

УДК 78.09+785.7

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-26>**Божена ПАНАХОВА***творча аспірантка кафедри спеціального фортепіано, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65000***ORCID:** 0009-0005-5648-4264

Бібліографічний опис статті: Панахова, Б. (2025). Жанр транскрипції як рушій розвитку композиторсько-виконавської майстерності. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 181–188, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-26>

ЖАНР ТРАНСКРИПЦІЇ ЯК РУШІЙ РОЗВИТКУ КОМПОЗИТОРСЬКО-ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

Протягом значної частини своєї історії клавішна транскрипція відігравала важливу практичну роль у розвитку музики. Транскрипції Ліста, Тальберга та інших стали для музичного світу XIX століття еквівалентом сучасних записів, адже зробили вокальний, оркестровий і оперний репертуар доступним для значно ширшої аудиторії, ніж це було можливо раніше. Однак цінність транскрипції виходить далеко за межі суто практичних міркувань. Коли транскрипції оцінюють об'єктивно, вони часто виявляють високий ступінь творчості і, у багатьох випадках, на слух практично не відрізняються від оригінальних фортепіанних творів. Більше того, багато транскрипцій звучать так само переконливо й органічно, як і оркестрові, вокальні чи оперні зразки, з яких вони походять. Високі вимоги, які постають перед авторами транскрипцій, спонукають композиторів та виконавців знаходити нові піаністичні прийоми їх втілення. **Мета роботи** полягає у виявленні впливу досвіду створення транскрипцій на виконавську майстерність піаніста. **Методологія** дослідження ґрунтується на теоретичне підґрунтя, а також враховує великий практично-виконавський досвід композиторів виконавців. **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні впливу практичного досвіду створення транскрипцій на композиторсько-виконавську практику. **Висновки.** Розглядаючи надзвичайну популярність фортепіанної транскрипції у XIX столітті, неможливо не врахувати вражаючу кількість таких творів, що виконувалися та публікувалися у той період. Попит на транскрипції різного типу, особливо на основі оперної музики, був настільки великим, що один твір міг породити цілу низку транскрипцій, які були як простими перекладеннями, так й віртуозними транскрипціями. Транскрипції домінували у сфері музичного видавництва протягом більшої частини XIX століття, віртуозні транскрипції Ліста, Тальберга та інших беззаперечно панували на концертній сцені. Можна сказати, що саме фортепіанні транскрипції стали основою для виникнення сучасного фортепіанного сольного концерту. Транскрипція говорить про музику її власною мовою, висвітлюючи оригінальний твір у новому світлі, яке неможливо передати лише словами. Це – відображення ідей одного митця через творчість іншого, що стимулює переосмислення оригінального твору. Саме природа цього завдання робить мистецтво транскрипції унікальною творчою діяльністю – своєрідним видом критичного коментаря. Метою транскрипції є не просто відтворення змісту оригінального твору, а його нове створення, переосмислення й переоцінка через уяву її автора. У XXI столітті жанр транскрипції не тільки не втратив своєї популярності, а й продовжує набувати нових форм втілення, розкриваючи нові перспективи подальшого розвитку виконавської майстерності.

Ключові слова: транскрипція, парафраз, перекладення, оркестровість, фортепіанне виконавство.

Bozhena PANAKHOVA*Postgraduate Student of Creative Graduate School, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music, 63 Novoselskogo St, Odesa, Ukraine, 65000***ORCID:** 0009-0005-5648-4264

To cite this article: Panakhova, B. (2025). Zhanr transkryptsii yak rushii rozvytku kompozytorsko-vykonavskoi maisternosti [The genre of transcription as a driver of composer-performer skill development]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 181–188, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-26>

THE GENRE OF TRANSCRIPTION AS A DRIVER OF COMPOSER-PERFORMER SKILL DEVELOPMENT

Throughout much of its history, keyboard transcription has played an important practical role in the development of music. The transcriptions by Liszt, Thalberg, and others became the nineteenth-century equivalent of modern recordings,

*making vocal, orchestral, and operatic repertoire accessible to a much wider audience than had previously been possible. However, the value of transcription goes far beyond purely practical considerations. When transcriptions are assessed objectively, they often reveal a high degree of creativity and, in many cases, are aurally almost indistinguishable from original piano works. Moreover, many transcriptions sound just as convincing and organic as the orchestral, vocal, or operatic originals from which they are derived. The high demands placed on the authors of transcriptions encourage composers and performers to discover new pianistic techniques for their realization. **The purpose of the article** is to identify the influence of transcription-making experience on the pianist's performance skills. **The research methodology** is based on theoretical analysis and also takes into account the extensive practical and performance experience of composer-performers. **The scientific novelty** of this work lies in identifying the impact of practical transcription experience on composer-performer practice. **Conclusions.** Considering the extraordinary popularity of piano transcription in the nineteenth century, one cannot help but be impressed by the remarkable number of such works performed and published during that period. The demand for transcriptions of various types, especially those based on operatic music, was so great that a single work could give rise to an entire series of transcriptions, ranging from simple arrangements to virtuosic transcriptions. Transcriptions dominated the sphere of music publishing throughout most of the nineteenth century, and the virtuosic transcriptions by Liszt, Thalberg, and others unquestionably ruled the concert stage. It can be said that piano transcriptions became the foundation for the emergence of the modern piano solo recital. Transcription speaks about music in its own language, illuminating the original work in a new light – one that cannot be conveyed by words alone. It is the reflection of one artist's ideas through the creativity of another, which stimulates a reinterpretation of the original work. It is precisely the nature of this task that makes the art of transcription a unique creative activity – a distinct form of critical commentary. The purpose of a transcription is not simply to reproduce the content of the original work but to recreate, reinterpret, and re-evaluate it through the imagination of its author. In the twenty-first century, the transcription genre has not only retained its popularity but continues to take on new forms of expression, opening new prospects for the further development of performance mastery.*

Key words: transcription, paraphrase, arrangement, orchestral effect, piano performance.

Актуальність проблеми. Жанр фортепіанної транскрипції, який бере свій початок у клавірних перекладеннях XIV століття, представляє собою історичну традицію, що охоплює понад 700 років різноманітних музичних стилів і стрімкого музичного розвитку. Наприкінці XVII – на початку XVIII століть зростаючий інтерес до різних типів інструментальної музики призвів до практики транскрибування музики з одного інструментального середовища в інше, тоді як стрімке піднесення фортепіано як основного інструмента як у домашньому побуті, так і в концертному залі XIX століття мало безпосередній вплив на обсяг транскрипцій, створених для цього інструмента. Внаслідок цього пік популярності транскрипцій припав саме на цей період. Навіть у наш час мистецтво фортепіанної транскрипції продовжує розвиватися, що призвело до революційного розвитку фортепіанної техніки та суттєвого розширення фортепіанного репертуару.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика статті доволі активно розробляється як у вітчизняному музикознавстві, так й у зарубіжному. У даній роботі звернена увага на деяких джерелах, які допомогли із уточненням термінології – це статті Malcolm Boyd “Arrangement”, Stephen Davies “Transcription, Authenticity and Performance” та Evelyn Howard-Jones “Arrangements and Transcriptions”, книга Norman Carrell “Bach The Borrower” та інші.

Серед українських джерел основними слід зазначити дисертацію М. Борисенко «Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю». Проте системного простеження впливу практики створення транскрипції на розвиток виконавської майстерності досі не було зроблено.

Мета дослідження полягає у виявленні впливу досвіду створення транскрипцій на виконавську майстерність піаніста.

Виклад основного матеріалу дослідження. Найдавніші відомі зразки транскрипції можна знайти вже у рукописі Робертсбриджа, який датується початком XIV століття (Boyd, 1980, с. 627–629). Це раннє джерело містить перекладення вокальної поліфонії для клавіру, в яких часто прикрашається верхній голос шляхом додавання віртуозної фігурації, характерної для клавірної техніки. Іншими джерелами, що містять ранні клавірні транскрипції, є рукопис Faenza XIV століття (що включає перекладення вокальної музики Машо, Ландіні та інших), а також “Buxheimer Orgelbuch” (1470) (там само). З появою музичного друку та зростанням доступності інструментів у XVI столітті, ці перекладення стали широко поширюватися по Німеччині, Італії, Іспанії та Франції.

Епоха бароко ознаменувалася зростаючим інтересом до різних форм інструментальної музики. Унаслідок цього наприкінці XVII

та на початку XVIII століть сформувалася практика транскрибування музики з одного інструментального середовища в інше – паралельно з піднесенням жанру інструментального концерту. Наприклад, Й. С. Бах транскрибував загалом шістнадцять інструментальних концертів інших композиторів (Carrell, 1967, с. 244–248). Серед них транскрипції скрипкових концертів Вівальді вважаються вершиною його транскрипційної діяльності. Таким чином, інструментальні транскрипції Баха та його сучасників були природним продовженням традиції клавішного перекладення.

Протягом XVIII та XIX століть мистецтво клавішної транскрипції продовжувало розвиватися, і одним із найвидатніших його представників був Людвіг ван Бетховен. Внесок Бетховена в цей жанр включає транскрипції його симфоній, увертюр, камерної та вокальної музики (Hinson, 1990, с. 4–142).

У XIX столітті фортепіанна транскрипція досягла вершини свого розвитку. У цей період зростання ролі фортепіано як домінуючого інструмента – як у домашньому вжитку, так і на концертній сцені – призвело до формування двох основних типів транскрипцій: 1) транскрипції, які надавали прості скорочення оригінального твору для аматорського виконання та 2) транскрипції, які концертні піаністи використовували для демонстрації віртуозної техніки.

На передньому плані серед авторів транскрипцій XIX століття стояв Ференц Ліст, чия величезна спадщина охоплює як скрупульозно точні «перекладення» дев'яти симфоній Бетховена, так і надзвичайно вільну та оригінальну переробку «Дон Жуана» Моцарта. Транскрипції Ліста вражають не лише своєю різноманітністю та масштабом, а й глибиною музичного змісту. У багатьох своїх оперних парафразах, наприклад, Ліст не просто поєднував низку тем, а організовував і розвивав музичний матеріал у драматичну й цілісну структуру.

Романтичну традицію віртуозних транскрипцій, започатковану Лістом та його сучасниками, згодом підхопили такі музиканти, як Ферруччо Бузоні та Леопольд Годовський. Обоє перенесли «лістівське» розуміння транскрипції у XX століття. Попри численних критиків і втрату своєї первинної утилітарної функції, фортепіанна транскрипція як жанр продовжує існувати і в наш час – у XX столітті. Нові

транскрипції й далі створюються, тоді як транскрипції XIX століття переживають безпрецедентне відродження як на концертній сцені, так і в студійному записі.

Щоб точно визначити термін «транскрипція», необхідно спробувати узгодити можливі розбіжності між поняттями «транскрипція» та «аранжування». Існують різні суперечливі визначення цього поняття. Наприклад, Стівен Девіс стверджує, що транскрипція має бути більш ближчою до оригіналу, ніж аранжування (Davies, 1988, с. 218), тоді як Евлін Говард-Джонс пропонує протилежне: «Аранжуванням я б назвав гру тих самих нот на іншому інструменті, а транскрипцію – це відтворення або переробка з урахуванням їхнього творчого та уявного змісту» (Howard-Jones, 1935, с. 305).

Крім того, «Гарвардський музичний словник» визначає транскрипцію як «адаптацію твору для іншого засобу виконання, відмінного від оригінального...», тоді як аранжування описується подібним чином: «адаптація твору для засобу виконання, відмінного від того, для якого його спочатку було написано...» (Apel, 1975, с. 56).

Про те, що термін «транскрипція» «невірно розуміється та не вселяє довір'я», зазначав ще Ф. Бузоні у своєму трактаті «Ескіз нової естетики музичного мистецтва» у 1907 році (Busoni, 1911, с. 17). У цій роботі митець дає дуже широке, філософське визначення поняття транскрипції: «...всіляка нотація є сама по собі транскрипція певної абстрактної ідеї... Музична ідея стає сонатою чи концертом... Це і є Обробка оригіналу. Від цієї першої транскрипції крок до другої порівняно невеликий і незначний... Далі, виконання твору також є транскрипцією, і все ж, скільки б свободи у ньому не було, воно не може винищити оригінал» (там само, с. 17–18).

Український дослідник О. Жарков у авторефераті дисертації «Художній переклад в музиці: проблеми і рішення» (1994 р.) розрізняє чотири види власне музичного перекладу, де визначальною якістю є «відношення до оригіналу» (Жарков, 1994, с. 16). Це перекладення («незначні зміни окремих елементів зі збереженням усієї цілісності оригіналу»), обробка та редакція («значне оновлення, фактурно-темброве переінтонування», у якому «структура, драматургія, концепція переважає»), транскрипція («оригінал перетворюється на тему, що підлягає будь-якому розвитку») та вільна

обробка (««поглинання» оригіналу новою системою») (там само).

Інакшими є визначення та класифікація видів транскрипції, подана українською дослідницею М. Борисенко. Авторка визначає транскрипцію як «результат композиторської інтерпретації», який «є окремим синтетичним жанром, що реалізує принципову можливість внесення до оригіналу певних композиційно-семантичних змін, характер яких обумовлюється стилем нового автора-інтерпретатора» (Борисенко, 2005, с. 6). Класифікуючи види транскрипцій відповідно до способу перетворень оригіналу, М. Борисенко враховує, перш за все, наявність або відсутність тембрових та фактурних змін. Так, за класифікацією автора, зміна тембру характеризує транскрипцію-перекладення, а його збереження – транскрипцію-обробку (там само, с. 12).

У межах загального поняття «транскрипція» слід виокремити кілька різних напрямів цього мистецтва, які розрізняються за ступенем відходу від оригіналу. Вони варіюються від найбільш буквальних транскрипцій, головною метою яких є відтворення музичного змісту оригіналу у фортепіанному звучанні, до таких, у яких оригінальний твір вільно перекомпоновується. Цей останній тип транскрипції, що зазвичай базується на оперних творах, охоплює широкий спектр назв: «парафраза», «ремінісценція», «фантазія» тощо.

Тож, суто транскрипції знаходяться на протилежному кінці «транскрипційного спектра» від оперних парафраз і включають твори, що надають порівняно буквальне перекладення оригінального твору у фортепіанний формат. Транскрипції дев'яти симфоній Бетховена, здійснені Лістом, є яскравими прикладами цього виду транскрипцій і сам Ліст називав їх “partitions” (буквально – «партитури»). Намір бути якомога вірнішим у цих “partitions” чітко сформульований самим Лістом: «Я, принаймні, намагатимусь подолати найтяжчі труднощі і дати світові піаністів настільки вірне, наскільки це можливо, відображення генія Бетховена» (Tollefson, 1975, с. 48).

Між крайніми partition та парафраз існує третій тип транскрипцій, який складніше чітко класифікувати. Хоча багато з таких творів і зберігають помітну схожість з оригінальним музичним матеріалом, креативність автора транскрипцій часто призводить до набагато вільнішого

перекладення, ніж просто адаптація до нового виконавського засобу. Це може включати зміну гармонічної структури, збагачення фактури або навіть додавання нових мелодичних елементів. Прикладами цього типу транскрипцій є пісенні транскрипції Ліста на твори Шуберта. Визначити точний жанр таких творів важко, адже вони часто не відповідають чітко жодній з категорій – ані буквальній транскрипції, ані парафразі, хоча можуть містити риси обох.

Класифікація транскрипцій не завжди зводиться до простого поділу на парафрази чи partition, оскільки точна ступінь змін, внесених до оригінального твору, може значно варіюватися навіть між транскрипціями схожих творів одного й того самого композитора.

Нашу епоху цілком можна охарактеризувати як час швидкої та різноманітної комунікації – епоху комп'ютерів і факсів, компакт-дисків і цифрових аудіокaset, а також багатьох інших здобутків технології ХХ століття, які стають дедалі досконалішими. Проте в суспільстві ХІХ століття ситуація була зовсім іншою: єдиною можливістю почути музичний твір було бути присутнім на живому виконанні. Окрім очевидної відсутності записів і радіо, ще однією серйозною перешкодою для поширення музики була нестача швидких і ефективних засобів пересування – особливо це стосувалося оркестрів. Неминучим наслідком цього була обмежена доступність значної частини музичного репертуару для широкої публіки, особливо коли йшлося про великі твори, такі як опери чи оркестрові композиції. Й тому фортепіанна транскрипція ХІХ століття виникла з прагнення познайомити музичну публіку з творами, які інакше залишалися б для неї недоступними.

Одним із проявів цієї суспільно корисної функції була фортепіанна транскрипція оперної музики. Такі твори часто публікувалися ще до першого виконання опери, з якої вони походили, тим самим знайомлячи публіку з оригіналом. Для багатьох людей, насправді, відвідати оперу було складно через проблеми з подорожами. Й оперна транскрипція часто ставала єдиним форматом, у якому ці твори були відомі. Переважна більшість таких транскрипцій являли собою прості клавірні скорочення, які можна було знайти на пюпітрах майже в кожному європейському домі. Публікація фортепіанної версії часто передувала першому сценічному виконанню опери.

Другим видом фортепіанної транскрипції була популяризація музики та імені композиторів оригінальних творів. Справді, важко уявити потужніший засіб реклами, ніж транскрипції Ліста – фігури, чия легендарна майстерність гри та слава миттєво приносили популярність будь-якому твору, до якого він торкався. Тож, автор фортепіанних транскрипцій у XIX столітті відіграв важливу роль як посередник між композиторами та музичною публікою.

Перенесенні цілого музичного твору в нове інструментальне середовище вимагає не лише ґрунтового знання фортепіано, а й розуміння того, як передати музичну виразність вокальної чи інструментальної музики фортепіанними засобами. Сам процес транскрипції симфонічного твору відкриває перед автором складність оркестрування, ідіоматичні особливості різних оркестрових інструментів та спонукає до творчого підходу у грі на фортепіано з метою відтворення музичного еквівалента оригінального твору у фортепіанному звучанні.

Є підстави вважати, що навіть визнані майстри композиції, як-от Бах, здобували цінні музичні знання та практичний досвід у мистецтві композиції саме завдяки транскрипціям музики для клавішних інструментів. Наприклад, Форкель стверджував, що скрипкові концерти Вівальді стали для Баха своєрідним орієнтиром у вирішенні багатьох питань, пов'язаних із клавірними композиціями (Carrell, 1967, с. 247). Марк Піншерле, якого цитує Норман Каррел, точно підсумовує вплив Вівальді на композиційне мистецтво Баха: «...Саме завдяки майстерності, здобутій у процесі вивчення та праці над композиціями Вівальді, Бах і зміг створити такий величний твір, як «Італійський концерт» у 1735 році» (там само, с. 248).

Практичне значення використання транскрипції не обмежувалося XVIII століттям. Навіть Ференц Ліст, який стояв на передовій серед транскрипторів XIX століття, був спонуканий досліджувати нові аспекти свого композиторського мистецтва, намагаючись відтворити на фортепіано музичні ефекти як вокальної, так і оркестрової музики. Завдання транскрибувати дев'ять симфоній Бетховена для фортепіано, наприклад, поставило перед Лістом унікальні композиційні виклики. Одним із таких викликів Ліст зіткнувся у своїй транскрипції Першої симфонії Бетховена. Уже з першого такту він мав вирішити, як нотувати на фортепіано ефекти одночасного звучання витриманих дерев'яних духових інструментів і струнних, які грають пічікато. Його рішенням стало створення ефекту пічікато через розтягнутий стрибок у лівій руці (див. рис. 1) (Wilde, 1970, с. 171).

Додавання Лістом версії *ossia* як альтернативного варіанту для цього фрагмента, а також численні інші приклади в транскрипціях бетховенських симфоній, де зазначені альтернативні версії, свідчать про те, що він постійно зіштовхувався з проблемами перенесення музичного матеріалу у фортепіанний формат і в багатьох випадках не обмежувався лише одним варіантом розв'язання конкретного завдання. У цьому випадку альтернативна версія, хоч і технічно складніша, дає значно багатшу гармонійну текстуру.

Подолавши такі труднощі, Ліст відкрив нові можливості для своєї композиторської уяви – можливості, які могли б залишитися недослідженими, якби не виклики, поставлені оркестровою складністю бетховенського оригіналу. Унаслідок нових творчих можливостей, відкритих перед



Рис. 1. Бетховен-Ліст, симфонія № 1

автором транскрипцій, були виявлені нові аспекти фортепіанної техніки, оскільки автори винаходили способи, які дозволяли фортепіано набувати вокальних та оркестрових якостей. Надзвичайна важливість, яку Ліст надавав оркестровій концепції гри, проявляється у тій ретельності, з якою він позначав інструментальні партії у своїх транскрипціях симфоній Бетховена.

Не меншої фортепіанної майстерності потребує й успішне виконання транскрипцій Ліста на пісні Шуберта. У той час як симфонічні транскрипції Ліста вимагають оркестрової концепції фортепіанної гри, ці пісенні транскрипції ставлять перед піаністом подвійне завдання: не лише передати вокальні якості мелодії, а й змусити цю мелодію звучати ясно й виразно на тлі віртуозної фактури акомпанементу, як, наприклад, у транскрипції Ліста на «Auf dem Wasser zu singen» («Спів на воді») (див. рис. 2). Для цього потрібна не лише віртуозна техніка, а й чутливість до ліричних і поетичних якостей оригінальних пісень.

Найсміливіші новації у сфері фортепіанної техніки, що виникли внаслідок процесу транскрипції, виявляються саме в оперних парафразах, які домінували в фортепіанному репертуарі протягом значної частини XIX століття. Як і у випадку з транскрипціями симфоній та пісень, опера стимулювала уяву композиторів до винаходу творчих способів передавання як вокальних, так і оркестрових якостей у фортепіанному середовищі. Проте більше, ніж будь-який інший тип транскрипції, саме оперна парафраза слугувала засобом демонстрації надзвичайної техніки нової когорти віртуозів XIX століття. Важливим чинником, що сприяв масовій популярності цих творів, було, власне, візуальне й звукове видовище, створене арсеналом фортепіанних ефектів, якими володів кожен віртуоз. Більшість із них, особливо в першій половині XIX століття, виконували

власні парафрази і, роблячи це, прагнули справити на слухачів якнайсильніше враження. Цей цілеспрямований пошук нових фортепіанних фігурацій, блискучих пасажів та інноваційних ефектів призвів до суттєвого прогресу у сфері фортепіанної техніки (Suttoni, 1973, с. 341).

Одним із найобдарованіших із цих музичних акробатів був швейцарський піаніст Зігізмунд Тальберг, якого багато хто вважав єдиним серйозним суперником Ліста серед піаністів його часу. Тальберг, природно, обирав технічні засоби для своїх парафраз відповідно до власних сильних сторін як піаніста. Характерними рисами його парафраз є часте використання співучої legato-мелодії поверх вигадливого акомпанементу – прийому, що демонстрував надзвичайно лірико-звучну якість його гри. Улюблений виконавським засобом Тальберга був ефект, при якому мелодія звучала в середньому регістрі фортепіано й виконувалась почергово обома руками, тоді як прикрашений акомпанемент ширяв над нею й під нею. Цей так званий ефект «мелодії великим пальцем» настільки вражав слухачів, що вони часто вставляли з місць, аби побачити, як саме це виконується (Hoffman, 1976, с. 86).

Можливо, одним із найвражаючих викликів, які Ліст поставив перед піаністом, є «Велика концертна фантазія на теми з «Сомнамбули»» Белліні. Як і раніше, тут з'являється кульмінаційне поєднання тем, але з одним диявольським ускладненням: супроводом до цього об'єднання є довгий трель, що створює настільки вражаючий ефект, що один із слухачів навіть підійшов до Ліста й попросив показати шостий палець, про який ходили чутки – ніби він у нього є між четвертим і п'ятим (Suttoni, 1980, с. 6).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Розглядаючи надзвичайну популярність фортепіанної транскрипції у XIX столітті, неможливо не вразитися вражаючою кількістю



Рис. 2. Шуберт-Ліст, «Спів на воді»

таких творів, що виконувалися та публікувалися у той період. Попит на транскрипції різного типу, особливо на основі оперної музики, був настільки великим, що один твір міг породити цілу низку транскрипцій, які були як простими перекладеннями, так й віртуозними транскрипціями. Транскрипції домінували у сфері музичного видавництва протягом більшої частини XIX століття, віртуозні транскрипції Ліста, Тальберга та інших беззаперечно панували на концертній сцені. Можна сказати, що саме фортепіанні транскрипції стали основою для виникнення сучасного фортепіанного сольного концерту.

Транскрипція говорить про музику її власною мовою, висвітлюючи оригінальний твір у новому

світлі, яке неможливо передати лише словами. Це – відображення ідей одного митця через творчість іншого, що стимулює переосмислення оригінального твору. Саме природа цього завдання робить мистецтво транскрипції унікальною творчою діяльністю – своєрідним видом критичного коментаря. Метою транскрипції є не просто відтворення змісту оригінального твору, а його нове створення, переосмислення й переоцінка через уяву її автора.

У ХХІ столітті жанр транскрипції не тільки не втратив своєї популярності, а й продовжує набувати нових форм втілення, розкриваючи нові перспективи подальшого розвитку виконавської майстерності.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. 18 с.
2. Жарков О. Художній переклад в музиці: проблеми і рішення : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Київська консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 19 с.
3. Apel W. *Harvard Dictionary of Music*, 2nd ed. Cambridge, Massachusetts : The Belknap Press of Harvard University Press, 1975. P. 56.
4. Boyd M. Arrangement. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London : MacMillan, 1980. P. 627–629.
5. Busoni F. *A New Aesthetic of Music*. N. Y., 1911. 45 p.
6. Carrell N. Bach The Borrower. London : George Allen & Unwin, 1967. P. 244–248.
7. Davies S. Transcription, Authenticity and Performance. *British Journal of Aesthetics*, 28/3, Summer 1988. P. 218.
8. Hinson M. *The Pianist's Guide To Transcriptions, Arrangements, and Paraphrases*. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1990. P. 4–142.
9. Hoffman R. Some Musical Recollections of Fifty Years. Detroit : Information Coordinators, 1976. P. 86.
10. Howard-Jones E. Arrangements and Transcriptions. *Music and Letters*, 16/4, October 1935. P. 305.
11. Suttoni Ch. A Study of The Piano Fantasies Written On Opera Themes in the Romantic Era. Ph.D. Diss. New York University, 1973. P. 341.
12. Suttoni Ch. Liszt's Operatic Fantasies and Transcriptions. *Journal of The American Liszt Society*, 8, 1980. P. 6.
13. Tollefson A. The Liszt Pianoforte Scores of the Beethoven Symphonies. *Piano Quarterly*, 23/89, 1975. P. 48.
14. Wilde D. Liszt's Transcriptions For Piano. *Franz Liszt: The Man and His Music*. Alan Walker, ed. London : Barrie & Jenkins, 1970. P. 171.

REFERENCES:

1. Borysenko, M. Janr transkryptsii v systemi indyvidualnoho kompozytorskoho styliu [The Genre of Transcription in the System of an Individual Compositional Style] : avtoref. dys. ... kand. mystetsvoznastva KDUM ім. І. П. Kotlarevskoho. Kh., 2005. 18 p. [in Ukrainian].
2. Jarkov, O. Khudozhnyi pereklad v muzytsi: problem i rishennia [Artistic Translation in Music: Problems and Solutions] : avtoref. dys. ... kand. mystetsvoznastva : 17.00.02. Kyivska konservatoria ім. П. І. Chaikovskoho. Kyiv, 1994. 19 p. [in Ukrainian].
3. Apel, W. (1975). *Harvard Dictionary of Music*, 2nd ed. Cambridge, Massachusetts : The Belknap Press of Harvard University Press. P. 56 [in English].
4. Boyd, M. (1980). Arrangement. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London : MacMillan, I. P. 627–629 [in English].
5. Busoni F. *A New Aesthetic of Music*. N.Y., 1911. 45 p. [in English].
6. Carrell, N. (1967). Bach The Borrower. London : George Allen & Unwin, pp. 244–248 [in English].
7. Davies, S. (1988). Transcription, Authenticity and Performance. *British Journal of Aesthetics*, 28/3, Summer, p. 218 [in English].

8. Hinson, M. (1990). The Pianist's Guide To Transcriptions, Arrangements, and Paraphrases. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press. P. 4–142 [in English].
9. Hoffman, R. (1976). Some Musical Recollections of Fifty Years. Detroit : Information Coordinators. p. 86 [in English].
10. Howard-Jones, E. (1935). Arrangements and Transcriptions. *Music and Letters*, 16/4, October, p. 305 [in English].
11. Suttoni, Ch. (1973). A Study of The Piano Fantasies Written On Opera Themes in the Romantic Era. Ph.D. Diss. New York University. P. 341 [in English].
12. Suttoni, Ch. (1980). Liszt's Operatic Fantasies and Transcriptions. *Journal of The American Liszt Society*, 8, p. 6 [in English].
13. Tollefson, A. (1975). The Liszt Pianoforte Scores of the Beethoven Symphonies, *Piano Quarterly*, 23/89, p. 48 [in English].
14. Wilde, D. (1970). Liszt's Transcriptions For Piano. *Franz Liszt: The Man and His Music*. Alan Walker, ed. London : Barrie & Jenkins, p. 171 [in English].