

УДК 787.42;78.722

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-13>

Марта-Маргарета СТОРОНЯНСЬКА

аспірантка кафедри теорії музики, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка, вул. Остапа Нuzжанківського, 5, м. Львів, Україна, 79000

ORCID: 0000-0003-4150-6035

Бібліографічний опис статті: Сторонянська, М.-М. (2024). Сюїта G-dur Сільвіуса Леопольда Вайса у перекладенні для бандури: історико-теоретичний та методико-виконавський аспекти. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 96–105, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-13>

СЮІТА G-DUR СІЛЬВІУСА ЛЕОПОЛЬДА ВАЙСА У ПЕРЕКЛАДЕННІ ДЛЯ БАНДУРИ: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА МЕТОДИКО-ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ

Метою дослідження є розкриття особливостей перекладення лютневої музики епохи Бароко для бандури на прикладі Сюїти G-dur Сільвіуса Леопольда Вайса. Окреслено віхи життєвого та творчого шляху і виражальні засоби, притаманні для композитора. **Методологія дослідження** виявляється у використанні історико-теоретичного, музично-текстологічного та емпіричного методів аналізу. **Актуальність статті в тому**, що питанням розшифрування табулатур, а також проблематиці інтерпретації лютневих творів та їх перекладень для бандури на вітчизняному науковому поприщі приділено вкрай мало уваги, а також потребою у розширенні репертуару творами для бандури барокового періоду. **Наукова новизна** даного дослідження полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві: 1) виявлено закономірності та параметри розшифрування французької табулатури; 2) здійснено аналіз показового лютневого твору барокового періоду, а саме Сюїти G-dur Сільвіуса Леопольда Вайса; 3) виокремлено особливості перекладень лютневих творів для бандури. Вперше перекладення лютневих творів для бандури розглядається як окреме явище. **Висновки.** Описано творчий шлях та особливості музичної мови Сільвіуса Леопольда Вайса. Відзначено, що для перекладення та інтерпретації його творів на бандурі необхідні такі параметри: розуміння стилю композитора, знання особливостей розшифрування французької табулатури, вміння відчитати загальноприйняті артикуляційні, орнаментальні, аплікатурні позначення в нотному тексті та авторські позначки Вайса, а також розуміння контексту епохи. Аналіз кожної частини Сюїти G dur С. Л. Вайса показує, що це цикл, побудований на принципі контрасту типів викладів, а також на співставленні образних, темпових, фактурних рішень. Детальний розгляд *prélude non mesuré* (безтактової прелюдії) вказує на особливості ритмічної інтерпретації даного жанру та імпровізаційність. Для бандурного перекладення твору оригіналу необхідно звернути увагу на плавне голосоведення при переході мелодичних ліній із партії правої руки у партію лівої та *vice versa*, аплікатурні рішення при виконанні прикрас, темп різних частин циклу та агогічні відхилення. Саме уважене оволодіння елементами виконавських навичок музикантів XVII–XVIII століть, накопичення значного досвіду у розшифруванні та виконанні різноманітної орнаментики і розуміння її художньої ролі, а також підпорядкування технічної сторони виконання барокової лютневої музики до її виражальних особливостей – основні завдання, що постають на шляху вільного опанування стилістики виконання лютневої музики епохи бароко, відкриваючи нові обрії виконавцям-бандуристам у формуванні педагогічного та концертного репертуару.

Ключові слова: бандура, лютнева музика, бароко, виражальні засоби, стиль, перекладення, *prélude non mesuré*, Вайс.

Marta-Margareta STORONIANSKA

PhD student at the Department of Music Theory, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, 5 Ostap Nuzhankivsky str., Lviv, Ukraine, 79000

ORCID: 0000-0003-4150-6035

To cite this article: Storonianska, M.-M. (2024). Suite G-dur Silviusa Leopolda Weissa u perekladenni dla bandury: istoryko-teoretychnyi ta metodyko-vykonavskyi aspekty [Suite G dur by Silvius Leopold Weiss: historical, theoretical, methodological and performance aspects]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 96–105, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-13>

SUITE G DUR BY SYLVIUS LEOPOLD WEISS ARRANGED FOR BANDURA: HISTORICAL, THEORETICAL, METHODOLOGICAL AND PERFORMANCE ASPECTS

The aim of the study is to reveal the peculiarities of the arrangement of Baroque lute music for bandura on the example of the Suite in G-dur by Sylvius Leopold Weiss. The milestones of the composer's life and creative path and the expressive means inherent in the composer are outlined. The methodology of the study is manifested in the use of historical-theoretical, musical-textual, and empirical methods of analysis. The issues of deciphering tablatures, as well as the problems of interpreting lute works and their arrangements for bandura have received very little attention in the national scientific field. Therefore, the scientific novelty of this study is that for the first time in Ukrainian musicology: 1) the regularities and parameters of deciphering the French tablature have been identified; 2) an analysis of an exemplary lute work of the Baroque period, namely the Suite in G-dur by Sylvius Leopold Weiss, has been carried out; 3) the peculiarities of arrangements of lute works for bandura have been highlighted. For the first time, the arrangement of lute works for bandura is considered as a separate phenomenon. Conclusions. The article describes the creative path and peculiarities of the musical language of Sylvius Leopold Weiss. It is noted that the following parameters are necessary for the translation and interpretation of his works on bandura: understanding of the composer's style, knowledge of the peculiarities of deciphering the French tablature, the ability to read the generally accepted articulation, ornamental, fingering notation in the musical text and Weiss's author's marks, as well as understanding the context of the era. The analysis of each movement of the Suite in G dur by S. L. Weiss shows that this is a cycle based on the principle of contrasting types of presentation, as well as on the comparison of figurative, tempo, and textural solutions. A detailed analysis of the prélude non mesuré (non-melodic prelude) points to the peculiarities of the rhythmic interpretation of this genre and improvisation. To overcome the performance difficulties for the bandura arrangement of the original work, it is necessary to pay attention to smooth vocalisation during the transition of melodic lines from the right-hand part to the left-hand part and vice versa, fingering solutions when performing decorations, the tempo of different parts of the cycle and agogic deviations. It is the careful mastery of the elements of the performance skills of musicians of the seventeenth and eighteenth centuries, the accumulation of considerable experience in deciphering and performing various ornaments and understanding their artistic role, as well as subordination of the technical side of performing baroque lute music to its expressive nature that are the main tasks that arise on the way to free mastery of the style of performing baroque lute music, opening up new horizons for bandura players in the formation of pedagogical and concert repertoire.

Key words: bandura, lute music, baroque, expressive techniques, style, arrangement, prélude non mesuré, Weiss.

Актуальність проблеми. Збагачення бандурного репертуару кращими зразками барокової лютневої музики спонукає глибше дослідити та розкрити дану проблематику. Запропонована стаття буде першим дослідженням, в якому здійснено спробу аналізу перекладення лютневих творів Сільвіуса Леопольда Вайса для бандури. Вперше перекладення лютневих творів розглядатиметься як окреме явище в контексті бандурних перекладень.

Аналіз досліджень і публікацій. Питанням розшифрування табулатур, а також проблематиці інтерпретації лютневих творів та їх перекладень для бандури приділено вкрай мало уваги. Є низка публікацій у зарубіжному музикознавстві – зокрема дисертація Серрано Муноза «Рекомендації щодо транскрипції барокової лютневої музики для сучасної гітари на прикладі сонати Сільвіуса Леопольда Вайса» (Munoz, 2016), в якій автор розглядає Сонату № 36 з Дрезденського манускрипту та дає кілька методичних рекомендацій щодо транскрибування музики Вайса для гітари. У своїй науковій праці «Пізні сонати Сільвіуса Леопольда Вайса» (Smith, 1977)

Алтон Дуглас Сміт описує музичну мову пізніх сонат Вайса, історичний контекст та їх значення у творчому доробку композитора. Також цінними джерелами для дослідження послугували монографії Долметча «Інтерпретація музики XVII–XVIII століть» (Dolmetsch, 1915) та Фридеріка Ноймана «Орнаментация в бароковій та пост бароковій музиці» (Neumann, 1978). В них автори окреслюють особливості інтерпретації барокової музики, заглиблюючись у специфіку розшифрування і виконання орнаментики.

В українському музикознавстві ми не знаходимо напрацювань в цьому ключі, відтак питання та завдання, розглянуті в статті є актуальними та потрібними. Дане дослідження буде корисним для українського музикознавства, відтак для авторів перекладень лютневої музики для бандури, а також для розширення бандурного репертуару та глибшого розуміння виконавцями перекладених творів. Відтак, метою пропонованого дослідження є розкриття специфіки перекладень лютневої музики епохи Бароко для бандури на прикладі Сюїти G-dur Сільвіуса Леопольда Вайса.

Виклад основного матеріалу. Ім'я Сільвіуса Леопольда Вайса (*1687 – †1750)¹ домінує в історії лютневої музики. Він досяг визнання завдяки тому, що залишив величезну кількість композицій для лютні соло з усіх композиторів в історії лютневої музики. Німецький лютніст, композитор та музикознавець Ернст Готліб Барон у 1727 році акцентує увагу на майстерності гри Вайса та відзначає, що його рівня не міг досягти ніхто із сучасників: «... оскільки вайсівський метод гри на лютні вважається найбільш досконалим з усіх, багато хто прагнув досягнути його новий метод, так само як аргонавти шукали золотого руна» (Baron, 1727, с. 147). На початку XVIII століття багато німецьких дворів наймали лютністів як камерних музикантів, які грали на *theorbo continuo*² в придворних оркестрах. Велика кількість дворян та аматорів-буржуа також культивувала лютню.

Творча географія Вайса вражає – протягом життя, починаючи від дебюту при дворі курфюрста Йоганна Вільгельма Пфальцського в Дюссельдорфі у 1706 році, митець зумів охопити майже усі важливі культурні центри того періоду. Зокрема, в молоді роки Вайс знаходився на службі у ролі музиканта та камердинера в Італії у польського князя Олександра Собеського, який деякий час жив у Римі зі своєю матір'ю, королевою Марією Казимирою. Там Вайс міг зустрічатись із Алессандро та Доменіко Скарлатті, які обидва певний час служили композиторами в родині королеви. Після смерті князя в 1714 році Вайс повернувся до Німеччини і в 1718 році, де провів решту своєї кар'єри в Дрезденській гофкапелі. До 1744 року він був найбільш високооплачуваним інструменталістом у дворі. Крім того, що він виступав як соліст, він також був відомий як виконавець партії континуо.

Під час свого перебування в Дрездені Вайс відвідав різні двори із концертами, зокрема Празький (1717 і 1719), імператорський

¹ Завдяки недавнім дослідженням музикознавця Франка Легла встановлено, що Сільвіус Леопольд Вайс народився 1687 року в Гроткау в Сілезії (сьогодні Гродковія в Польщі), а не 1686 року в Бреслау (сьогодні Вроцлав), що за 75 кілометрів, як було прийнято вважати раніше.

² *continuo* (або *basso continuo*) було звичною практикою в епоху бароко та стосувалося практики забезпечення гармонічної підтримки для солюючих інструментів музичного ансамблю, що дозволяло створювати динамічний і гнучкий акомпанемент. Теорба, як частина континуо, здебільшого виконувала партію акомпанементу разом із клавшиним інструментом (клавесин або орган). Басова лінія зазвичай записувалася цифрами, що позначали акорди, і виконавці використовували це як орієнтир для імпровізації акомпанементу.

двір у Відні (1717) і Баварський двор (1722). У 1739 році він у супроводі свого учня Йоганна Кропфганса відвідав Й. С. Баха в Ляйпцизі, навіть є задокументовані звіти про спільну імпровізацію двох композиторів. Пізніше Бах аранжував сонату Вайса № 47 для скрипки та клавіру (BWV 1025).

Йоганн Еліас Бах, який у той час був особистим секретарем Баха, згадує візит у чернетці листа від 11 серпня 1739 року³ до кантора Й.В. Коха: «...так що я, звичайно, сподівався мати честь поговорити з братом; я хотів цього, тим більше, що саме в той час була особлива музика, а мій двоюрідний брат з Дрездена (Вільгельм Фрідемманн), який був присутній тут протягом чотирьох тижнів, разом із двома відомими лютністами, паном Вайсом і паном Кропфгансом, кілька разів грав у нас вдома...» (Die Briefentwürfe des Johan Elias Bach (1705–1755)).

Окрім виконавської діяльності, композитор завжди був відкритим до спілкування із аматорами лютневої музики та спільного музикування з ними. Також Вайс був відомим учителем – серед його учнів були молодий Фрідріх Великий, а також відомі лютністи Адам Фалькенгаген і Йоганн Кропфганс.

Вайс був останнім з великих композиторів-лютністів. Його смерть співпала зі стрімким занепадом інструменту в усій Німеччині. Протягом своєї кар'єри Вайс створив понад 600 п'єс для лютні соло, організованих у сюїти або сонати. Навіть якщо загальна кількість його творів, які залишилися до нас, досягає позначки 600, є ще інші твори, які або втрачені, або ще не ідентифіковані. Наприклад, Брайткопф в своєму каталозі (1769) згадує про існування 34 партит Вайса, які наразі не вдалося віднайти – понад 200 п'єс безслідно зникли під час бомбардування Дрездена в лютому 1945 року.

Більшість зі збережених творів Сільвіуса Леопольда Вайса міститься у двох рукописах, один з яких зберігається Британській бібліотеці в Лондоні, а інший – у Sächsische Landesbibliothek у Дрездені. Це сюїти, окремі п'єси і табулатури, зокрема, подвійні концерти для лютні та флейти, а також для соло лютні та інших інструментів.

В запропонованому дослідженні аналізуємо перекладення для бандури сюїти G-dur з Лон-

³ URL: <https://www.bach-digital.de/content/letters.xml#a8bfc463-1f0e-42d5-b23a-fd08fe0bb196>

донського манускрипту⁴. «*Лондонський манускрипт*» – це збірка з 317 сторінок рукописних табулатур для барокової лютні, написаних орієнтовно у проміжку 1706–1730 років, яка зберігається в Британській бібліотеці в Лондоні та містить 237 п'єс Сільвіуса Леопольда Вайса, згрупованих таким чином: 26 повних сольних сонат, між якими розміщено 3 прелюдії, 2 фуґи, 1 прелюдія та фуґа, 2 фантазії, 2 гробниці, 1 каприс, 1 увертюра, 1 каприс, кілька менуетів, гавотів та інших творів, а також 5 інших творів разом, тобто 3 чотиричастинні концерти для лютні та поперечної флейти, а також 2 так звані «таємничі сонати», які не містять верхніх партій, але які прийнято вважати дуетами. Ця збірка не має назви, проте задля зручності її називають «Лондонським рукописом» чи «Лондонським манускриптом», щоб відрізнити від багатьох інших рукописів, що містять музику Вайса, наприклад, із Дрездена, Зальцбурга, Відня, Парижу та ін. Фактично, незважаючи на свою вагомість, лондонський манускрипт представляє менше половини повної творчості Вайса.

Необхідно звернути увагу на умовні позначення **орнаментики** в оригінальних лютневих табулатурах С. Л. Вайса – вони є досить лаконічними. Зокрема, у Лондонському рукописі бачимо наступні прикраси:

– кома або ліґа справа від буквенного позначення (швидка чи повільна низхідна аподжіатура, або коротка чи довга трель);

– маленька ліґа під буквеним позначенням (швидка або повільна висхідна аподжіатура);

– знак « X », що вказує на мордент (нижній або верхній);

– знак « ~ » який вказує на *gruppetto* (зустрічається рідко);

– вказівка « * » цілком імовірно, вказує на *ballancement*, що відповідає сучасному вібрато (зустрічається рідко);

• знак « / » – *détaché*, або *brisé* (між нотами одного акорду) – часто передбачає почергове виконання звуків акорду (не обов'язково підряд).

У сучасних виданнях творів XVII–XVIII століть редактори намагаються розшифрувати орнаментуку, зокрема ту, яка тепер майже не вживається на практиці та незнайома сучасному виконавцю, а у примітках іноді

даються оригінальні зображення орнаментики для того, щоб у разі питань щодо достовірності розшифрування редактора можна було виконати орнаментуку за власним баченням. Проте є редактори (включно із авторкою статті), котрі вказують в тексті авторські написання орнаментики, а розшифрування розміщують у примітках. Цей спосіб вважаємо найбільш прийнятним для опрацювання та перекладу лютневої музики.

Сюїта G dur із Лондонського манускрипту складається із семи частин: Прелюдія, Алеманда, Куранта, Буре, Сарабанда, Менует та Жига.

Розпочинається цикл безтактовою прелюдією (фр. *prélude non mesuré*, англ. *unmeasured prelude*), функцією якої є налаштування слухача на тональність та настрої циклу. Безтактова прелюдія – це прелюдія, у якій немає ані розміру, ані тактових ліній. Через це ритмічна інтерпретація здебільшого залишається за виконавцем, у результаті чого музика є надзвичайно імпровізаційною. Вважається, що дуже ранні зразки прелюдій являють собою вільно створені невеликі імпровізаційні п'єси для органа, лютні та інших струнних інструментів епохи відродження, які зазвичай виконувалися як вступ до іншого музичного твору або для перевірки налаштування інструменту. Пізніше безтактові лютневі прелюдії зберегли імпровізаційний характер жанру, але стали більш складними і тривалими (Щадріна-Личак, 2010, с. 150–159). До середини XVII століття безтактові прелюдії переросли в повноцінні композиції. Однак розвиток лютневої музики на той час уже припинився, і останні збережені безтактові лютневі прелюдії датуються кінцем того ж століття. Серед важливих лютневих композиторів, які зробили внесок у розвиток безтактової прелюдії, вартує відзначити П'єр Готьє, Рене Мезанжо та Жермен Пінель.

Oxford Music Online визначає термін *prélude non mesuré* як «термін, який зазвичай зарезервований для прелюдій для лютні чи клавесина XVII століття, які написані без ортодоксальних вказівок на ритм і метр» (Moroney, 2001). Той же ресурс визначає термін прелюдія як «термін різноманітного застосування, який у своєму початковому вжитку вказував на твір, що передував іншій музиці, в ладу або тональності якої він був написаний; був інструментальним (корені

⁴ Перекладення для бандури здійснено авторкою статті.

Ludus і Spiel означають «зіграний» (на відміну від «заспіваний»)); і був імпровізованим (звідси французьке *préluder* і німецьке *präluieren*, що означає «імпровізувати») (Ledbetter, D., & Ferguson, H., 2001). Імпровізовані прелюдії на різноманітних інструментах барокової доби походять від лютневих прелюдій – найперші зразки датуються приблизно 1630 роком – котрі використовувалися як спосіб перевірити стрій інструменту перед початком гри.

У 1684 році французький композитор, органіст та клавечиніст Ніколя Лебег зазначив, що «...прелюдія – це не що інше, як підготовка до виконання п'єс у певній тональності» (Gustafson, 1993, с. 48). Це стисле зауваження підтверджує навісність рис імпровізаційності, що твір покликаний створити атмосферу. Незважаючи на те, що були розроблені різні методи нотування цього виду музичного твору, безтактова нотація поступово застаріла (Tilney, 1991). До того часу, коли Ф. Куперен опублікував свою книгу прелюдій «L'art de toucher le clavecin» у 1716 р., виконавці втратили мистецтво усвідомлювати безтактову нотацію і що сама нотація втратила свою суть: її навмисну та оманливу двозначність (Courquin, 2008).

У XVII столітті не існувало конкретних ролей «композитор» і «виконавець» – лише наприкінці XVIII століття ці ролі почали концептуально розділяти. Бельгійський дослідник Том Бегін⁵ (Tom Beghin) зазначає, що «ідеал композитора-виконавця є повсюдним майже в усіх трактатах про виконавство XVIII століття, особливо в трактатах про гру на клавішних інструментах, де слухача можна легко змусити припустити, що виконавець також є композитором» (Beghin, 2015, с. 60). Можливо, що зростаюча розбіжність двох ролей протягом вісімнадцятого століття стала фактором, який вплинув на занепад жанру *prélude non mesuré*. Це може бути пов'язано з тим, що на композитора покладено обов'язок визначати та підкреслювати моменти гармонійного та мелодичного інтересу за допомогою ліній і ритмічних вказівок, таким чином позбавляючи виконавця необхідності імпровізувати. Хоча

музиканти сімнадцятого століття не могли встати перед спокусою прикрасити й адаптувати партитуру, сучасний виконавець міг би виконувати лише те, що було написано (Munoz, 2016).

Дуглас Алтон Сміт у своїй докторській дисертації акцентує на основних віхах життєвості та особливостях музичної мови композитора: «Загальні характеристики прелюдій у всі періоди життя Вайса залишаються незмінними. Їхня форма являє собою єдиний, наскрізний композиційний рух у більш-менш імпровізаційному стилі, з частим чергуванням між акордовими пасажами та пасажами арпеджіованих фігур у восьмих нотах. У своїх прелюдях Вайс лише один раз використовує фугатний виклад та рідко впізнаваний танцювальний ритм»⁶ (Smith, 1977, с. 46).

Основний музичний матеріал прелюдії із Сюїти G Dur утворюють хвилеподібні мелодичні поспівки восьмими нотами на щаблях основних тризвуків тональності та їх обернень в партії правої руки на тлі басової лінії, викладеної половинними та цілими нотами. Прелюдія має медитативний характер і налаштовує слухача на основну тональність всього циклу.

Урочистий характер Алеманди звучить контрастно до Прелюдії (розмір 4/4, G dur). Поділ на двочастинну побудову відзначений композитором знаком репризи. Будівельним матеріалом для Алеманди служить коротка напружена мелодична побудова речитативного типу та її варіантне проведення впродовж твору. Структурний двочастинний поділ підтверджують співставлення тональностей T-D. Згадані початкові інтонації отримують розвиток у кожній із частин, проте якщо в першій частині тональний план тримається в межах T-D, то в другій частині він збагачується викладом варіантної початкової побудови в паралельній тональності e-moll. При виконанні Алеманди слід звернути увагу на тетракордні висхідні шістнадцяткові пасажі у тактах 9–12, а також 33–35. Особливу увагу потрібно приділити орнаментиці. Зокрема, в Алеманді, зустрічаються верхні та нижні аподжіатури.

⁵ Том Бегін – старший науковий співробітник Інституту Орфея в Генті, Бельгія. Він є автором книги «Віртуальний Гайдн: Парадокс клавиріста XXI століття» [The Virtual Haydn: Paradox of a Twenty-First-Century Keyboardist] та співредактор, разом із Сандером Голдбергом, книги «Гайдн і виконання риторики» [Haydn and the Performance of Rhetoric]. Його дискографія включає повне зібрання клавирних творів Гайдна та багато фортепіанних творів Бетховена.

⁶ Douglas Alton Smith, The Late Sonatas of Silvius Leopold Weiss, PhD diss., с. 46: «The general characteristics of the genuine preludes in all periods of Weiss's life remain the same. Their form is a single, through composed movement in a more or less improvisatory style, with frequent alternation between chordal passages and passages of arpeggiated figurations in eighth notes. Weiss only once employs the fugal procedure and rarely a recognizable dance rhythm in his preludes». (переклад з англійської М.С.)



Приклад 1. Верхні та нижні аподжіатури. Алеманда з Сюїти G dur С. Л. Вайса. Т.8–11

Словники часто приводять синонімічний ряд до італійської *appoggiatura* – (нім. *Vorschlag*, італ., франц. *port de voix*), описуючи цю прикрасу як допоміжний звук перед основним звуком та розрізняючи довгий форшлаг (затримання, що виконується за рахунок тривалості основного звуку, займаючи половину дводольної тривалості та третину чи дві третини тридольної) і короткий⁷.

Верхні аподжіатури слід виконувати з сусіднього верхнього звуку на сильну долю. Якщо орнамент утворює виразний дисонанс з басом, коли виконується в долю, тоді, особливо після 1700 року, пріоритетним є тлумачення аподжіатури, тобто затримання, яка може варіюватися від традиційного прочитання на половину тривалості (найбільш популярне) до екстремально короткого, який не впливає на тривалості та робить дисонанс майже непомітним.

Якщо нема суттєвого дисонансу, прикраса може зміщуватися на час перед нотою, передуючи їй чи заповнюючи стрибок, або щоб поєднати роз'єднані мелодичні ноти, або щоб підкреслити долю, яка іде за прикрасою. Також може виконуватися коротко і майже в долю, але документальних свідочств такого прочитання досить мало, і ці приклади теж мають винятки. Отже, завдяки неоднозначності нотації, виконавцеві доводиться виховувати свій смак, аби творча свобода, спонтанне та персоналізоване виконання не суперечили стильовій відповідності через свою некоректність.

⁷ Хоча в деяких джерелах ці терміни вважаються синонімами, сучасні дослідники розмежовують функції цих двох явищ. *Port de voix* – це, передусім, перехід від однієї ноти до іншої, спосіб їх зв'язати. Причому в описах часто наголошується його легкий та ніжний характер, але виконання – як і символ позначення – часто відчутно різне: від аналогу аподжіатури до прохідної ноти. Форшлаг у сучасному розумінні з'явився у першій половині XVII ст. і найчастіше передбачав мелодичний звук перед сильною долею, знизу або згори. Варіант знизу (франц. *port de voix à accent plaintif* в лютневій музиці, англ. *beat, half-beat i fore-fall*) позначався комою, рисою або іншими знаками та початково виконувався за рахунок попереднього звуку.



Приклад 2а. Верхня аподжіатура. Алеманда. Т.8



Приклад 2б. Розшифрування верхньої аподжіатури. Алеманда. Т.8

Особливу увагу слід приділити аплікатурі верхніх аподжіатур. Якщо позначення аподжіатури знаходиться біля інтервалів, з цього слідує виконання її на верхньому звуці, тоді ж як нижній звук виконуємо першим пальцем правої руки. Відтак, до верхніх аподжіатур пропонуємо застосовувати аплікатуру 3-2-4-3, що уможливить їх виконання в оригінальному темпі твору без затисків м'язів та водночас виразно провести лінію другого голосу першим пальцем (приклад 2).

Нижні аподжіатури слід виконувати із нижнього сусіднього до основного звуку на сильну долю (приклад 3)⁸.



Приклад 3а. Нижня аподжіатура. Алеманда. Т.3

⁸ В цьому та наступних прикладах при відсутності ключів на нотних станах передбачається скрипковий ключ на верхньому стані, басовий на нижньому.



Приклад 36. Розшифрування нижньої аподжіатури. Алеманда. Т.3

Швидкий темп виконання Куранти виступає образно-настрійним контрастом до Алеманди. Твір написано у розмірі $\frac{3}{4}$. Відомо, що італійська музика протягом XVII – XVIII століть мала значний вплив на інші національні культури, і Corrente (або ж куранту) в Італії танцювали, а відтак і виконували швидко, що не могло не поширитися на виконання цього танцю в інших країнах Європи. Задум композитора викладено у двочастинній формі і чітко структурованими періодичними побудовами. 16-ти тактова побудова ґрунтується на коротких мелодичних поспівках арпеджованих фігурацій по щаблях тризвуків та їх обернень функційної тріади. Подекуди в каденційних завершеннях композитор вводить складніші акорди – DD7 основної тональності.

Тональності вищого порядку у першій частині створюють тоніко-домінантове – тоніко-субдомінантове співвідношення: G-D-A-D. Друга частина не відрізняється за фактурним викладом від першої, проте отримує більший тонально-гармонічний розвиток, який охоплює коло основних тризвуків та їх обернень в доміантовій та паралельній їй тональності з поступовим поверненням до тоніки в шістьох останніх тактах твору. Використання композитором більшого кола тональностей впливає на розширення масштабів другої побудови.

Для прецезійнішого виконання хроматизмів рекомендуємо на початку твору увімкнути перемикач $C^\#$. Оскільки характер твору передбачає швидкий темп, необхідно точно та виві-

рено виставити аплікатуру та ретельно відпрацювати перехід з основного на верхній ряд, максимально нівелюючи тембральну різницю, зокрема, такти 25–26 та 29–30 (приклад 4).

Басова лінія повинна бути маркатована, чому сприятиме заглушення струн перед взяттям наступного звуку. В такті 26 в басовій партії вказано бас в октаву – автором передбачено низький B^b , проте не на всіх бандурах є ця струна (зазвичай діапазон бандури від C великої октави до a3). Завершується твір *senza ritenuto*, тому важливо не піддаватися звичці та не сповільнити в кінці Куранти, оскільки це спотворить задум автора та первинну структуру танцю.

Четверта частина **Буре** передбачає виконання в жвавому темпі і укладається в розмірі 4/4. Як і попередні частини, Буре є двочастинним, де перша частина є коротшою ніж друга і по кількості тактів співвідноситься з нею як 18 до 26. Перша частина є періодом неквадратної будови оскільки перше його речення охоплює 10 тактів, а друге тільки 8. Друга частина також є періодом, але завдяки тематичному розвитку його речення охоплюють 14 і 12 тактів відповідно. Гармонічний план Буре не виходить за межі основних тризвуків головної тональності. Прозорість фактури композиції, яка утворюється фразами з четвертних нот, залишає виконавцю широке поле для її ускладнення в межах його хисту та майстерності. При виконанні репризи зазвичай вводиться більша кількість прикрас, оскільки це було притаманним для барокової доби – репризи ніколи не виконувалися однаково, адже це би свідчило про недостатній професіоналізм музиканта. Також рекомендованою є динамічна диференціація як частин твору, так і гнучке мікродинамічне нюансування.

П'ята частина **Сарабанда** є контрастною до попередньої. Її характер спокійний і умиротворений. Композиція має музичний розмір $\frac{3}{4}$ і складається з двох періодів неквадратної будови



Приклад 4. Куранта. Сюїта G dur. Т.25-29

розділених знаком репризи (12 т. + 20 т.). Як і в попередній частині фактура є прозорою, а всі фрази вибудовуються, в основному, послівками ламентозного характеру восьмими тривалостями, які слід виконувати прийомом *notes inégales*. Такий принцип є одним із ключових у французькій бароковій музиці та 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* стало каноном: добре навчені музиканти досконало оволоділи цією технікою. До початку XVIII ст. французький стиль почали наслідувати в Німеччині та інших країнах Європи (Сторолянська, 2023. с. 200).

Орнаментика в Сарабанді може і повинна виконуватися більш розлого, ніж в попередніх частинах циклу, зокрема завдяки темпу та характеру твору. Деякі прикраси композитор вписав в музичне полотно відразу – наприклад, септоль у другому такті (приклад 5).



Приклад 5. Сарабанда. Сюїта G dur. Т.2

Гармонічний план Сарабанди укладається в рамки тоніко-домінантового співвідношення між двома частинами і закріплюється на тоніці у останніх трьох тактах другої частини.

Образним та настроєвим жанровим контрастом до Сарабанди виступає шоста частина Менует, укладений у просту двочистинну форму (10 т. + 12 т.). Композитор зберігає прозорість фактури і вибудовує її тендітна мелодична побудова четвертними та восьмими нотами, залишаючи виконавцю простір для імпровізаційного збагачення кожної фрази. Гармонічний план не виходить за межі основних трізвуків тональності і підкреслює невибагливий характер танцювальної музики.

Основним завданням при виконанні Менуету є збереження легкості характеру при дотриманні темпу, влітаючи в музичне полотно доречну орнаменту.

Фінальною частиною циклу є **Жига** укладена в розмірі 6/8, її характер жвавий і танцю-

вальний. Основою композиційного полотна є двотактові фрази, які є музичним відтворення танцювальних рухів. Жига написана у простій двочастинній формі, яку утворюють два періоди вільної будови, що вміщують 19 і 24 такти відповідно і розділені знаком репризи. Композитор також наголошує на додатковому повторенні 9 тактів композиції і відзначає їх словами "*petite reprise*", а відтак додаткове виконання цих дев'яти тактів утворює коду останньої частини і свідчить про завершення усього циклу. Слід зазначити, що такі зміни композиційної структури музичного твору швидше за все викликані бажанням композитора забезпечити музичний супровід додаткового виконання танцюристами хореографічної комбінації на знак завершення цілого танцювального циклу.

Висновки і перспективи подальших досліджень. У запропонованому дослідженні розглянуто специфіку адаптації барокової музики для бандури на прикладі Сюїти G-dur Сільвіуса Леопольда Вайса. Окреслено творчий шлях композитора, прослідковано особливості його музичної мови, а також виокремлено низку параметрів, необхідних для вдалого перекладення та інтерпретації його музики на бандурі, а саме: розуміння стилю композитора, знання особливостей розшифрування французької табулатури, вміння відчитати загальноприйняті артикуляційні, орнаментальні, аплікатурні позначення в нотному тексті та авторські позначки Вайса, а також розуміння контексту епохи. Аналіз кожної частини Сюїти G dur С. Л. Вайса показує, що це цикл, побудований на принципі контрасту типів викладів, а також на співставленні образних, темпових, фактурних рішень. Детальний розгляд *prélude non mesuré* (безтактової прелюдії) вказує на особливості ритмічної інтерпретації даного жанру та імпровізаційність. Для бандурного перекладення твору оригіналу необхідно звернути увагу на плавне голосоведення при переході мелодичних ліній із партії правої руки у партію лівої та *vice versa*, аплікатурні рішення при виконанні прикрас, темп різних частин циклу та агогічні відхилення. Саме уважне оволодіння елементами виконавських навичок музикантів XVII–XVIII століть, накопичення значного досвіду у розшифруванні та виконанні різноманітної орнаментики і розуміння її художньої ролі, а також під-

порядкування технічної сторони виконання барокової лютневої музики до її виражальних особливостей – основні завдання, що постають на шляху вільного опанування стилістики виконання лютневої музики епохи бароко, відкриваючи нові обрії виконавцям-бандуристам у формуванні педагогічного та концертного репертуару. Пропонована робота відкриває

широкі можливості для подальших наукових розвідок. Зокрема, наступні етапи досліджень можуть охоплювати перекладення інших лютневих творів із композиторської спадщини Сільвіуса Леопольда Вайса для бандури з ціллю розширення репертуару та поповнення його кращими зразками лютневої музики барокової доби.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Сторонянська М.-М. В. Специфіка перекладення та інтерпретації французької лютневої музики епохи бароко для бандури. Науковий збірник Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку № 46. Рівне, 2023. С. 198–205.
2. Щадрина-Личак О.В. Клавесинна безтактова прелюдія у сучасному історично орієнтованому виконавстві. *Науковий журнал Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* № 3 (8). Київ, 2010. С. 150–159.
3. Baron E. G. Study of the Lute / Translation to English A. Douglas Smith. 2019. Independently published. 212 p.
4. Beghin T. The Virtual Haydn: Paradox of a Twenty-First-Century Keyboardist. The University of Chicago Press. 2015. 60 p.
5. Couperin F. Art of Playing the Harpsichord. USA: Alfred Publishing Company. 2008. 84 p.
6. Croton P. Performing Baroque Music on the Classical Guitar: A Practical Handbook Based on Historical Sources. CreateSpace Independent Publishing Platform. 2015. 239 p.
7. Die Briefentwürfe des Johan Elias Bach (1705–1755): Herausgegeben und kommentiert von Evelin Odrich und Peter Wollny. Mit Beiträgen zum Leben und ... (Leipziger Beiträge zur Bachforschung). – Georg Olms Verlag; 2., erweiterte Aufl. 2005 edition. 288 p.
8. Dolmetsch A. The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIII centuries. London : Novello and Company, 1915. 493 p.
9. Gustafson B. The Art of the Unmeasured Prelude for Harpsichord: France 1660–1720 by Colin Tilney. Music & Letters 74, № 4. 1993. 648 p.
10. Ledbetter D. Harpsichord and Lute Music in 17th Century France. London: Macmillan, 1987. 194 p.
11. Ledbetter D., & Ferguson H. Prelude. Grove Music Online, 2001. Retrieved 20 Mar. 2023, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043302>.
12. Moroney D. Prélude non mesuré. Grove Music Online, 2001. Retrieved 20 Mar. 2023. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022290>.
13. Munoz S. Guidelines for Transcribing Baroque Lute Music for the Modern Guitar, Using Silvius Leopold Weiss's Sonata. PhD diss. Arizona University. 2016. 128 p.
14. Neumann Frederick, Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music: With Special Emphasis on J. S. Bach. Princeton: Princeton University Press, 1978. 626 p.
15. Smith D.A. The Late Sonatas of Silvius Leopold Weiss. PhD diss. Stanford University. 1977. 540 p.
16. Spitzer J. and Zaslav N. Improvised Ornamentation in Eighteenth-Century Orchestras. *Journal of the American Musicological Society* 39, № 3. 1986. 533 p.
17. Tilney C. The Art of the Unmeasured Prelude for Harpsichord: France 1660-1720. London: Schott & Co., 1991. 62 p.

REFERENCES:

1. Storonianska, M.-M. V. (2023). The Specificity of the Transcription and Interpretation of French Baroque Lute Music for Bandura. Scientific collection Ukrainian Culture: Past, Present, and Ways of Development. Rivne, 2024. № 46. 198–205 [in Ukrainian]
2. Shchadrina-Lychak, O.V. (2010). Harpsichord Prelude in Modern Historically Oriented Performance. Scientific Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine № 3 (8). 150–159 [in Ukrainian]
3. Baron, E. G. (1727). Study of the Lute. Translation to English A. Douglas Smith (2019). Independently published. 212.
4. Beghin, T. (2015). The Virtual Haydn: Paradox of a Twenty-First-Century Keyboardist. The University of Chicago Press. 60.
5. Couperin, F. (2008). Art of Playing the Harpsichord. USA: Alfred Publishing Company. 84.

6. Croton, P. (2015). *Performing Baroque Music on the Classical Guitar: A Practical Handbook Based on Historical Sources*. CreateSpace Independent Publishing Platform. 239.
7. Die Briefentwürfe des Johan Elias Bach (1705–1755): Herausgegeben und kommentiert von Evelin Odrich und Peter Wollny. Mit Beiträgen zum Leben und ... (Leipziger Beiträge zur Bachforschung). – Georg Olms Verlag; 2., erweiterte Aufl. 2005 edition. 288.
8. Dolmetsch, A. (1915). *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIII centuries*. London : Novello and Company. 493 p.
9. Gustafson, B. (1993). *The Art of the Unmeasured Prelude for Harpsichord: France 1660-1720* by Colin Tilney. *Music & Letters* 74, № 4. 648.
10. Ledbetter, D. (1978) *Harpsichord and Lute Music in 17th Century France*. London: Macmillan. 194.
11. Ledbetter, D., & Ferguson, H. (2001). *Prelude*. Grove Music Online. Retrieved 20 Mar. 2023, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043302>.
12. Moroney, D. (2001). *Prélude non mesuré*. Grove Music Online. Retrieved 20 Mar. 2023, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022290>.
13. Munoz, S. (2016). *Guidelines for Transcribing Baroque Lute Music for the Modern Guitar, Using Silvius Leopold Weiss's Sonata*. PhD diss. Arizona University. 128.
14. Neumann, F. (1978) *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music: With Special Emphasis on J. S. Bach*. Princeton: Princeton University Press. 626.
15. Smith, D.A. (1977). *The Late Sonatas of Silvius Leopold Weiss*. PhD diss. Stanford University. 540.
16. Spitzer, J. and Zaslav, N. (1986). *Improvised Ornamentation in Eighteenth-Century Orchestras*. *Journal of the American Musicological Society* 39, № 3. 533.
17. Tilney, C. (1991). *The Art of the Unmeasured Prelude for Harpsichord: France 1660-1720*. London: Schott & Co. 62.