

УДК 78.27

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-1>

Павло БОВКАНЮК

Викладач циклової комісії народних інструментів, Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради, пр. Волі, 36, м. Луцьк, 43010
ORCID: 0000-0002-9967-080X

Михайло ДУДАЙ

Викладач циклової комісії народних інструментів, Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради, пр. Волі, 36, м. Луцьк, 43010
ORCID: 0000-0001-9996-5336

Бібліографічний опис статті: Бовканюк П., Дудай М. (2022). Художній переклад у музиці як фактор академізації народних інструментів. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 3–9, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-1>

ХУДОЖНІЙ ПЕРЕКЛАД У МУЗИЦІ ЯК ФАКТОР АКАДЕМІЗАЦІЇ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

У статті розглядається явище художнього перекладу в музичному мистецтві як невід’ємна складова репертуару виконавців на народних інструментах. Зазначено, що процес удосконалення та модернізації таких інструментів як баян, акордеон, бандура, домра, значно активізував перекладацьку діяльність, дав можливість виконувати твори академічної музики різних стилів та жанрів. **Мета** статті полягає в обґрунтуванні закономірностей художнього перекладу в музичному мистецтві та осмисленні його ролі в процесі подальшої академізації народних інструментів. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні комплексного системного підходу, що зумовило використання таких методів дослідження: історико-генетичного, що виявляє генезу явищ; порівняльного-історичного, що дозволяє простежити явище художнього перекладу в музичному мистецтві через аналогії з мовознавством та літературознавством, органологічного, що розкриває специфіку народних інструментів. **Наукова новизна** статті полягає в обґрунтуванні визначальної ролі музичного перекладу в процесі академізації народних інструментів. **Висновки.** Удосконалення технічно-виконавських можливостей народного інструментарію та виконавської віртуозності призвели до розширення і збагачення його репертуару, долучення до надбань світової класичної музичної культури. Надзвичайно важливе місце у цьому процесі посів художній переклад у його жанровому розмаїтті. Це дало змогу виконавцям опанувати стилеві та жанрові особливості музики світової академічної традиції і репрезентувати нову академічну виконавську епоху, а самим інструментам з розряду народних перейти до професійно-академічних, сольо-віртуозних.

Ключові слова: художній переклад, народні інструменти, академічна музика, жанр транскрипції.

Pavlo BOVKANYUK

Lecturer of the cycle commission of folk instruments, Municipal Institution of Higher Education “Lutsk Pedagogical College” of the Volyn Regional Council, 36 Volia Ave., Lutsk, 43010
ORCID: 0000-0002-9967-080X

Michael DUDAY

Lecturer of the cycle commission of folk instruments, Municipal Institution of Higher Education “Lutsk Pedagogical College” of the Volyn Regional Council, 36 Volia Ave., Lutsk, 43010
ORCID: 0000-0001-9996-5336

To cite this article: Bovkanyuk, P., Duday, M. (2022). Khudozhnii pereklad u muzytsi yak faktor akademizatsii narodnykh instrumentiv [Artistic translation in music as a factor of academicization of folk instruments]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 3–9, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-1>

ARTISTIC TRANSLATION IN MUSIC AS A FACTOR OF ACADEMICIZATION OF FOLK INSTRUMENTS

The article considers the phenomenon of artistic translation in the art of music as an integral part of the repertoire of performers on folk instruments. It is noted that the process of improvement and modernization of such instruments

as accordion, bandura, domra, significantly intensified translation activities, gave the opportunity to perform works of academic music of various styles and genres. **The purpose** of the article is to substantiate the laws of artistic translation in the art of music and to understand its role in the process of further academization of folk instruments. **The research methodology** is based on the application of an integrated systems approach, which led to the use of the following research methods: historical and genetic, which reveals the genesis of phenomena; comparative-historical, which allows us to trace the phenomenon of artistic translation in the art of music through analogies with linguistics and literary studies, organology, which reveals the specifics of folk instruments. **The scientific novelty** of the article is to understand the crucial importance of musical translation in the process of academization of folk instruments. **Conclusions.** Improving the technical and performing capabilities of folk instruments and performing virtuosity have led to the expansion and enrichment of its repertoire, joining the world classical music culture. Artistic translation in its genre diversity took an extremely important place in this process. This allowed the performers to master the stylistic and genre features of the music of the world academic tradition and to represent the new academic performing era, and the instruments themselves to move from the category of folk to professional-academic, solo-virtuoso.

Key words: literary translation, folk instruments, academic music, genre of transcription.

Постановка проблеми. Починаючи з другої половини ХХ ст. виконавство на народних інструментах репрезентує в українській музичній культурі нову академічну виконавську епоху. Йдеться насамперед про еволюцію баяно-акордеону, бандури, домри, гітари, тобто тих інструментів, які упродовж тривалого часу вважаються народними, перейшли до розряду професійно-академічних, сольо-віртуозних. Надзвичайно важливим у процесі їх удосконалення та модернізації є виконання творів академічної музики різних стилів та жанрів, що, зокрема, сприяє пошукові нових художніх можливостей цього інструментарію та активізує музично-перекладацьку діяльність. Адже завдячуючи перекладу класична музика є не лише однією з основних складових репертуару виконавців на народних інструментах, але й таким чином упродовж ХХ ст. популяризувалась серед широких верств населення. На думку М. Імханицького, «інструментами, за допомогою яких можна було найефективніше вирішувати важливі завдання розвитку масової музичної культури суспільства, стали ті, що були найбільш пристосованими для аматорського виконавства» (Imhanitskiy, 2018, p. 169).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Упродовж останніх десятиліть вітчизняне музикознавство поповнилось низкою праць, присвячених проблемам музичного перекладу. Йдеться насамперед про ґрунтовне дослідження М. Давидова (Davyidov, 1989), у якому висвітлюються методичні аспекти перекладу інструментальних творів для баяна. Надзвичайно важливою для розуміння природи художнього перекладу є дисертаційна робота О. Жаркова (Zharkov, 1994), де переклад розглядається як особливий вид творчості й аналізується взаємодія систем оригінальної та нової версії у тек-

сті перекладу. Слід також відзначити дисертації І. Дмитрук, Н. Хмель, Т. Яницького (Ianytskyi, 2020), у яких здійснено комплексний аналіз характерних особливостей перекладу у бандурному мистецтві, дослідження М. Плющенко (Pliushchenko, 2021), присвячене особливостям тембро-фактурної специфіки транскрипцій для баяну та акордеону. Проблема музичного перекладу залишається актуальною і в працях В. Власова, А. Семашко, присвячених основам формування виконавської майстерності баяністів (акордеоністів), монографічному дослідженні А. Черноіваненко (Chernoivanenko, 2021), в якому авторка розглядає модернізовані народні інструменти як компонент академічної музично-інструментальної культури ХХ-ХХІ ст. Транскрипції творів різних епох і стилів у сучасному домровому мистецтві є предметом дисертації російської дослідниці Т.Смірнкової (Smirnova, 2016), а теоретичні та практичні аспекти транскрипцій для баяну розглядаються у навчальному посібнику Ф.Ліпса (Lips, 2007).

Мета дослідження полягає в обґрунтуванні закономірностей художнього перекладу в музичному мистецтві та осмисленні його визначальної ролі в процесі подальшої академізації народних інструментів.

Виклад основного матеріалу. Розгляд академічного музичного мистецтва як універсального напрямку творчості, що використовує уніфіковане інтонаційне мовлення, дає підставу стверджувати, що його академізація є «процесом еволюції синкретичного фольклорного мислення, мови і творчості в універсальну систему академічного мистецтва» (Varlamov, 2010). Відомо, що європейська наукова думка поділяє музику на *серйозну* (академічну) і *легку* (неакадемічну), натомість у вітчизняній науці, як стверджує А. Черноіваненко, упродовж

тривалого часу існував дещо інший підхід до розподілу музики: на професійно-композиторську творчість і фольклор. Однак останніми роками в українському музикознавстві намітилась тенденція до чіткого розрізнення трьох видових категорій, оскільки крім фольклору і композиторської творчості існує ще один вид, який, на думку дослідниці, дистанціюється від попередніх, розбудовується за своїми власними законами, і водночас взаємодіє з ними (Chernoivanenko, 2021, p.590). Йдеться, як пише А. Черноіваненко, про стійкі пари-антонімії за жанрово-стильовою, інструментально-органологічною, національною ознаками, виконавською манерою та ідейно-образним змістом (фольклорна-академічна, фольклорна-композиторська, професійна-аматорська тощо).

Основними ознаками академізації народних інструментів є перехід від усної до писемної системи передачі музичної інформації, від нетемперованого строю до темперованого хроматичного звукоряду, уніфікації ладових систем, «розширення образних, інтонаційних, стилістичних сфер, поглиблення та ускладнення змісту і форм творів, що виконуються» (Varlamov, 2010). М. Плющенко у своїй роботі зазначає, що «стильове поглинання «фольклорного» звукообразу здійснювалося завдяки репрезентативній сольо-концертній функції, залученню народних інструментів до царини класичного репертуару, удосконаленню виконавської віртуозності, що стало підґрунтям для жанрово-стильового полілогу, освоєння нових композиторських та виконавських технік» (Pliushchenko, 2021, p. 3). При цьому народні інструменти зберігають фольклорні рудименти, той традиційний звукоідеал, який упродовж тривалого часу був основою їх музичного репертуару за художніми моделями – транскрипціями, перекладеннями тощо

Слід зазначити, що процес академізації народних інструментів в українській музичній культурі бере свій початок ще в першій половині XVIII ст. Йдеться про Глухівську школу співів та інструментальної музики, у якій навчалися виконавці-бандуристи. Відомо, що вона була заснована гетьманом Кирилом Розумовським у 1730 році. Згаданий вище навчальний заклад упродовж багатьох років готував виконавців-інструменталістів та півчих для Петербурга і Москви. Інтерес до народних інструментів

в середовищі української молоді набув значних масштабів наприкінці XIX - початку XX ст., результатом чого стала поява численних гуртків, студій, курсів, ансамблів, у яких студіювалось виконавство. Відомо, що навіть, що М. Лисенко спробував відкрити клас бандури у заснованій ним Музично-драматичній школі і запросив викладати відомого бандуриста І. Кучугуру-Кучеренка, хоча цей задум визначного українського композитора не увінчався успіхом, оскільки тоді ще не існувало професійних виконавців-бандуристів, а сліпці-кобзарі не були спроможні до традиційного викладання.

Рух за академізацію народних інструментів у Російській імперії наприкінці XIX ст. пов'язаний також з діяльністю відомого виконавця-балалаечника, музично-громадського діяча та композитора Василя Андрєєва, який у 1888 році створив *Великоруський оркестр* з балалайок і домр. Поява такого колективу інспірована ідеєю В. Андрєєва «поєднати фрак з балалайкою», щоб виконувати музику доступну і національну. В основу побудови нового колективу був покладений принцип симфонічного оркестру, у якому місце академічних інструментів посіли народні. Водночас Ю. Бойко звертає увагу на те, що діяльність В. Андрєєва належить до штучних процесів, оскільки ця сфера музикування не має назви, яка б її чітко і однозначно репрезентувала. Як стверджує автор, «її самоназва, що сягає поняття “народний інструмент” (а також сленгове відбрунькування “народник”), слугує причиною її змішання з правдивою народною музикою; у дійсності ця сфера має більше точок дотику з музикою академічною» (Войко, 2015, p. 46). У цьому контексті слід нагадати, що згаданий вище оркестр крім традиційної російської музики виконував і переклади з світової і російської класики. Як писав у своїх мемуарах його засновник і керівник В. Андрєєв, «щоб наочно переконати наших музикантів у правочинності наших народних інструментів, було перекладено за пропозицією відомого диригента А. Горелова скерцо з Четвертої симфонії П. Чайковського, що якнайкраще підходить для щипкових інструментів» (Andreev, 2011).

Потреба збагачення репертуару є тією обставиною, що «визначає напрямок удосконалення народного музичного інструментарію – можливість виконання на цих інструментах

будь-якої іншої музики, крім народної» (Andreev, 2011). Якщо для виконання традиційної музики достатньо діатонічних інструментів, то удосконалені, з хроматичним темперованим звукорядом, народні інструменти є придатними для виконання академічної музики. Як зазначила Т. Смірнова, нестача оригінальних творів, спеціально написаних для народних інструментів, стимулює звернення до репертуару інших інструментів, насамперед таких, що упродовж тривалого часу вважаються академічними. Саме цим можна пояснити зростаючу роль перекладацької діяльності. Вона і є тим каналом, через який народний інструментарій входить у світ академічного мистецтва (Smirnova, 2016, p. 4). З іншого боку, перекладацька діяльність дозволяє долучитися до багатого спадку досягнень світової музичної культури. Адже відомо, що традиція музичного перекладу бере свій початок ще з доби Бароко. У цьому контексті слід згадати Й.С. Баха, який для зовсім нового тоді інструменту клавіру зробив, як стверджує А. Швейцер, переклади шести скрипкових концертів А. Вівальді, концерту для гобоя Б. Марчелло, скрипкового концерту Г.Ф. Телемана. При цьому А. Швейцер ставить риторичне питання: «Для чого Бахові були потрібні ці транскрипції?» (Shveytser, 1965, p. 142). Пропонуючи різні варіанти відповіді дослідник водночас зазначає, що Й.С. Бах, перекладаючи скрипкову музику для клавіру й органу, таким чином намагався перенести ефекти струнних інструментів (йдеться про особливості їх фразування) на клавішні. Тому введення світових музичних шедеврів до репертуару народних інструментів є, на думку Т. Смірнаної, не лише засобом його розширення, а й поглиблення образно-змістовного діапазону самих інструментів стосовно нових сфер музичної творчості» (Smirnova, 2016, p. 5).

У сучасній теорії перекладознавства існує два тлумачення слова «переклад». Йдеться про згадане вище поняття як певну інтелектуальну дію, процес і про переклад як твір. Щодо музичного мистецтва, то власне визначення перекладу пропонує О. Жарков у дослідженні «Художній переклад у музиці: проблеми і рішення». Автор звертає увагу на відмінність деяких положень системи музичного перекладу від літературного. Він розглядає його як явище внутрішньомузичного

порядку, оскільки, на відміну від літератури, тут не йдеться про відтворення оригіналу засобами іншої мови. За О. Жарковим, музичний переклад «постає як певна інтонаційно-семантична модель, а його компоненти, які втрачають вихідну цілісність, у різній мірі переробляються і переінтоновуються, і в новому втіленні набувають нової цілісності. Остання відзначається відбором матеріалу, методами і заходами переінтонування, новим розвитком, художньою метою і завданням творця нової версії» (Zharkov, 1994, pp. 5-6).

У вітчизняному музикознавстві досить часто замість слова «переклад» використовується термін «перекладення». На думку Т. Яницького, «переклад» і «перекладення» є зовсім різними поняттями, оскільки перше пов'язане з переходом з однієї семіотичної системи в іншу, нового прочитання змісту та його адаптації, а друге поняття «має більш локальне значення та характеризує кінцевий художній результат» (Ianytskyi, 2020, p. 6). У перекладознавстві побутує думка, що перекладом може вважатися лише такий, що є повністю рівноцінний оригіналу, тобто є адекватний та ідеальний. Однак, як стверджує О. Швейцер, адекватність перекладу – поняття відносне, оскільки сам перекладацький процес складається із низки виборів, серед яких одним із перших є вибір самої стратегії перекладу. У цьому випадку перевага може бути надана перекладу текстуально точному, якомога більше наближеному до оригіналу, або вільному, що сміливо відходить від його формальної структури (Shveytser, 1988, p. 65).

Коли йдеться про музичний переклад, то у виробленні його стратегії дуже важливим є відтворення тих аспектів оригіналу, які мають бути відображені у першу чергу через неможливість адекватного перекладу всіх нюансів оригіналу. Не випадково О. Швейцер звертає увагу на той факт, що деякі втрати в перекладі деколи є неминучими. Ба більше, виконавський і педагогічний досвід, як зазначає М. Давидов, показує, що не кожне збереження нотного тексту свідчить про збереження його ідеї. Адже композитор втілює свій задум маючи конкретне уявлення про темброве звучання твору. Тому перекладення, на думку дослідника, вирішує одночасно два основних завдання: 1) переосмислення, відповідно до нових темброво-інструментальних умов, засобів

втілення музичного образу; 2) пристосування фактури до можливостей нового інструмента (Davydov, 1989, p. 23). Відтак, однією з умов, на думку дослідника, при виборі музичного твору для перекладення є вимога, «щоб найважливіші риси оригіналу не були втрачені при перекладенні, так як не кожен твір, будучи перенесеним в інші темброво-інструментальні умови, в однаковій мірі зберігає свій початковий ідейно-емоційний задум» (Davydov, 1989, p. 24). Тому цілком обґрунтованим є звернення виконавців-баяністів до барокової органної музики, зокрема до органних творів Й.С. Баха, оскільки у цьому випадку йдеться про подібну темброву специфіку інструментів. Натомість скрипкові концерти Г.Ф. Генделя, А. Вівальді, Й.С. Баха з незначними художніми втратами звучатимуть у перекладенні для домр, а клавесинна музика у виконанні бандури. Водночас переклад, зроблений для інструмента, який у тембровому відношенні значно відрізняється від того, для якого він був написаний, повинен за художньою вартістю дорівнювати оригіналу, що не тільки призводить до пошуку відповідних фактурних зручностей, а й цілого комплексу виразових засобів (агогіка, динаміка, штрихи), які допомагають створити рівноцінний мистецький еквівалент.

Ф. Ліпс зазначає, що становлення народних інструментів (передусім баяна), як сольних концертних, що почалося з середини ХХ ст. паралельно з удосконаленням їх конструкцій, не тільки активізувало перекладацьку діяльність, а також стимулювало появу двох тенденцій у репертуарній політиці виконавців-баяністів. Якщо одна з них полягала у тому, щоб грати лише оригінальні твори, то друга – переважно перекладення (Lips, 2007). Причину, що перекладення посідає таке вагоме місце у баянному репертуарі, Ф. Ліпс вбачає у тому, що «в баяністів відсутня класична музика минулого, що збагатила репертуар академічних інструментів, які існували століттями. Попри всю повагу до кращих оригінальних творів для баяна обмежитися ними, виховуючи музиканта-баяніста, не можна. Формуючи його свідомість, мислення, культуру, неможливо досягти високих результатів без засвоєння класичної музичної спадщини. Саме класика дисциплінує художнє мислення музиканта» (Lips, 2007). Викладені вище міркування дослідника стосуються не лише

баяна, але й решти інструментів, які вважаються народними.

Щодо художнього перекладу в музиці, то він, як стверджує О. Жарков, відзначається розгалуженою системою жанрів. Сюди належать: перекладення, обробка, редакція, транскрипція, вільна обробка. Якщо редакція передбачає відсутність змін у тексті оригінального твору, то перекладення пов'язане зі зміною тексту для його передачі засобами іншого інструмента. Натомість мистецтво транскрипції – концертного твору, що має самостійну художню вартість, - дозволяє суттєво змінювати оригінал, по-новому його фактурно оформлювати.

Починаючи з другої половини ХХ ст. репертуар виконавців-баяністів поповнився значною кількістю перекладень складних поліфонічних органних та клавірних творів композиторів доби Бароко – Й.С. Баха, Г. Ф. Генделя, а також видатних митців ХХ ст. – Б. Бартока, П. Гіндеміта, Д. Шостаковича. Цьому насамперед посприяли технічні можливості сучасного концертного багатотембрового готово-виборного баяна. Але, як зазначають дослідники, виконання на баяні поліфонії упродовж тривалого часу залишалось проблемою досить дискусійною та неоднозначною, оскільки йшлося про адекватне відтворення поліфонічної музики композиторів-класиків на інструменті, який належить до розряду народних. Серйозною перевіркою такої точки зору стали численні міжнародні конкурси, у програмах яких було включено, як обов'язкові, твори Й.С. Баха, П. Гіндеміта тощо. Зазвичай поліфонічні твори згаданих композиторів виконуються не у вигляді транскрипцій чи вільних обробок, а у жанрі простого перекладення. Слід наголосити на тому, що баян тут має певні переваги, оскільки, подібно до органу, він відзначається протяжністю звуку і зв'язністю голосоведіння, що, зокрема, сприяє плавності руху голосів та їх рельєфності.

Як специфічну сферу творчості й «похідний жанр» розглядають сучасні дослідники транскрипцію. На думку Б. Бородіна, з технікою транскрипції можна порівняти хіба що стилізацію та «роботу за моделлю» в образотворчому мистецтві й літературі. Для них усіх може бути застосоване базове поняття «універсального методу трансформації», зосередженням якого в музиці є саме транскрипції (Goncharenko, 2013, p. 47).

М. Плющенко зазначає, що «транскрипція є результатом двоавторської творчості; формою роботи за художніми моделями, яка синтезує композиторські та виконавські засади, вибирає процедуру перекладу-збагнення цілісних характеристик системи першоджерела, трансгресію вихідних змістовних рівнів, адаптованих у системі версії через фактурний і тембровий чинники» (Pliushchenko, 2021, p. 4). Транскрипції, як відомо, класифікуються на *строгі* й *вільні*. На думку С. Гончаренка, їх аналіз слід робити з урахуванням наступних аспектів: 1) авторства, 2) жанру, 3) фактури, тембру і форми (Goncharenko, 2013, p. 49). При цьому «двоавторські», як стверджує дослідник, транскрипції (робота з чужим текстом) значно відрізняються від тих, що є результатом перекладення композитором для іншого інструмента власного матеріалу. Йдеться про дистанцію на рівні світогляду авторів, а також у стильовому плані. Щодо жанру, то в процесі перекладу він може змінюватись, що дає підставу класифікувати транскрипції на *внутрішньо* та *крос-жанрові*. Не менш важливим аспектом залишається питання фактури і тембру, про що йшлося вище. У процесі роботи над музичним твором

перекладач пристосовує його до нових умов, вносячи зміни, що стосуються спрощення первинного тексту, так званої редукації, або його ускладнення – ампліфікації.

Висновки. Удосконалення технічно-виконавських можливостей народного інструментарію та виконавської віртуозності призвели до розширення і збагачення його репертуару, долучення до надбань світової класичної музичної культури. Надзвичайно важливе місце у цьому процесі посів художній переклад у його жанровому розмаїтті. Це дало змогу виконавцям опанувати стильові та жанрові особливості музики світової академічної традиції і репрезентувати нову академічну виконавську епоху, а самим інструментам з розряду народних перейти до професійно-академічних, сольо-віртуозних, запозичуючи при цьому ефекти та особливості фразування, характерні для фортепіано, органу, струнно-смичкових й духових інструментів. Тому введення шедеврів класичної музики до репертуару народних інструментів у вигляді перекладень, обробок, редакцій, транскрипцій є засобом поглиблення їх образно-змістовного діапазону та опанування нових сфер музичної творчості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бойко Ю. Куда идти народным инструментам? *Труды Санкт -Петербургского государственного института культуры*, 2015. С. 45-69.
2. Варламов Д. Становление академической традиции в русском народно-инструментальном искусстве XIX столетия. URL: <https://unotices.com/books-u/184702/1> (25.10.2021).
3. Гончаренко С. Транскрипции как область творчества Новосибирских композиторов. *Вестник музыкальной науки*, 2013. С. 47-55.
4. Давыдов Н. Методика переложений инструментальных произведений для баяна. Москва: Музыка, 1989. 176 с.
5. Жарков О. Художній переклад у музиці: проблеми і рішення: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 1994. 18 с.
6. Из воспоминаний В. В. Андреева. URL: <http://www.gmstrings.ru/articles/russkie-narodnye-instrumenty/k-100-letiyu-so-dnya-rozhdeniya-v-v-andreeva/> (28.11.2021).
7. Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах. Москва, 2018, 640 с.
8. Липс Ф. Об искусстве баянной транскрипции. Москва: Музыка, 2007. 136 с.
9. Плющенко М. Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознав. Харків, 2021. 290 с.
10. Смирнова Т. Транскрипционное творчество в современном домровом искусстве: дис. ... канд. искусств. Воронеж, 2016. 168 с.
11. Черноіваненко А. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології. Одеса: Видавничий Дім «Гельветика», 2021. 704 с.
12. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем. Я.Друскин. Москва: Музыка, 1965. 728 с.
13. Швейцер А.Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. Москва: Наука, 1988. 215 с.
14. Яницький Т. Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 2020. 20 с.

REFERENCES

1. Boyko, Yu. (2015). Kuda idti narodnyim instrumentam? [Where should folk instruments go?]. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kulturey*, 45-69 [in Russian].
2. Varlamov, D. (2010). Stanovlenie akademicheskoy traditsii v russkom narodno-instrumentalnom iskusstve XIX stoletiya [Formation of an academic tradition in Russian folk-instrumental art of the 19th century]. URL: <https://unotices.com/books-u/184702/1> (25.10.2021) [in Russian].
3. Goncharenko, S. (2013). Transkriptsii kak oblast tvorchestva Novosibirskih kompozitorov [Transcriptions as an area of creativity of Novosibirsk composers]. *Vestnik muzyikalnoy nauki*, 47-55 [in Russian].
4. Davyidov, N. (1989). Metodika pereložheniy instrumentalnykh proizvedeniy dlya bayana [Technique of transcriptions of instrumental pieces for button accordion]. Moskva: Muzyka [in Russian].
5. Zharkov, O. (1994). Khudozhnii pereklad u muzytsi: problemy i rishennia: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznav. [Artistic translation in music: problems and solutions]. Kyiv [in Ukrainian].
6. Iz vospominaniy V.V. Andreeva (2011) [From the memoirs of V.V. Andreev]. URL: <http://www.gmstrings.ru/articles/russkie-narodnye-instrumenty/k-100-letiyu-so-dnya-rozhdeniya-v-v-andreeva/> (28.11.2021) [in Russian].
7. Imhanitskiy, M. (2018). Istoriya ispolnitelstva na russkikh narodnykh instrumentakh [The history of performance on Russian folk instruments]. Moskva [in Russian].
8. Lips, F. (2007). Ob iskusstve bayannoy transkriptsii [On the art of button accordion transcription]. Moskva: Muzyka [in Russian].
9. Pliushchenko, M. (2021). Tembroy-fakturna spetsyfika transkriptsii za uchastiu baiana chy akordeona kompozytoriv Kharkova kintsia XX – pochatku XXI stolittia: dys. ... kand. mystetstvoznav. [Timbre-factual specificity of the transcriptions for the participation of the button accordion and the accordion among the composers of Kharkiv, the end of the XX - the ear of the XXI century]. Kharkiv [in Ukrainian].
10. Smirnova, T. (2016). Transkriptsionnoe tvorchestvo v sovremennom domrovom iskusstve: dis. ... kand. iskusstv [Transcriptional creativity in contemporary domro art]. Voronezh [in Russian].
11. Chernoiivanenko, A. (2021). Akademichne muzychno-instrumentalne mystetstvo yak predmet muzykovedchoi systemolohii [Academic music and instrumental art as a subject of musicological systemology]. Odesa: Vydavnychi Dim «Helvetyka [in Ukrainian].
12. Shveytser, A. (1965). Iogann Sebastyan Bah [Johann Sebastian Bach] / per. s nem. Ya.Druskin. Moskva: Muzyka [in Russian].
13. Shveytser, A. D. (1988). Teoriya perevoda: status, problemy, aspekty [Translation theory: status, problems, aspects]. Moskva: Nauka [in Russian].
14. Ianytskyi, T. (2020). Teoretychni zasady khudozhnoho perekladennia muzychnykh tvoriv dlia bandury: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznav. [Theoretical principles of artistic translation of musical works for bandura]. Kyiv [in Ukrainian].