекладень для бандури висвітлено лише частково. Так, І. Дмитрук у дисертації «Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві» згадує про виконання лютневих творів бандуристами, зокрема наводить факт із біографії бандуриста Білоградського, слуги графа Кайзерлінга, котрий «... вчився у відомого лютніста Вайса із Дрездена. Ймовірно, що в репертуарі бандуриста були твори, написані для лютні. Тобто це могли бути перші спроби бандурної адаптації творів, написаних для іншого інструмента з подібним звучанням» [2; 53].

В опрацьованій музикознавчій літературі не зустрічаємо досліджень, присвячених темі перекладення та інтерпретації лютневих творів для бандури. Тому ґрунтовний аналіз музики для лютні епохи бароко, вивчення специфіки перекладень для бандури є актуальними та корисними як для перекладачів, так і виконавців. Водночас зроблять вагомий внесок у вивчення вказаної проблематики.

Метою статті є виявлення особливостей інтерпретації французької лютневої музики епохи бароко та специфіки її перекладення для бандури.

Виклад основного матеріалу. Між 1600 і 1750 роками існували два основні композиторські стилі незалежно від країни походження композитора: італійський і французький. Й. Кванц, німецький флейтист і композитор того часу, писав у своєму трактаті: «Провідними націями в музиці є італійці та французи. Ці дві нації керують смаками інших народів» [23]. Ключовою відмінністю між цими стилями є кількість орнаментів та ретельність запису усіх нюансів у нотному тексті. Якщо для італійського стилю характерна лаконічність у використанні прикрас та детальний їх опис в нотах, то для французького притаманне ширше використання орнаментів. Нотний запис слугував радше ескізом твору, з котрого виконавці з легкістю відчитували задум композитора навіть без детальних авторських вказівок у тексті. Не відображалися на папері й ритмічні тонкощі виконання, тому з XVI по XVIII ст. було звичайною практикою використовувати спрощену ритмічну нотацію, а в інтерпретації покладатися на професіоналізм виконавців.

Спершу вважаємо за потрібне окреслити поняття стилю. Як в інших дисциплінах, у музиці поняття стилю використовується з різними дефінітивними відтінками³. Загальноприйнятим є визначення стилю як сукупності засобів музичної виразності, що втілює образ та ідею музики. Як зазначив у своїй науковій праці С. Шип, «...музичний стиль – це системна єдність формальних засобів і творчих прийомів, що природно виникають на основі певних потреб художньо-образного вираження» [8]. В XVI-XVII ст. у музичному стилі був акцент на національні школи (зокрема, італійська та французька). Оскільки предметом дослідження є твори французьких композиторів, то у статті послугуватимемося термінологією, властивою тогочасним музикознавцям (Л. Буржуа, Ф. Куперен та ін.), котра стосувалася особливостей запису та інтерпретації творів, а саме французького стилю *brisé* і *notes inégales*.

Отже, термін, що найчастіше вживають сучасні європейські музикознавці при описі музичного стилю французьких лютністів XVII ст. – це стиль *brisé* (в перекладі з французької «ламаний стиль», раніше називався стилем *luthé* («лютневий стиль») – особлива техніка та музична концепція, що виникла в епоху бароко у Франції в лютневій музиці. Це також специфічний спосіб гри на лютні, що підкреслює мистецтво ламаних або арпеджованих акордів. У стилі брізе лютніст розкладає акорди на окремі ноти, граючи їх у послідовному та мелодичному викладі, а не як одночасні гармонії (не обов'язково підряд). Ця техніка створює делікатну і складну контрапунктичну фактуру з чітким акцентом на мелодичній лінії і тонкій взаємодії між голосами. Видатний британський музикознавець та інтерпретатор барокової музики Д. Ледбеттер зазначив, що походження стилю відобразилося у техніці лютністів епохи відродження та бароко, таких як Альберт де Ріппе, Антуан Франсіск, Жан-Батист Бессар, Роберт Доуланд і Роберт Баллард. Їхній підхід до чергування голосів і поліфонічних мелодій еволюціонував і врешті кристалізувався в роботі Рене Мезанжо, який розробив стиль *brisé* протягом 1620-х років [21].

Стиль виконання *brisé* високо цінувався у французькій лютневій музиці епохи бароко, особливо за часів правління Людовіка XIV (середина і кінець XVII ст.). Володіння ним вважалося обов'язковим для лютністів, яких часто запрошували виконувати музику для двору та знаті. Однією із особливостей цього стилю була наближеність до співності вокальної музики.

Вертикальний запис передбачав виконання арпеджіато в задекларованій метро-ритмічній організації горизонталі. Таке виконання надавало лютністу можливість імітувати фразування та орнаментику співака. Загалом, стиль *brisé* у французькій лютневій бароковій музиці став щаблем на шляху до нових висот віртуозності та виразності, оскільки він демонстрував здатність лютніста створювати багатоголосу фактуру та імітувати вокальні прийоми. Крім того, в стилі *brisé* часто використовувалися різноманітні орнаменти та прикраси, такі як трелі, морденти та групето, щоб урізноманітнити та «розсвітити» мелодичні лінії. Цей стиль передбачає як фіксовані, так і імпровізаційні елементи.

Задекларовані ритмічні видозміни не завжди виконувалися згідно запису. Однією з причин цього була гра *à prima vista*⁴ нових творів на концертах чи балах. Присутність самого композитора на концертах передбачала можливість пояснення окремих моментів запису, давала можливість виконавцям спростити або ускладнити текст.

Оскільки виконавство допускало доволі вільне інтерпретування записаних нот, у французькій музиці закріпився новий принцип запису музичних творів: *notes inégales* (з французької «нерівні ноти»). Такий принцип є ключовим щодо французької барокової музики, і полягає у виконанні двох послідовних коротких нот (зазвичай, вісімок або шістнадцяток) із різною тривалістю, навіть якщо вони занотовані з однаковими ритмічними значеннями. У Франції поширене застосування *notes inégales* ставало каноном: добре навчені музиканти досконало оволоділи цією технікою. До початку XVIII ст. французький стиль почали наслідувати в Німеччині та інших країнах Європи.

Грунтовно досліджуючи загальну практику ритмічної гнучкості в інструментальних композиціях цього періоду, американський науковець Фредерік Нойман детально описав виконавський стиль *notes inégales*. Він відзначив, що цей тип ритмічної зміни, пов'язаної з агогічними акцентами та рубато, не слід плутати з нотами з пунктиром, а слід застосовувати для конкретного французького стилю середини XVII – кінця XVIII ст. [22].

Досліджуючи стиль *inégale* початку XVIII ст. Ф. Куперен зазначав, що запис музики був пов'язаний з особливостями французької мови, а саме з відмінностями між записом та вимовою. Він стверджував, що для французів – носіїв мови – запис та виконання були зрозумілішим, ніж для іноземців. Наголошував, що при записі музики італійці використовували позначення, за допомогою яких можна було виконати музику без додаткових коментарів (виходячи із особливостей їхньої мови). Та, незважаючи на визнання певних обмежень та «недоліків» цього стилю, він укорінився у французькій музичній традиції епохи бароко [15].

Завданням виконавця є, насамперед, ґрунтовне вивчення стилю, епохи, композитора, твору, а відтак сформувати своє уявлення про задум композитора і постаратися якнайточніше його відтворити. При виконанні барокової музики насамперед необхідно враховувати ідею, образи, характер твору та виражальні засоби: темп, ритм, мелодію, гармонію, прикраси, динаміку, темброві особливості інструментів і фразування.

Окрім перелічених вище параметрів необхідно вивчити особливості нотного запису для лютні та оволодіти найкоректнішим його розшифруванням. Саме правильне прочитання записів є одним із вирішальних факторів в подальшому виконанні твору та правильній його інтерпретації.⁵ Необхідно констатувати, що нотна грамота того часу була досить несистематизованою. Тому її розуміння і розшифрування при розборі та в подальшому виконанні є необхідністю для правильної інтерпретації та транскрипції будь-якого твору, написаного у стилі французького бароко. Розуміння цих нюансів також потрібне для правильної інтерпретації музики Баха, оскільки він часто використовував французький та

італійський стиль, а іноді обидва в одній сюїті або навіть в одному творі. У старовинних трактатах Й. Кванца [23], К. Ф. Е. Баха [12] та інших дається необхідна інформація для успішного виконання⁶.

Практика *inégalité* добре задокументована в словниках епохи бароко та французького стилю *galant*, передмовах до нотних видань і трактатах. Значна кількість історичних джерел вказує на те, що під час інтерпретації французької барокової музики *inégalité* є нормою, і якщо її не застосувати, це призведе до виконання, якому бракує необхідної витонченості та смаку. У стандартній історичній практиці виконання перша нота в парі повинна бути подовжена за рахунок другої. Проте існували й інші варіанти. Як зазначає видатний американський музикознавець Стівен Гефлінг, *inégalité* «обговорюється більш ніж чотирма десятками французьких авторів від другої половини сімнадцятого століття до Революції»⁷ [18; 9]. Ці джерела описують нерівність, як явище, що не є обов'язковим, але має бути частиною кожного виконання за замовчуванням. Насправді *inégalité* була настільки розповсюдженою та звичною, що ритмічно рівне виконання було винятком і потребувало спеціального позначення в партитурі.

На те, що певні пасажі не можна грати *inégalement*, вказують такі позначки, як *noteségales*, *détachées* або крапки, розміщені над голівками нот.

Як правило, нерівності слід було уникати у наступних випадках:

- у дуже повільних або надто швидких (для заданого твору) пасажах;
- в арпеджіо, що складається лише з акордових звуків;
- у тріолях;
- у фрагментах, що повторюються;
- коли це спеціально зазначено протилежними вказівками, такими як *note égale* або *croches égales*.

Основна проблема в інтерпретації нот *inégalement* полягає у визначенні міри нерівності, співвідношення між довшою та коротшою нотою в парі. Правдоподібно, що мова не йшла про скурпульозне вирахування ідеального співвідношення між нотою в парі, а про вільну ритмічну видозміну, де відстань між довшою та коротшою нотою визначалася характером твору. Йшлося про врегулювання напруги в творі, що слугувало підсиленням експресивності інтерпретації. Важливо зазначити, що *inégalité* не стосувалася основної метроритмічної одиниці такту, а застосовувалася, починаючи із наполовину менших ритмічних тривалостей (якщо при розмірі 3/4, чи 4/4, то четвертні ноти виконувалися рівно, а правило нерівності застосовувалося із появою вісімок).

У своїй книзі «La Tonotechnie» (1775 р.) французький священослужитель та науковець Пер Енграмель демонструє математичні формули, що представляють різні співвідношення ритмічної нерівності, хоча він визнає їх обмеженість для практичного використання. Його дослідження демонструє зв'язок між нерівністю та експресією, і навіть пропонує регулювати міру нерівності в одному творі для виразнішої градації експресивності.

Енграмель пропонує діапазон співвідношень, від більш узагальненого 3:1 (еквівалент доданої крапки) до тонших співвідношень від 3:2 до 9:7, які радше відчуються, ніж чуються. Найчастіше використовується співвідношення 2:1, що створює відчуття тріолі, як у джазі. Автор зазначає, що життєрадісні та жваві твори можуть вимагати різкішої нерівності, тоді як більш ліричні вимагають м'якої *inégalité* [16; 230].

Музиканти, що мають досвід «історично обґрунтованої» виконавської практики, як правило, дотримуються принципу, згідно з яким перша нота в парі повинна бути подовжена за рахунок другої, проте інколи вимагається навпаки (так званий ломбардський ритм). Вперше про цю ритмічну побудову «коротка-довга» згадує Етьєн Лульє (Etienne Loulie) у своєму трактаті «Elements ou principes de musique» (1696): «В другій частині, коли я описував тридольні такти, я забув вказати, що перша нота з двох вісімок повинна бути виконана так: перша нота коротша, друга довша»⁸ [20; 62].

Готтгер у своїй праці «Principes de la flûte» зазначає: «...варто зауважити, що всі восьмі ноти не завжди слід грати однаково – в деяких тактах слід використовувати одну довгу та одну коротку тривалість. Це використання також регулюється кількістю [восьмих нот]. Коли вона парна, перший звук довгий, а другий короткий, і так далі для наступних. Коли непарна, робиться навпаки. Це називається пунктиром. Час [метроритм], у який зазвичай використовується цей метод, є 2/4, 3/4 та 6/4»⁹ [19].

До 1750 р. стандартною практикою стало рівномірне виконання восьмих нот і нерівномірне виконання лише шістнадцятих. Міра *inégalité* змінювалася залежно від жанру музики – наприклад, прелюдія могла бути виконана з коротшою нотою в побудові дуже короткою, тоді як у більш ліричній частині групування могло бути більше схожим на тріоль (у співвідношенні 2:1).

Замість встановлення універсального математичного співвідношення нерівності, автори трактатів XVIII ст. постійно посилалися на *le bon goût*, або «хороший смак». У час французького бароко поняття «хорошого смаку» було остаточним, найвищим ідеалом, до якого прагнули музиканти. Про цей аспект у виконанні нот *inégalement* Мішель де Сен-Ламбер у трактаті 1702 р. писав наступне: «Ця нерівність надає їм [восьмих нотам] більше витонченості; ... смак визначає, чи мають

вони бути більш чи менш нерівними. Є деякі фрагменти, в яких добре зробити їх дуже нерівними, і інші, де вони повинні бути менш виразними. Смак — суддя»¹⁰ [21; 4].

Висновки. Підсумовуючи сказане, важливо зазначити, що творче прочитання музичної спадщини минулих епох за допомогою сучасних виражальних засобів є одним із домінуючих завдань бандурного виконавства. Для правильного перекладення та виконання барокової музики потрібно враховувати такі аспекти як темп, ритм, мелодію, гармонію, прикраси, динаміку, темброві особливості інструментів і фразування. Необхідним є розуміння специфіки *inégalité, notes inégales* та стилю *brisé*, котрі є нормою при інтерпретації французької барокової музики – в цьому може допомогти уважне ознайомлення із трактатами та накопичення слухового і виконавського досвіду.

Покладаючись на «добрий смак», знання епохи та відчуття стилю сучасний виконавець може максимально наблизитися до звукового ідеалу барокової доби, а при правильному виконанні транскрипції цієї музики лютневі твори французького бароко можуть стати чудовим доповненням до бандурного репертуару, як і лютневі, органні чи клавирні твори Баха та його сучасників.

Втілення та апробація результатів дослідження. Матеріали дослідження апробовано у виконавській сольній діяльності авторки статті. Актуальним є пошук нотних рукописів та табулатур, а також вивчення та популяризація вже розшифрованих (концертне виконання перекладень, використання матеріалу в педагогічній практиці, теоретичне опрацювання матеріалів). Володіння інформацією, висвітленою у статті, надасть читачу (як досліднику, так і бандуристу чи іншому зацікавленому виконавцю) розуміння подальших перспектив розвитку та шляхів майбутніх мистецьких пошуків. Розширення транскрибованого репертуару для бандури піде на користь як популярності академічної бандури, так і академічним вимогам вищих навчальних закладів.

Примітки

¹ François Couperin, L'art de toucher le clavecin (Paris, 1717), «Préface»: Comme il y a une grande distance de la Grammaire, à la Déclamation; il y en a aussi une infinie entre la Tablature, et la façon de bien-joüer. (переклад М. С.).

² Бандура побутувала на теренах України як народний інструмент. Перші зображення «козоподібного» інструмента на фресках київського собору св. Софії датуються XI ст., а перші письмові згадки про бандуру і бандуристів відносяться до XV ст.

³ У музичній естетиці категорія стилю з'явилася наприкінці XVI ст. у зв'язку з диференціацією музики на світську та духовну й необхідністю розрізняти зміст творів і засоби його вираження. Музичний стиль може стосуватися історичного періоду, композитора, виконавця, жанру чи емоції. У виконавстві стиль означає чіткий спосіб, у який музичні елементи, такі як мелодія, гармонія, ритм, тембр і фактура, організовані та поєднані для створення унікального та впізнаваного звуку.

⁴ У перекладі з італ. «з першого погляду» – відтворення музикантом тексту музичного твору в реальному часі без попередньої підготовки.

⁵ Табулатура (від лат. tabula – дошка, таблиця; італ. intavolatura, франц. tablature, нім. Tabulatur) – буквенна або цифрова система запису сольної інструментальної музики, що використовується замість нот або разом з ними. Табулатура набула найбільшого поширення в європейській музиці XV-XVII ст. Окрім різних форм табулатур, існували й різні правила їх використання, котрі залежали переважно від техніки гри тому чи іншому інструменті. Табулатурні знаки струнних інструментів (наприклад, лютні) позначали лади, до яких виконавець повинен був притискати струни при виконанні. Це означало, що музика для інструментів, голосів, або ж інструментів та голосів, якщо й фіксувалася письмово, то лише в «загальних рисах» або із зазначенням для виконавців прийомів знаходження потрібних звуків та їх комбінацій на інструменті.

⁶ Загалом, ці правила систематизовані та упорядковані в книзі «Baroque Music, Style and Performance, a Handbook, Robert Donington» (Faber & Faber, 1982).

⁷ Переклад М. С.

⁸ Переклад М. С.

⁹ Переклад М. С.

¹⁰ Переклад М. С.

Список використаної літератури

1. Герасимова-Персидська Н. Специфіка національного варіанта барокко в українській музиці XVII ст. *Українське бароко та європейський контекст*. Київ, 1991. С. 211-224.
2. Дмитрук І.І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві: дис.... канд. миств. спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Львів. нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка. Львів, 2009. 214 с.
3. Дуда Л.І. Трансформація пісенних жанрів родинно-обрядового фольклору у бандурній творчості. *Наук. зап. Тернопіль. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2014. № 3. С. 13-20. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2014_3_4.
4. Дутчак В. Ансамблевий вид виконавства на бандурі. Історія і сучасність. Івано-Франківськ : Плай, 2003. 130 с.
5. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні / ред. М.Т. Щоголь. Київ : Мистецтво, 1955. 62 с.

6. Мішалов В. Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на харківській бандурі: дис.... канд. миств.: спец. 26.00.01 Теорія та історія культури / Харк. держ. акад. культури. Харків, 2008. 347 с.
7. Цалай-Якименко О. Перекладна півча література XVI–XVII століть в Україні та її музично-віршова форма. *Записки НТШ*, т. 226: Праці Музикознавчої комісії. Львів, 1993. С. 11-40.
8. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. С. 76 [368 с.].
9. Шреєр-Ткаченко О. Розвиток української музичної культури в XVI-XVIII сторіччях. *Українське музикознавство*. Київ, 1971. Вип. 6. С. 159-175.
10. Чеченя К. Інструментальна музика в Україні другої половини XVI – середини XVIII століття і проблеми автентичності у виконавській культурі : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 26.00.01. Київ, 2008. 27 с.
11. Яницький Т. Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури: дис.... канд. миств.: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2020. 245 с.
12. Bach C. P. E. Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments [Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen] / Trans. William J. Mitchell. New York, 1949.
13. Borrel E. Les notes inégales dans l'ancienne musique française ['Notes inégales' in French early music]. Paris, 1931. *Revue de Musicologie*, 12, 278–289.
14. Byrt J. Elements of Rhythmic Inequality in the Arias of Alessandro Scarlatti and Handel. *Early Music* 35, no. 4. Oxford, 2007: 609–27. <http://www.jstor.org/stable/30139523>.
15. Couperin F. L'art de toucher le clavecin [The art of playing the harpsichord] (M. Halford, Trans.). – Paris, Alfred Publishing Company, 1974. Original treatise published in 1716.
16. Engramelle P. M.-D.-J. La tonotechnie. Paris, 1775. P. 230.
17. Fuller D. Notes Inégales. – In S. Sadie and J. Tyrrell (Eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol. XVIII). London, 2001: Mc Millan. P. 190-200.
18. Hefling S.E. Rhythmic Alteration in Seventeenth- and Eighteenth-Century Music. New York, 1993: Schirmer Books. 232 p.
19. Hotteterre J.M. Rudiments of the Flute, Recorder and Oboe (Dover books on music). New York, 1969. Dover Publications Inc.; New Ed edition, 89 p.
20. Loulie E. Elements or Principles of Music (Elements ou principes de musique), Paris, 1965. Translated and Edited by Albert Cohen. 95 p.
21. Mather B.B. Interpretation of French Music from 1675 to 1775 for Woodwind and Other Performers; Additional Comments on German and Italian Music New York, 1973 : McGinnis & Marx; republished by Instant Harmony, August 2010). 104 p.
22. Neumann Frederick. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J.S. Bach. Princeton : Princeton University Press, 1978. <https://doi.org/10.1515/9780691213347>.
23. Quantz J. Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen (On Playing the Flute). London, Faber and Faber, 1966. Translated and Edited by Edward R. Reilly. 365 p. Original treatise published in Berlin in 1752.

References

1. Herasymova-Persydska N. Spetsyfika natsionalnoho variantu barokko v ukrayinskii muzytsi XVII st. *Ukrayinske barokko ta evropeyskyi kontekst*. Kyiv, 1991. S. 211-224 (in Ukrainian).
2. Dmytruk I.I. Zhanr perekladu ta yoho riznovydy v suchasnomu bandurnomu mystetstvi. Rukopys. Dysertatsiya na zdobuttia stupenia kandydata mystetstvoznavstva za spetsialnistiu 17.00.03 Muzychne mystetstvo. Lvivska natsionalna muzychna akademiia im. M.V. Lysenka. Lviv, 2009. 214 s. (in Ukrainian).
3. Duda L. I. Transformatsiia pisennykh zhanriv rodynno-obriadovoho folkloru u bandurnii tvorchosti. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriia: Mystetstvoznavstvo*. 2014. № 3. S. 13-20. Rezhym dostupu: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2014_3_4 (in Ukrainian).
4. Dutchak V. Ansamblevyi vyd vykonannia na banduri. Istorii i suchasnist. Ivano-Frankivsk : Plai, 2003. 130 s. (in Ukrainian).
5. Lysenko M. V. Narodni muzychni instrumenty na Ukrayini / M. V. Lysenko; red. M. T. Shchogol. Kyiv : Mystetstvo, 1955. 62 s. (in Ukrainian).
6. Mishalov V. Kulturno-mystetski aspekty henezy i rozvytku vykonavstva na kharkivskii banduri – Rukopys. Dysertatsiia dlia zdobuttia naukovooho stupenia kandydata mystetstvoznavstva za spetsialnistiu 26.00.01 – teoriia ta istoriia kultury. Kharkivska derzhavna akademiia kultury. Kharkiv, 2008. 347 s. (in Ukrainian).
7. Tsalai-Yakimenko O. Perekladna pivcha literatura XVI–XVII stolit v Ukrayini ta yii muzychno-virshova forma. *Zapysky NTSh*, t. 226: Pratsi Muzykoznavchoi komisii. Lviv, 1993. S. 11-40 (in Ukrainian).
8. Shyp S. V. Muzychna forma vid zvuku do stylu: navch. posibnyk. Kyiv : Zapovit, 1998. 368 s. S. 76 (in Ukrainian).
9. Shreier-Tkachenko O. Rozvytok ukrayinskoj muzychnoi kultury v XVI - XVIII storichchakh. *Ukrayinske muzykoznavstvo*. Kyiv, 1971. Vyp. 6. S. 159-175 (in Ukrainian).
10. Chechenia K. Instrumentalna muzyka v Ukrayini druhoi polovyny XVI – seredyny XVIII stolittia i problemy autentychnosti u vykonavskii kulturi: avtoref. dys. ... kand. nauk : 26.00.01. Kyiv, 2008. 27 s. (in Ukrainian).
11. Yanitskyi T. Teoretychni zasady khudozhnoho perekladennia muzychnykh tvoriv dlia bandury – Rukopys. Dysertatsiia dlia zdobuttia naukovooho stupenia kandydata mystetstvoznavstva za spetsialnistiu 17.00.03 muzychne mystetstvo / Natsionalna muzychna akademiia Ukrayiny imeni P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 2020. 245 s. (in Ukrainian).

12. Bach C. P. E. Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments [Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen] / Trans. William J. Mitchell. New York, 1949.
13. Borrel E. Les notes inégales dans l'ancienne musique française ['Notes inégales' in French early music]. Paris, 1931. *Revue de Musicologie*, 12. P. 278–289.
14. Byrt J. Elements of Rhythmic Inequality in the Arias of Alessandro Scarlatti and Handel. *Early Music* 35, no. 4. Oxford, 2007: 609–27. <http://www.jstor.org/stable/30139523>.
15. Couperin F. L'art de toucher le clavecin [The art of playing the harpsichord] (M. Halford, Trans.). Paris, Alfred Publishing Company, 1974. Original treatise published in, 1716.
16. Engramelle P. M.-D.-J. La tonotechnie. Paris, 1775. P. 230.
17. Fuller D. Notes Inégales. – In S. Sadie and J. Tyrrell (Eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol. xviii). London, 2001: McMillan. – P. 190-200.
18. Hefling S.E. Rhythmic Alteration in Seventeenth-and Eighteenth-Century Music. New York, 1993: Schirmer Books. 232 p.
19. Hotteterre J.M. Rudiments of the Flute, Recorder and Oboe (Dover books on music). New York, 1969. Dover Publications Inc.; New Ed edition, 89 p.
20. Loulie E. Elements or Principles of Music (Elements ou principes de musique), Paris, 1965. Translated and Edited by Albert Cohen. 95 p.
21. Mather B. B. Interpretation of French Music from 1675 to 1775 for Woodwind and Other Performers; Additional Comments on German and Italian Music New York, 1973: McGinnis & Marx; republished by Instant Harmony, August 2010). 104 p.
22. Neumann, Frederick. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J.S. Bach. Princeton: Princeton University Press, 1978. <https://doi.org/10.1515/9780691213347>
23. Quantz J. Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen (On Playing the Flute). London, Faber and Faber, 1966. Translated and Edited by Edward R. Reilly. 365 p. Original treatise published in Berlin in 1752.

SPECIFICITY OF THE TRANSCRIPTION AND INTERPRETATION OF FRENCH LUTE MUSIC OF THE BAROQUE ERA FOR BANDURA

Storonianska Marta-Margareta – a PhD student at the Department of Music Theory,
Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv, Ukraine

The article is devoted to the study of the specifics of the transcription of lute music of the Baroque era for bandura. The peculiarities of the brisé style and the principle of inégalité are considered, as well as the aspects necessary for transcription and interpretation are highlighted. Implementation difficulties are noted, and ways to overcome them are proposed. Particular attention is paid to the description of the performance of notes inégales. A concise systematization of the lute ornaments of the Baroque era is given and the features of its performance on the bandura are summarized.

Key words: French Baroque, Baroque lute music, style brisé, notes inégales, genre, style, expressive techniques, bandura, transcription for bandura.

UDC 787.42

SPECIFICITY OF THE TRANSCRIPTION AND INTERPRETATION OF FRENCH LUTE MUSIC OF THE BAROQUE ERA FOR BANDURA

Storonianska Marta-Margareta – a PhD student at the Department of Music Theory,
Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv, Ukraine

The article is devoted to the study of the specifics of the transcription of lute music of the Baroque era for bandura. The peculiarities of the brisé style and the principle of inégalité are considered, as well as the aspects necessary for transcription and interpretation are highlighted.

The aim. Summarizing the principles of transcription of lute works into the modern notational system and outlining the specifics of transcriptions, as well as highlighting the general features of interpretation of lute baroque music on bandura.

The methodology employed, encompassing analysis, synthesis, comparison, and generalization, enables a thorough examination of diverse sources to articulate the distinctiveness of transcribing French lute baroque music and interpreting selected examples on the bandura. The results not only delve into the peculiarities of the brisé style and inégalité but also highlight the challenges in implementation while proposing practical solutions. The article provides a focused insight into the performance of inégales notes and systematically categorizes ornamentation in French Baroque lute music, with a specific focus on its application to the bandura.

Results. The peculiarities of the brisé style and the principle of inégalité are considered, and the aspects necessary for transcription and interpretation are highlighted. Implementation difficulties were noted, and ways to overcome them were suggested. Special attention is paid to the description of the performance of the inégales notes. A concise systematization of the ornamentation of the French lute of the Baroque era is presented and the peculiarities of its performance on the bandura are summarized.

The practical significance of this study is substantial, offering a valuable resource for performers, particularly bandura players, seeking to master the French Baroque lute repertoire. This research contributes to their musical knowledge and proficiency, enriching their understanding of Baroque music's cultural nuances.

The novelty of the study lies in its comprehensive exploration of the transcription and interpretation of French Baroque lute music specifically for the bandura, shedding light on the intricacies of the *brisé* style and the principle of *inégalité*. By summarizing the principles of transcription into modern notation and emphasizing the unique features of transcriptions, this research breaks new ground in facilitating a deeper understanding of the nuanced interpretation of Baroque lute music on the bandura.

Key words: French Baroque, Baroque lute music, style *brisé*, notes *inégaux*, genre, style, expressive techniques, bandura, transcription for bandura.

Надійшла до редакції 2.11.2023 р.

УДК 78.03:78.21

РОЗВИТОК КИТАЙСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ОСВІТИ: ІСТОРІЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Фу Ксі – аспірантка кафедри теорії музики,

Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, Львів

<https://orcid.org/0000-0002-9468-9827>

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.678>

1083859744@qq.com

Стаття присвячена розгляду історії китайської фортепіанної освіти у XX ст. Мета дослідження полягає у визначенні специфіки становлення та розвитку фортепіанної освіти в Китаї у зазначений період. Звертається увага на роль визначних європейських педагогів Маріо Пачі, Бориса Захарова, Владіміра Гарца та першого покоління китайських піаністів-педагогів Сяо Юмей, Хуан Цзи, Чжао Юаньжень у формуванні провідних засад китайської фортепіанної освіти. Сплеск фортепіанного виконавського мистецтва припадає на середину XX ст., коли на світову сцену виходять піаністи Лю Шикунь, Їнь Ченцзун, Гу Шенін, Лі Мінцян, Фу Цун. Розглядається роль консерваторій та музичних факультетів в університетах і коледжах у формуванні осередків фортепіанної освіти. Висвітлюється етап після Культурної революції, що призвів до стрімкого поширення фортепіанної освіти. В результаті, в останні десятиліття XX ст. відбувається піднесення фортепіанного виконавського мистецтва в Китаї, що приводить до справжнього «фортепіанного буму».

Ключові слова: китайська фортепіанна освіта, історія фортепіано, китайські піаністи, музичні навчальні заклади, система музичної освіти, виконавське мистецтво.

Актуальність теми. Під час розгляду актуальних питань розвитку світового музичного мистецтва на сучасному етапі все частіше зосереджують увагу на специфіці розгортання східних культур, їх взаємодії із західними музичними традиціями. Особливу увагу дослідників привертає феномен китайського фортепіанного мистецтва, його стрімкий розвиток та надзвичайні успіхи. Серед праць, присвячених проблемним питанням китайської музики, вагому частину посідають дослідження китайського фортепіанного мистецтва.

У контексті змін музичного освітнього середовища періоду між двома світовими війнами, Китай переживав великі трансформації, що відобразилися на музично-культурній сфері. Введення нових ідей та освітніх моделей, а також зростання впливу західної музичної культури, сформували плідний ґрунт для розквіту фортепіанної освіти в регіоні.

Унікальність китайського фортепіанного мистецтва загалом полягає у його надзвичайно стрімкому розвитку, виникненні так званого «фортепіанного буму». Протягом короткого історичного проміжку в Китаї були створені умови для успішного розвитку фортепіанного мистецтва: композиторської творчості, виконавства, фортепіанної педагогіки. Відтак, виникла необхідність у формуванні основних засад китайської фортепіанної освіти, серед яких, відкриття навчальних закладів різних рівнів, підготовка викладацького складу, створення власних навчальних програм, методології навчання, які наслідували європейські методи навчання музикантів-виконавців.

Мета даної статті полягає у виявленні специфіки становлення та розвитку фортепіанної освіти в Китаї у XX ст.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Починаючи з 1980-х років з'являються комплексні теоретичні дослідження, присвячені актуальним питанням розвитку китайської фортепіанної культури, її історії, шляхів розвитку, провідних жанрово-стильових засад та ін. Ці дослідження охоплюють широке коло проблемних питань китайського фортепіанного мистецтва. Першим комплексним систематичним дослідженням китайської фортепіанної музичної культури стала книга Бянь Мен «Формування та