

Ольга Костянтинівна Щербакова

Перекладення симфонії-балету «Зелені святки» Віталія Губаренка як форма оновлення творчого проєкту

УДК 78.088 +782.91:786.2

DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-3.19>

Ольга Костянтинівна Щербакова
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри камерного ансамблю
Одеська національна музична академія
імені А. В. Нежданові
ORCID: 0000-0002-5610-0743

Дослідження присвячене особливостям перекладення симфонії-балету «Зелені святки» Віталія Губаренка для двоклавірного дуєту з точки зору оновлення самим композитором свого творчого проєкту, що є дуже важливим напрямом композиторської творчості, який спрямований на поповнення репертуару фортепіанної музики зразком синтетичного жанру вітчизняної сценічної драматургії. Методологія дослідження базується на застосуванні джерелознавчого, аналітичного, жанрово-стильового, семантичного методів, які дали можливість виявити основні складники специфіки перекладень хореографічних творів для дуєту піаністів. Наукова новизна визначається виявленням особистісної проєкції Віталія Губаренка на трансформацію сценічного задуму в інструментальний варіант. Проаналізовано існування серед театральних постановок балетних вистав на «не балетну музику» та авторські перекладення балетної музики або її частини для інструментального виконання (для фортепіано solo, для фортепіанних ансамблів різних типів, для камерних складів). У результаті аналізу авторського перекладення балету «Зелені святки» для двоклавірного дуєту виявлено, що у разі збереження художнього цілого симфонічно-хореографічного твору перед інтерпретаторами постають суто виконавські завдання: розкриття програмно-зафіксованого плану розгортання хореографічного дійства; відтворення тембрів оркестрових інструментів; передача пластики танцювальних рухів та жестів; вибір штрихів залежно від образно-емоційного наповнення; тематично-динамічний розподіл музичного матеріалу між фортепіанними партіями; визначення плану педалізації як чинника активізації тембрально забарвленого звукового простору твору. У вигляді висновку зазначено важливість перекладення балетного твору для інструменталістів як збереження музичного тексту в новому сприйнятті і продовження його існування в концертній та педагогічно-учбовій практиці інструменталістів.

Ключові слова: Віталій Губаренко, симфонія-балет, двоклавірний дует, перекладення, композитор, оркестрова партитура, фортепіанний ансамбль, інтерпретація.

Постановка проблеми. Досить часто хореографи для постановки балету звертаються до вже наявних у виконавському просторі самостійних музичних творів (це може бути одна або декілька різних композицій). Серед відомих балетів на «не балетну музику» назвемо «Шопеніану» на основі фортепіанних творів Ф. Шопена; балет-пантоміму «Карнавал» за однойменним фортепіанним циклом Р. Шумана; «Віденський вальс» з вальсів Йоганів Штраусів (батька та сина) і Йозефа Штрауса; «Видіння троянди» на музику К.М. Вебера в інструментуванні Г. Берліоза, «Пер Гюнт» за однойменною сюїтою Е. Гріга. На вітчизняній сцені в 2012 році був поставлений балет «Перехрестя» на музичній основі трьох скрипкових концертів М. Скорика, а в 2013 році – модерний балет «Пори року», створений за однойменним квінтетом О. Родіна.

Зовсім інший (навіть більш синтетично-складніший) творчий процес триває в умовах спеціально спрямованого на балетну виставу композиторського задуму, який враховує пластику танцювальних рухів та режисерський план спектаклю. В репертуарі інструменталістів є твори по мотивах балетів (перекладені їх авторами або іншими музикантами), в яких виконавці стикаються з осмисленням програмної частини (лібрето), сим-

волікою пластичних танцювальних жестів та просторової зображувальності і законами театрального дійства. Очевидно, що специфіка цих творів вимагає цілеспрямованої музикознавчої уваги з огляду на популяризацію таких зразків і можливості продовження «життя» балетного задуму в новому звуковому варіанті.

Аналіз актуальних досліджень. Оцінку балетної творчості Віталія Губаренка надавали у своїх роботах І. Драч (Драч, 2002), В. Полянська (Полянська, 2017), О. Чепалов (Чепалов, 2014), В. Зінченко (Зінченко, 2024). Різноманітні проблеми, які торкаються балетної музики, висвітлювали О. Афоніна (2020), М. Загайкевич (Загайкевич, 1978). Більш конкретні обговорення специфіки перекладення для інструменталістів у дослідженнях І. Климбус (Климбус, 2018), О. Гаргая (Гаргай, 2013), Цао Шию (Цао Шию, 2019) допомогли розглянути взаємозв'язок мислення композитора в первинному творчому проєкті з його інструментальним варіантом у перекладенні. Питання виконавських завдань, пов'язаних з технічними складнощами у фактурі творів, перекладених з оркестрової партитури на ансамбль піаністів, у музикознавчих працях торкались досить поверхово і переважно в аналізі творчості композиторів. Водночас у концертних програмах сучасних фор-

тепіанних дуетів нерідко зустрічаємо переклади симфонічних, оперних та балетних творів. І це спонукає до теоретичного усвідомлення проблематики стосовно таких музичних зразків.

Мета статті полягає в узагальненні відомостей про перекладення балетної музики та у виявленні закладених в авторському перекладі Віталієм Губаренко симфонії-балету «Зелені святки» для двоклавірного дуету художньої виразності хореографічної пластики у поєднанні із симфонічним задумом.

Методологія дослідження ґрунтується на основі джерелознавчого, аналітичного, жанрового, семантичного методів. Такий комплексний підхід об'єднує музично-історичний, теоретичний та виконавський погляди на запропоновану проблематику.

Результати та їх обговорення. Як зауважує О. Афоніна, «авторська балетна музика кінця ХХ і початку ХХІ століть небагаточисленна як у світі, так і в Україні» (Афоніна, 2020, с. 122). У пошуках відповіді на це питання музикознавця знаходить, що «оскільки балет як музично-театральний жанр досить затратний, то написати музику до балетної вистави без перспективи її втілення на сцені для авторів не представляє інтересу» (Афоніна, 2020, с. 122).

Можна в цьому вбачати відповідь на причини, що спонукають композитора створити перекладення балетної музики для більш «компактного» інструментального виконання. Сучасна концертна практика демонструє інтерес до таких інструментальних сюїт за балетними опусами, авторами яких були І. Стравинський («Весна священна» для двоклавірного дуету, «Три сцени з балету «Петрушка» для фортепіано solo та клавірного дуету), С. Прокоф'єв (10 п'єс з балету «Попелюшка» та 10 п'єс з балету «Ромео і Джульєтта» для фортепіано solo), А. Хачатурян (Adagio з балету «Спартак» для фортепіано solo, «Колискова» з балету «Щастя» і «Танець з шаблями» з балету «Гаяне» для двоклавірного дуету), А. Кос-Анатольський («Романс» і «Танець Дзвінки» з балету «Хустка Довбуша» для скрипки та фортепіано), Д. Мійо (переклад балету «Бик на даху» для скрипки та фортепіано та для клавірного дуету), В. Кирейко (сюїта з балету «Тіні забутих предків» для скрипки та фортепіано), Ду Мінсін (сюїта «Русалонька» для фортепіано solo), які нерідко звучать у програмах.

Безумовно, в таких інструментальних сюїтах дуже яскраво проявляється синергія між первинним програмним задумом (творчим проєктом), пов'язаним з літературним джерелом, танцювальним складником і музичним континуумом. Тому не дивно, що, наприклад, І. Климбус пише про співіснування та взаємодію образно-змістовних та специфічно-мистецьких орієнтирів літературного і хореографічного першоджерел у сюїті

В. Кирейка для скрипки і фортепіано з балету «Тіні забутих предків» (Климбус, 2018).

Масштабне мислення Віталія Губаренка реалізувалося не тільки в жанрі класичного балетного мистецтва, а й широко представлене симфонією-балетом – зразком «специфічного різновиду хореографічної творчості», яка дозволяє музиці виступати «драматургічною першоосновою» спектаклю (Загайкевич, 1978, с. 29). Звісно, в цій оригінальній структурі поєднання двох жанрових типів стає чинником процесу внутрішньої взаємодії. На думку музикознавиці Г. Полянської, яка ретельно вивчала балетну творчість Губаренка, поштовхом для композитора могло стати ознайомлення з «Балетом-симфонією» естонського композитора Ейно Тамберга або «Симфонічними танцями» С. Рахманінова, які в 1961 році були поставлені на сцені Київського театру опери та балету Оленою Тангієвою-Бірзнік (Полянська, 2017, с. 148). Оцінюючи вклад В. Губаренка в розвиток сучасної хореографії, О. Чепалов відзначає, що «спрямування на психологізацію балетного театру справді сприяло утвердженню пропагованих сучасною балетною естетикою форм художнього висловлювання – симфонізму і поетичної танцювальності» (Чепалов, 2014, с. 179).

Першу симфонію-балет «Ассоль» для сопрано, тенора та симфонічного оркестру на літературній основі романтичної феєрії Олександра Гріна «Пурпурові вітрила» В. Губаренко написав у 1977 році. Вже за життя композитора ця музика набула свого концертного виконання під орудою таких диригентів, як В. Жорданія, С. Ферульов та Р. Кофман. Цікаво відзначити, що у першому рукописному варіанті партитури композитор визначав цей твір як Симфонію № 4. В першому варіанті лібрето під назвою «Ім'я твоє – кохання» або «Корабель мрії» М. Черкашина-Губаренко, зберігаючи основну фабулу першоджерела, підкреслює ідеали віри і кохання.

У 1992 році репертуар хореографічного мистецтва поповнився новим зразком – симфонією-балетом «Зелені святки» ор. 44 за мотивами М. Гоголя, до якого частково увійшов музичний матеріал з балету «Майська ніч» ор. 41. Чотири контрастуючі між собою частини мають такі назви: «Вулиця», «Русалки», «Звірячі розгри», «Благослови, мати».

На сторінках дисертації В. Зінченко, присвяченій вивченню українських балетів, називаючи твори В. Губаренка «Liebestod» і «Зелені святки», запропонована думка про те, що «в доробку композиторів старшого покоління опиняється низка опусів, означених ними як “балет”, які тим не менш є лише музикою до балету, адже ці опуси не отримали сценічного втілення» (Зінченко, 2024, с. 75). Однак у тому ж тексті дисертації знаходимо часткову відповідь на відсутність своєчасної поста-

новки цих балетів. Авторка наголошує на тому, що, враховуючи синтетичну природу балету, на шляху до її завершеної сценічно-хореографічної реалізації важливу роль грає робота цілої команди, а саме композитора, хореографа (режисера-постановника) та сценографа. Тоді «мистецький продукт, який став дітищем реальної співпраці названих митців, є *балетним задумом*», а «балет стає власне балетом лише в момент сценічної реалізації задуму названих митців» (Зінченко, 2024, с. 74). Можемо вважати це однією зі сторін проблеми, яка постає перед композитором, який торкається балетного жанру, але не завжди може реалізувати свої творчі наміри через брак обставин. Наприклад, за спостереженнями Зінченко, репертуарні вистави того часу, коли В. Губаренко писав ці балети, переважно робились на замовлення стаціонарного оперного театру (Зінченко, 2020, с. 96). У цьому вона бачить причину того, що включно з балетами композитора й інші митці писали балети у «стіл».

Підкреслимо двояку природу балету Губаренка (балету-симфонії «Зелені святки»), в якому «образно-тематична ємність насиченого сюжету повнометражного балету “вписалась” у симфонічну парадигму традиційного чотиричастинного циклу із класичною послідовністю частин: сонатне Allegro, Adagio, скерцо та фінал» (Полянська, 2017, с. 197). Таким чином, у симфонії-балеті «Зелені святки» спостерігаємо певну трансформацію композиторського задуму, який від балету «Майська ніч» з часом прийшов до ідеї узагальнення подій балетного спектаклю на основі оркестрового тематизму. Але, на думку Г. Полянської, в «Зелених святках» «дансантистия наявна як така і є самодостатнім компонентом, який не підпорядковується симфонії» (Полянська, 2017, с. 190).

Як було вже зауважено в цій статті раніше, композитори вбачали за необхідне оновити музичний матеріал балетного твору в перекладенні для різних інструментів, щоби продовжити його «життя» в концертному або іншому (домашньому, навчально-учбовому) виконавському просторі. Віталій Губаренко вирішив зробити авторський переклад балету «Зелені святки» для двох фортепіано (так як і переклад *Поєми* для фагота з оркестром ор. 44 для фагота і фортепіано; *Adagio* для гобоя та струнного оркестру ор. 55 для гобоя і фортепіано).

Ознайомлення (завдяки дбайливому збереженню його дружиною Мариною Романівною Черкашиною-Губаренко) з ранніми фортепіанними творами Віталія Губаренка (створеними під час навчання в класі Олександра Жука) в його рукописному зошиті («Сочинения 1951–1955 гг.») наводить О. Базан до висновку, що в них уже «відчувається потяг Губаренка до симфонічного мислення та внутріш-

нього розподілу фортепіанної фактури на імітацію різних груп оркестру» (Базан, 2023, с. 90). Ця фактурна ускладненість (багатошаровість) приводить піаніста до необхідності гнучкого підходу до вирішення незручних технічних завдань.

«Зелені святки» в інструментальному варіанті для двоклавірного дуєту (з урахуванням фактурної насиченості виведених з оркестрової партитури голосів, технічної ансамблево-координаційної складності, багатого емоційного підтексту) тягнуть до творів концертного типу. Безперервність переходів від однієї частини балету до іншої, яка підкреслена авторськими ремарками *attacca* між першими трьома частинами, наголошує на авторській ідеї концертної презентації всього твору як цілісної монолітної конструкції.

Рукопис перекладення балету «Зелені святки» для двох фортепіано (двоклавірного дуєту) записаний дуже акуратним, красивим почерком, який був характерний для всіх рукописів Віталія Губаренка, починаючи з його ранніх творів. З перших нот Першої частини перекладення балету під назвою «*Вулиця*» автор, уникаючи будь-якого вступного епізоду, занурює слухача в атмосферу побутової замальовки (гулянки молодих людей). Кожна з фортепіанних партій (в *Piano I* від трелі є хроматичний пасаж типу *glissando* на терцію угору, а потім з поверненням на основний тон; а в *Piano II* спокійні «кроки» чвертями) має самостійний характер образного навантаження у своїй взаємодії, наближуючи виконавців до відтворення сценки картинного характеру.

Нового забарвлення надає поява поспівки (яку в оркестрі виконує англійський ріжок) з висхідним *glissando* по чорних клавішах (в оркестрі його грають флейти та скрипки). З огляду на незручності виконання цього *glissando* на фортепіано (в 34–38; 46; 50 тт.) піаністу треба знайти легкість виконання в правій руці (при двоголосному тематичному викладі). Авторська динаміка дуже точно вказує на розподіл звучання між загальним оркестровим фоном (на *p* та *pp*) та сольючими вкрапленнями (*mf*).

Ритмічно організований рух шістнадцятими в *Piano I* (з 39 такту), який підхоплює вже в більшій щільності (акордові поєднання в лівій та правій руках) *Piano II* посилює танцювально-гротескную сторону музичного дійства, яка у своєму продовженні (до ц. 8) створює картину радісного святкового гулу «вулиці». Контрастність тематизму супроводжується різними типами руху; насиченістю або прозорістю фактури; діалогічністю фортепіанних партій, в яких спостерігаємо зміну паралельного викладу на гру почергових повторів. Композиторські знахідки щодо виразності музичного матеріалу влучно залучують до художнього світу повісті М. Гоголя.

Атмосфера поетичної краси місячної ночі разом з фантастичністю безтілесного світу русалок у Дру-

гій частині балету («*Русалки*») нагадує картину Івана Крамського «Русалки», написану за мотивами повісті Гоголя. Образи цієї частини балету з їх символічністю продовжують лінію утілення композитором народних обрядових традицій. Містичність та казковість цієї музики зосереджена на гармонічній секундовій основі (інтервали секунди в партії *Piano II* дублюють ходи по секундах у партії *Piano I*), виконання якої в оркестрі доручено струнним інструментам, що в музиці Губаренка «завжди символізувало сферу витонченої інтимної лірики» (Полянська, 2017, с. 182). Лірична пісня з наростанням динаміки (від *pp* до *fff*), подвоєнням на октави, введенням застиглих акордів, підйому у верхній регістр та раптовим контрастом проведення мелодії в низькому регістрі змінюється на загрозливий характер, викликаючи асоціацію, наприклад у Полянської, з «царством тіней – Елізіумом» (Полянська, 2017, с. 182). Статика порушується завдяки зміні темпів (*Sostenuto* – *Andantino* – *Dolente* – *Un poco piu mosso* – *Agitato* – *Tempo I*). Для виконавців така зміна означає підйом емоційного наповнення гри схвильованістю (збудженістю, яка також присутня в довгих трелях) та вольовими сигналами (акорди з акцентами в басовому регістрі) в поєднанні з внутрішньою драматизацією сценічного задуму. У разі переходу до наступної частини балету хвилеподібний рух шістьма шістнадцятих вгору та *glissando* (в оркестрі *арфами*) різко припиняє кульмінацію. Ефектності такого художньо-видовищного елементу допоможе залучення піаністами густої педалізації з її спроможністю відтворити «таємничість» узагальнених образів.

У Третій частині балету – «*Звірячі розгри*» – панує стихія ритму, підкріплена в оркестрі переважанням гри на ударних та духових інструментах (у перекладенні цієї частини композитор не зміг уникнути введення додаткової строки з партією *Bongos*). Але ударність постійно присутня у фортепіанних партіях завдяки механічності репетиційних повторів складних по гармонічній побудові акордових кластерів, що створює алузію з прадавними танцювальними діями магнетичного спрямування. На рівні сольних інструментів ударні присутні в іншій авторській версії.

Як і в Першій частині балету, Губаренко широко застосовує *glissando* як образи «фантастичних сил». Діалогу фортепіанних партій супутні поліфонізація музичної тканини з частим синкопуванням в одній з партій, що відповідно потребує дуже концентрованої уваги від інтерпретаторів до ритмічної пульсації. До творчого завдання належить пошук тембрового забарвлення, яке викриває перегуки оркестру і солістів (різних по своїй природі звуковидобування та якості звучання інструментів), і в оркестровій партитурі розписано композитором з дуже цікавим варіюванням.

Третя частина балету з її різними емоційними етапами «психологічного «поєдинку» зі смертю і з «нечистою силою»: умовлянням, залякуванням, погрозами, запереченнями, тріумфом», на які звертає увагу Г. Полянська, тісно пов'язана з танцювальною пластичною виразністю і дансантистю (Полянська, 2017, с. 185). І водночас її візуальне підґрунтя, наповнене моторно-механістичним рухом та драматургічною напруженістю, легко сприймається в інструментальному варіанті для ансамблю піаністів.

Фінал балету – «*Благослови мати*» – сприймається як катарсис, заспокоєння. На припущення Полянської, «у хореографічному плані тут можливе фольклорно-хореографічне або символічне вирішення, або в обох випадках із використанням елементів української народної хореографічної лексики» (Полянська, 2017, 186). Світло-ліричні епізоди потребують від піаністів глибоко-виразного звучання (включаючи акорди половинними та басову основу). Сфера мрійливості пов'язана з тонкою та продуманою педалізацією, особливо з урахуванням поліфонізації фактури.

Інтонанції веснянки доручені сольному виконанню в партії *Piano I (Piu mosso grazioso, 3 рази)*, що обмальовує картину ліричного стану людину в її монолозі зі світом і природою. У середньому розділі частини (*agitato*) пульсуючий ритм та посилена динаміка повертає до вже знайомих з попередніх частин напружено-драматичних мотивів. У ц. 59 (*Estatico*) композитором задіяне просторове звучання від глибоких басів до верхів. Це свідчить про те, що насиченість звукоутворення, яка відповідає багатоголосцю оркестрової партитури, може бути майже повноцінно відтворена у перекладенні для двох фортепіано.

Драматургія частини (як і попередні) з переходами від ліричного до граціозного, від драматичного до спокійного хороводного зі зміною на застигле з елементами фантастичного (ц. 72, ремарка композитора *Sostenuto, fantastico*) тягнє до дивертисменту. Такий тип балетної драматургії, який пов'язаний з розгортанням певної сюжетної лінії, безумовно потребує нових підходів для підготовки твору піаністами. Яскрава експресія музики з переважанням танцювальної пластики, оркестральна природа фортепіанних фактурних поєднань – усе це формує відповідне відношення до інтерпретаторських завдань піаністів у симфонії-балеті «*Зелені святки*».

Висновки та перспектива подальших наукових розвідок. На прикладі перекладення симфонії-балету «Зелені святки» Віталія Губаренка для двоклавірного дуету можемо констатувати, що адаптація симфонічної партитури балету в фортепіанно-ансамблевий тип виконання вимагає від піаністів пошуку прийомів для відтворення імітаційного складника щодо інструментів орке-

стру (їх звукоутворення). Насичення фортепіанного інтонування зримою пластикою жесту і мімікою театральнотанцювального змісту перебуває у фактурній поліпластовості, яка ускладнена діалогічним складником фортепіанно-ансамблевих партій. Музично-драматургічне розгортання симфонічно-балетного творчого проекту композитора зосереджується на монтажному чергуванні різних сцен, що надає особливості в динаміці змін та програмно-концентрованого відчуття інструменталістами портретів-образів дійових осіб. Інтерпретація образного складника літературного першоджерела викликає необхідність ретельного ознайомлення з вербальним текстом (сутністю персонажів твору М. Гоголя). Яскравість та контрастність музики Віталія Губаренка потребує від учасників фортепіанного ансамблю артистичної репрезентації смислової наповненості сценічного ряду та емоційної реакції на асоціативний складник з хореографічними жестами.

Авторське перекладення «Зелених святюк» для двоклавірного дуету підкреслює спроможність виражальних ресурсів двох фортепіано втілити симфонічно-балетний задум композитора «компактними» засобами, оновлюючи первинний творчий проект. Подальші наукові розвідки перекладень сценічно-видовищних творів для інструментального виконання будуть поповнювати представлення про систему художніх принципів та методів, які супутні таким творам.

ЛІТЕРАТУРА

Афоніна, О. С. (2020) Музична основа сучасних українських балетів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : науковий журнал. № 3. С. 121–126.

Базан, О. Ю. (2023) Віталій Губаренко та Ірина Губаренко: сімейні традиції та діалог поколінь в українській композиторській творчості другої половини ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... докт. філософії. Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. 241 с.

Гаргай, О. М. (2013) А. Кос-Анатольський: жанрові різновиди танцювальних мініатюр для скрипки і фортепіано. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : збірник наукових праць. Вип. 38. С. 220–231.

Драч, І. С. (2002) Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності : монографія. Суми : СДПУ ім. А. С. Макаренка. 228 с.

Загайкевич, М. П. (1978) Драматургія балету. Київ : Наукова думка. 258.

Зінченко, В. М. (2024) Український балет доби Незалежності: тенденції розвитку, жанрово-інтонаційна специфіка : дис. ... докт. філософії. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ. 241 с.

Климбус, І. М. (2018) Взаємодія літературного і хореографічного першоджерел у сюїті з балету «Тіні забутих предків» Віталія Кирейка для скрипки і фортепіано. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи*

розвитку. Вип. 26. С. 47–53. <https://doi.org/10.35619/ucrm.vi26.14>.

Полянська, Г. М. (2017) Жанровий пошук у балетній музиці Віталія Губаренка : монографія. Ніжин : ПП Лисенко М. М. 327 с.

Цао Шію (2019) Фортепіанна сюїта Ду Мінсіня «Русалонька» як приклад поєднання засад національної та європейської музичної мови. *Українська музика*, 2 (32). С. 98–104.

Чепалов, О. І. (2014) Балет «Камінний господар» («Дон Жуан») Віталія Губаренка та його хореографічне втілення на українській сцені. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, № 2 (23). С. 42–49.

REFERENCES

Afonina, O. S. (2020) Muzychna osnova suchasnykh ukrainskykh baletiv [The musical basis of modern Ukrainian ballets]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv: nauk. zhurnal*, № 3. 121–126.

Bazan, O. Yu. (2023) Vitalii Hubarenko ta Iryna Hubarenko: simeini tradytsii ta dialoh pokolin v ukrainskii kompozytorskii tvorchosti druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolit [Vitaliy Gubarenko and Iryna Gubarenko: family traditions and intergenerational dialogue in the Ukrainian composition work of the second half of the 20th – early 21st centuries]. (Dys. d-ra. filosofii). ONMA im. A. V. Nezhdanovoi, Odesa. 241.

Harhai, O. M. (2013) A. Kos-Anatolskyi: zhanrovi riznovydy tantsiuvalnykh miniatur dlia skrypky i fortepiano [A. Kos-Anatolskyi: genre varieties of dance miniatures for violin and piano]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity : zb. nauk. prats*, 38. 220–231.

Drach, I. S. (2002) Kompozytor Vitalii Hubarenko: formula individualnosti: monohrafiia [Composer Vitaliy Gubarenko: formula of individuality]. Sumy: SDPU im. A. S. Makarenka. 228.

Zahaikivych, M. P. (1978) Dramaturhiia baletu [Ballet dramaturgy]. Kyiv: Naukova dumka. 258.

Zinchenko, V. M. (2024) *Ukrainskyi balet doby Nezalezhnosti: tendentsii rozvytku, zhanrovo-intonatsiina spetsyfyka [Ukrainian ballet of the era of Independence: development trends, genre-intonation specifics]* (Dys. d-ra. filosofii). NMAU im. P. I. Chaikovskoho, Kyiv. 241.

Klymbus, I. M. (2018) Vzaiemodiiia literaturnoho ta khoreohrafichnoho pershodzherel u siuiti z baletu "Tini zabutykh predkiv" Vitaliia Kyreika dlia skrypky ta fortepiano [The interaction of literary and choreographic primary sources in the suite from the ballet "Shadows of Forgotten Ancestors" by Vitaliy Kireiko for violin and piano]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 26. 47–53.

Polianska, H. M. (2017) Zhanrovyi poshuk u baleti Vitaliia Hubarenka: monohrafiia [Genre search in the ballet music of Vitaliy Gubarenko: monograph]. Nizhyn: PP Lysenko M. M. 327.

Tsao Shyiu (2019). Fortepianna siuita Du Minsinia "Rusalonka" yak pryklad poiednannia zasad natsionalnoi ta yevropeiskoi muzychnoi movy [Piano suite by Du Minsin "The Little Mermaid" as an example of combining the principles of the national and European musical language]. *Ukrainska muzyka*, 2 (32), 98–104.

Chepalov, O. I. (2014). Balet "Kaminni hospodar" ("Don Zhuan") Vitaliia Hubarenka ta yoho khoreorafichne vtilennia na ukrainskii stseni [The ballet "The Master of the Fireplace" (Don Juan) by Vitaliy

Gubarenko and its choreographic embodiment on the Ukrainian stage]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, № 2 (23), 42–49.

Translation of the symphony-ballet "Green Week" by Vitaliy Hubarenko as a form of renewal of a creative project

Olga Kostiantynivna Shcherbakova

Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
Professor at the Department of Chamber Ensemble
Odesa National A. V. Nezhdanova Music Academy
ORCID: 0000-0002-5610-0743

The study is devoted to the peculiarities of the translation of Vitaliy Hubarenko's symphony-ballet "Green Week" for piano duo from the point of view of the composer's renewal of his creative project, which is a very important direction of the composer's work, which is aimed at replenishing the repertoire of piano music with an example of the synthetic genre of domestic stage drama. The research methodology is based on the application of source studies, analytical, genre-stylistic, semantic methods, which made it possible to identify the main component specifics of translations of choreographic works for a duet of pianists. Scientific novelty is determined by the identification of Vitaliy Hubarenko's personal projection on the transformation of the stage idea into an instrumental version. The existence of ballet performances set to "non-ballet music" and author's translations of ballet music or parts of it for instrumental performance (for solo piano, for piano ensembles of various types, for chamber ensembles) is analyzed. As a result of the analysis of the author's translation of the ballet "Green Week" for piano duo, it was found that while preserving the artistic whole symphonic-choreographic work, the interpreters are faced with purely executive tasks: disclosure of the program-fixed plan for the unfolding of the choreographic action; reproducing timbres of orchestral instruments; transfer of plasticity of dance movements and gestures; the choice of strokes depending on the figurative and emotional content; thematic and dynamic distribution of musical material between piano parts; determination of the plan of pedalization as a factor of activation of the timbre-colored sound space of the work. In the form of a conclusion, the importance of the translation of a ballet work for instrumentalists is indicated as a preservation of the musical text in a new perception and its continued existence in the concert and pedagogical and educational practice of instrumentalists.

Keywords: Vitaliy Hubarenko, symphony-ballet, piano duo, translation, composer, orchestral score, piano ensemble, interpretation.