

12. Brzoska Matthias. Die Geschichte der musikalischen Gattungen / Matthias Brzoska. – Laaber : Laaber-Verlag, 2006.
13. Chomiński J.M. Formy muzyczne / J.Chomiński, K.Wilkowska-Chomińska. – Т. 1–5. – Warszawa : PWM, 1974–1987.
14. Gattungen der Musik und ihre Klassiker /Hrsg. von H. Danuser. – Laaber : Laaber-Verlag, 1998.

*Статья посвящена специфике прочтения «чужого слова» в жанрах музыкального переложения. На основе различных категориальных дефиниций по теории жанров представлена собственная трактовка функций жанра, а следовательно – особенностей трансформации первичного артефакта в жанрах, которые, учитывая ряд вторичных признаков, предлагается определить как производные.*

**Ключевые слова:** жанр, транскрипция, функция, «чужое слово», переложение.

*The article is devoted the specific of reading of «stranger word» in the genres of the musical setting to. On the basis of different category on the theory of genres own interpretation of functions genre is presented, and consequently – features of transformation of primary artefact in genres which, taking into account the row of the second signs, it is suggested to define as derivatives.*

**Key words:** genre, transcription, function, «stranger word», setting to.

УДК 78.03

Тетяна Жуковська

### ВИКОНАВСЬКА КУЛЬТУРА У КОНТЕКСТІ ТВОРЧОГО ДІАЛОГУ: АВТОР МУЗИЧНОГО ТВОРУ – ВИКОНАВЕЦЬ

*У статті запропоновано концепцію визначення виконавської культури як комунікативної системи, яка включає в себе процеси інтерпретації та реценції. Автор осмислює проблему інтерпретації музичного твору з позиції культурного діалогу композитора і виконавця, застосовуючи герменевтичний та семіологічний підходи до вивчення проблеми. Поняття «виконавська культура» аналізується у культурологічному, філософському, мистецтвознавчому та музикознавчому контекстах.*

**Ключові слова:** виконавська культура, музична комунікація, інтерпретація, семіотика, герменевтика, культурний діалог, композитор, виконавець.

Виконавство є особливим видом діяльності, який має велике значення для актуалізації музики як мистецтва. Воно забезпечує реальність існування музичних творів, яка завжди пов'язана з процесом інтерпретування.

В українському мистецтвознавстві питанням виконавської культури і творчості музиканта-виконавця присвячені наукові праці О.Бенч, Ж.Дедусенко, Н.Жайворонок, Т.Зінської, Л.Касьяненко, О.Катрич, М.Кононової, І.Коханик, О.Маркова, В.Москаленка, П.Муляра, Ю.Некрасова, Т.Роциної, С.Тишко та інших. Музичне виконавство досліджується як феномен музичної культури, осмислюється як самодостатнє художнє явище, активно вивчаються історія формування та розвитку виконавських шкіл, особливості індивідуального виконавського стилю музиканта тощо.

Втім ця проблема потребує поглибленої розробки та осмислення у широкому культурологічному контексті, що вимагає з'ясування суті терміну «виконавська культура» з філософських, естетичних, культурологічних позицій і, відповідно, розроблення методології дослідження цього феномену.

У пропонованому дослідженні виконавська культура розглядається як комунікативна система, в якій інтерпретація є комунікативним процесом розкодування інформації. Для висвітлення проблеми інтерпретації пропонується застосування семіологічного (при вивченні провідних знакових форм) і герменевтичного (для виявлення природи інтерпретаційного процесу) підходів. Застосовано також системний підхід (для комплексного вивчення проблеми виконавської культури); порівняльно-історичний (для виявлення специфіки прояву різноманітних історичних явищ у сучасній виконавській культурі); діалогічний підхід (при зіставленні авторських концепцій композитора і виконавця, виконавця і слухача); методологія культурологічного дискурсу (для осмислення виконавського мистецтва як явища культури).

**Метою** статті є виявлення особливостей творчого діалогу автора музичного твору та виконавця у процесі інтерпретації музичного твору.

Виконавське мистецтво у соціокультурному просторі України кінця ХХ-початку ХХІ століття зазнало відчутних змін, що актуалізувало посилення інтересу до його вивчення. Актуальним для сучасної наукової думки є вивчення особливостей виконавського мистецтва доби постіндустріального розвитку – ХХІ століття, коли особливого значення набуває аудіо-, відеозапис та змінюються умови розвитку і функціонування виконавства.

Для осмислення поняття **«виконавська культура»** в контексті даного дослідження доцільно проаналізувати поняття культури саме у комунікативному аспекті.

У широкому значенні культура є складним, багатограним явищем, що історично розвивається і є способом пізнання дійсності. Складна внутрішня понятійна структура категорії «культура» відбиває її «пограничний» характер, тому науковий інтерес до її вивчення виникає в різних галузях знань. На сьогодні існує безліч теоретичних концепцій та понад 400 визначень поняття культура. Наприклад, С.Н. Іконнікова вважає культуру «...складною, відкритою системою, що охоплює різні сторони взаємодії людини з іншими речами і з собою...Комунікативна сутність культури породжує діалог, стимулює творчість і активність, пізнання та розуміння» [3, с. 19]. У контексті творчої діяльності людини культура постає як спосіб реалізації творчих можливостей людини.

У зв'язку з глобальними змінами суспільної свідомості на зламі століть спостерігається активізація комунікативної функції культури. Культура і комунікація перехрещуються в концепціях культурної комунікації, які в ХХ і, особливо, в ХХІ столітті набувають гострої актуальності. Сучасний музикознавець О.Берегова, досліджуючи проблему комунікації в соціокультурному просторі України, доводить, що «...комунікація сприяє повноцінному функціонуванню культури. Взаємозв'язки культури і комунікації настільки міцні й різноманітні, що пояснити причини виникнення багатьох явищ культури можна лише через призму комунікативного підходу» [1, с. 7].

Слову *communicatio* (лат. – робити спільним, пов'язувати; спілкуватися) як мінімум дві тисячі років, і в культурному контексті воно означало «радитися зі слухачем». Саме таким було уявлення щодо функціонування комунікаційних процесів у часи Арістотеля – автора першої комунікаційної моделі: «оратор – мова – аудиторія».

Виконавська культура завжди пов'язана з інтерпретуванням, яке є своєрідним комунікативним процесом. Його можна уявити за допомогою комунікативної моделі:

|                 |   |               |   |            |
|-----------------|---|---------------|---|------------|
| автор           | - | інтерпретатор | - | аудиторія  |
| (музичний твір) | - | відтворення   | - | сприйняття |

Отже виконавська культура є певною комунікативною системою, яка включає в себе процеси інтерпретації та рецепції. Метою будь-якого комунікативного процесу є досягнення згоди, порозуміння. В даному дослідженні поняття «культурної комунікації» торкається «порозуміння» виконавця-інтерпретатора з автором музичного твору, тобто виконавець намагається вірно зрозуміти та відтворити крізь призму свого світогляду авторську концепцію, зашифровану у нотних знаках. Виконавська культура є цілісною комунікативною системою, що забезпечує відтворення світових творчих надбань, незалежно від часу їх створення, у множинній кількості інтерпретацій та рецепцій.

Проблема розуміння є однією з ключових проблем герменевтики і розроблялася вченими-філософами В.Дільтеєм, Е.Гуссерлем, М.Гайдеггером, Г.Гадамером. Враховуючи недостатній ступінь дослідження виконавського мистецтва крізь призму культурної комунікації, пропонуємо розглянути проблему інтерпретації у виконавському мистецтві саме з позиції герменевтики як науки про тлумачення, застосовуючи при цьому семіологічний підхід до вивчення її природи.

Термін «інтерпретація» походить від латинського *interpretatio*, що в перекладі значить «тлумачення», «роз'яснення». М.Ямпольський визначає інтерпретацію як «...художнє тлумачення співаком, інструменталістом, диригентом, камерним ансамблем музичного твору у процесі його виконання, розкриття ідейно-образного змісту музики виразними та технічними засобами виконавського мистецтва» [9, 549].

Мистецтво інтерпретації своїм корінням сягає у давнину по своїй суті тісно переплітається з герменевтикою – вченням про тлумачення. Герменевтика виникла у давньогрецькій філософії як мистецтво інтерпретації волі богів. У широкому розумінні герменевтика виступає як метод інтерпретації текстів та явищ культури.

Ф.Шлеєрмахер визначив герменевтику як універсальне вчення про розуміння і першим звернув увагу на залежність інтерпретації від духовного світу інтерпретатора. Поряд з В.Дільтеєм,

Е.Гуссерлем, М.Гайдеггером, вагомий внесок у дослідження проблеми розуміння зробив Георг Гадамер. Теорія Гадамера докорінно змінює погляд на основи герменевтичної практики. На думку автора, неможливо провести чітку межу між розумінням і інтерпретацією. Використовуючи термін «розуміння» відносно культурологічних досліджень, Гадамер прагне довести, що при дослідженні феномену розуміння найбільш показовим є «досвід мистецтва». Оскільки у творі мистецтва предметнюється і втілюється дух епохи, сутність певної культури, Гадамер пов'язує з мистецтвом універсальний аспект герменевтики. Розуміння твору мистецтва, за Гадамером, стає подією в житті того, хто його сприймає, відбивається в проекції всього його життя та індивідуального досвіду й, таким чином, невіддільне від певної інтерпретації. На думку філософа, для розуміння твору мистецтва, потрібно, щоб він викликав відгук в душі, став «своїм», але при цьому був утриманий як певне ціле й тому «інше», не тотожне внутрішньому світові того, хто його сприймає [2].

У ХХ столітті герменевтика стає повноправним методом гуманітарних наук, перетворюється на філософське вчення про буття. У сучасній методології наукового пізнання герменевтика – це вчення про розуміння, про способи розуміння текстів і досягнення взаєморозуміння між людьми. Діяльність герменевта здійснюється найбільше через практику роботи з текстами, через зіставлення їхнього змісту з досвідом «сучасності». Це діалог, за допомогою якого народжується новий зміст – етап життя традиції і самого тексту.

Відомий музикознавець Олена Маркова зазначає, що «...виконавець завжди задіяний в ролі «тлумачника», «герменевта» нотних знаків і закладеного в них звучання, – але з обов'язковим виходом на художній смисловий «стрижень», який так чи інакше включає в себе «чари спів-мислення епох», як мінімум, епохи творчості композитора та часу виконання» [6, с. 34]. Виконавство породжує музику не тільки генетично-стилістично, етимологічно-творчо («передчуття» в композиції), а й онтологічно: за В.Медушевським лат. *interpretatio* і рос. *исполнить-восполнить* співпадають в якості «доповнення до досконалості-повноти. Онтологією виконавства О.Маркова називає вчення про архетипічні знаки композиторського тексту як знамення одухотворення акта творчості [6].

Виконавське мистецтво багато в чому пересікається з композиторським, існує багато спільних законів, за якими вони розвиваються, проте проведення аналогій між ними не можливе. Це пояснюється тим, що завдання, які виникають перед виконавцем та композитором, природа їх творчого акту суттєво різняться. Творчість виконавця починається там, де творчість композитора вже фактично закінчена. Композитор своїм твором дає ніби імпульс для творчості виконавця, але разом з тим певним чином обумовлює характер цієї творчості. Свобода творчого акту виконавця в значній мірі обмежується колом образів, які пропонує композитор. З іншої сторони, і композитор опиняється в залежності від виконавця внаслідок самої природи музики як мистецтва, потребуючого виконання.

Творча діяльність професійного музиканта є багатогранною. Серед цих творчих «профілів» ми вирізняємо «творчо-пошуковий», «виконавсько-відтворювальний» та «інтерпретуючий» напрями. Творчо-пошукова спрямованість характерна для написання музики. Виконавсько-відтворююча – для реалізації музичного твору у звучанні. Інтерпретуюча – для розкриття її виразного потенціалу.

У музичній практиці перелічені напрями доповнюють один одного, але разом з тим, кожен з них має свої чіткі виражені специфічні особливості. Музична інтерпретація є однією з форм музичної творчості, цей процес співвіднесений з музичним твором, що протікає вже після його написання. Мова йде про «вживання» у внутрішній художній світ твору, коли останній стає для інтерпретатора немов би своїм, зараз творимим. «У змісті кожного твору завжди присутні дві сторони: об'єктивна (предмет мистецтва) та суб'єктивна (тлумачення твору мистецтва художником, оцінка ним явища дійсності). Відображуючи дійсність, художник так чи інакше її оцінює, пропонує власне бачення світу» [7, с. 20]. У виконавській практиці об'єктивна та суб'єктивна сторони художньої творчості взаємопроникають, тісно переплітаються, виступаючи щоразу у нових зв'язках. Тому слід зазначити, що дані категорії в мистецтві виступають у діалектичній єдності.

Для з'ясування комунікативної сутності інтерпретаційного процесу, доцільно застосувати інформаційний підхід до його вивчення, який представлений інформаційно-комунікативною системою «композитор – виконавець – слухач». Для виявлення об'єктивних закономірностей музично-творчої діяльності сучасне музикознавство використовує висновки теорії структур, інформації та семіотики.

Семіотика (від грецького *semeiot* – знак, ознака) є наукою про знаки, знакові системи та знакову комунікацію. Семіотика надає широкі можливості дослідження тексту, його реконструкції. Оскільки семіотика є системною наукою про знаки, то предметом її дослідження є семіозис як процес інтерпретації знаків, процес породження значення.

Ще за часів античної традиції стародавні греки розуміли під поняттям семіозису те, що виступає як знак, те на що він вказує, або до чого відсилає. Філософського значення поняття семіозису набуває з активним початком формування семіотики як самостійної науки. Одним із засновників сучасної семіотики є Чарльз Пірс, який вперше застосував поняття «семіозис». Проблемами семіозису займалися представники різних шкіл сучасної семіотики: Р.Барт, Ю.Лотман, Ч.Морріс, А.Нестеров, У.Еко та інші. Сучасна дослідниця О.Капічіна зазначає, що «семіотика Пірса робить акцент на процесі семіозису, тобто на процесі означування, сполучення об'єкта і деякого уявлення... Основою його семіотики є вчення про три універсальні категорії – якості, відношення і репрезентації» [4, с. 12].

Вважаючи музику за одну з комунікативних систем, вчені (О.Ніколаєв, С.Раппопорт, Г.Орлов) звертаються до теорії інформації. Так С.Раппопорт зазначає, що «...в семіотичному розрізі виконавство виступає як перехід духовного художнього змісту з нехудожньої матеріальної системи в художню» [8, с. 6]. Саме тому виконавство є творчим актом, а не репродукцією, не механічним перекладом музичної семіотики в сферу реального звучання.

Нотний запис підлягає «озвученню» виконавцем, який читає нотний запис очима, в уяві відтворюючи звучання, чи розучує, а потім виконує на концерті, чи грає з аркуша музичний твір, написаний композитором. Кібернетичний підхід до музично-виконавської діяльності дозволяє зосередити увагу на двох аспектах вивчення і виконання музичного твору. Це, передусім, рівноцінність засобів передачі повідомлення при однозначності взаємодії двох систем: системи передавача (композитор) і системи отримувача (виконавець). Тільки знання виконавцем всіх правил кодування може забезпечити відповідність декодованої музики задуму композитора.

Таким чином, нотний запис – об'єктивна основа виконання. Зміна тексту, неточне його відтворення руйнує художній образ, закодований композитором засобами музичної семіотики. Це правило діє на основі єдності комунікативного процесу «відправник-отримувач», його дотримання є єдиним засобом існування самої системи комунікації.

З іншого боку, оскільки теорія інформації розуміє кодування повідомлення як послідовність виборів з деякого кінцевого набору, що складає повідомлення, то виконання являє собою вибір звукових елементів, що відповідають набору нотних знаків у визначеній композитором системі запису музики. Варіантна множинність звукового втілення нотного запису музичного твору є законом існування виконавства, доводить його творчу сутність.

Таким чином, з позиції теорії інформації сучасне мистецтвознавство доводить діалектичну єдність непорушності матеріальної основи – нотного запису музичного твору і варіантної множинності його звукового втілення у межах адекватного розшифрування авторського тексту.

Виконавець інтерпретує матеріал, який представляється музичним твором. Існує багато визначень і тлумачень цього поняття. Наведемо лаконічне визначення поняття «музичний твір» Ю.Кочнева: «Музичним твором є визначена єдність авторського тексту та прямоючої до безкінечності суми виконавських інтерпретацій та слухацьких сприйняттяв» [5, с. 58].

Проте, нотний запис багато в чому залишається схемою, точність та повнота якої завжди різні і варіюються в залежності від епохи та, насамперед, від індивідуального стилю композитора. Та навіть коли текст твору має багато докладних позначень, ряд його параметрів залишається визначеними приблизно. Насамперед, це стосується знаків артикуляції, динаміки та визначень характеру виконання. Тому й існують різні думки стосовно ролі виконавця, його «повноважень» в інтерпретаційній діяльності.

Крім того, процес інтерпретації музичного твору почав зазнавати відчутних змін у добу постіндустріального розвитку XX – XXI століття, що виявило ряд специфічних особливостей у виконавській культурі цього часу. Ці зміни торкаються всіх учасників процесу музичної комунікації – автора, виконавця та слухача. роль виконавця набуває особливого значення у розкодуванні інформації як нової текстуальної парадигми – гіпертексту.

Гіпертекст став основою комунікації електронної доби. Проте гіпертекстом називають «...не лише інтернет, а й енциклопедію, довідник, книгу..., а також будь який текст, у якому є посилання на інші фрагменти» [1, с. 199]. Яскравим прикладом інтерпретації гіпертексту у виконавській культурі є виконання музичних творів сучасних композиторів, написаних новими прийомами композиції (наприклад, цитування, транскрипція, тощо). Тобто виконавець веде діалог з автором твору, а також з автором цитати (або видозміненого матеріалу у транскрипції), яка несе у собі додаткову «інформацію».

Крім того, сьогодні виконавець часто змушений додатково долати вплив популярних у XX столітті інтерпретаційних версій творів старовини, які можна віднести до класичної або романтичної

форм виконавської інтерпретації. Суттєво ускладнює процес відтворення творів бароко також брак конкретно-історичних матеріалів, свідчень про виконавство того часу. Тому, під час відтворення авторської концепції виконавцеві доводиться відбудовувати інтерпретаційну модель, спираючись на самі артефакти, створені в цю добу, згадки сучасників, збережені у текстологічному вигляді, коментарі композиторів до музичних творів тієї епохи, а також виходити з особливостей тогочасного інструментарію.

Точні композиторські ремарки з одного боку допомагають виконавцю, а з іншого, – обмежують його свободу. Кожен виконавець намагається якнайглибше проникнути в задум автора, в його стиль, епоху. І саме на основі цього композиторського задуму виникає своя виконавська концепція, яка завжди індивідуальна. Світосприйняття виконавця накладає суттєвий відбиток на його творчість, тим самим визначаючи характер трактовки музичного твору. Тому, відповідно, поняття точного, об'єктивного відтворення композиторського задуму є доволі умовним. Світосприйняття виконавця, як і кожної людини, формується оточуючою його об'єктивною дійсністю. Виконуючи будь-який твір, він відображує своє відношення до дійсності в цілому.

Кожен виконавець підходить до роботи над твором із власним сприйняттям і баченням музики конкретного автора, із власним досвідом роботи над творами даного композитора і власним ставленням до особливостей його стилю, саме тому інтерпретація твору – явище індивідуальне. Процес виконання музичного твору – творчий процес, але його мета – не дописування чи «достворення» твору, а його художнє відтворення. Тому доречніше буде назвати процес виконання твору не співавторством, а співтворчістю композитора та виконавця.

Отже, **інтерпретація** є комунікативним процесом розкодування виконавцем-герменевтом інформації закладеної у семіологічних структурах автором-композитором крізь призму власного світогляду. А виконавська культура – цілісною комунікативною системою, що забезпечує відтворення творчих надбань, збережених у семіологічних структурах, незалежно від часу їх створення, у множинній кількості інтерпретацій та рецепцій.

У сучасній виконавській культурі відбуваються рішучі зміни, пов'язані, перш за все з технічним прогресом, виникненням новітніх технологій. Поява новітніх технологій у виконавському мистецтві дає нові можливості реалізації творчих ідей як композитора так і виконавця. Завдяки технологічному прогресу надбання світової виконавської культури продовжують жити у аудіо- та відеозаписах, які реставруються, відновлюються та існують вже у нових сучасних форматах.

1. Берегова О.М. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? / О.М.Берегова : Наукове видання. – Київ : НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2006. – 388с.
2. Гадамер Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики / Г.Гадамер: Пер. с нем. / Под ред. Б.Н. Бессонова. – М. : Прогресс, 1988. – 788с.
3. Иконникова С.Н. История культурологических теорий / С.Иконникова. – СПб. : Питер, 2005. – 474с.
4. Капічіна О.О. Феномен семіозису / О.О.Капічіна // Науковий вісник ДАКККіМ. – Київ, 2010. – С. 11–14.
5. Кочнев Ю. Музыкальное произведение и интерпретация / Ю.Кочнев // Сов.муз. – 1969. – № 12. – С. 15.
6. Маркова Е. Вопросы теории исполнительства / Е.Н.Маркова. – Одеса, 2002. – 128 с.
7. Раабен Л. Эстетические и стилевые тенденции в музыкальном исполнительстве наших дней / Л.Раабен // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л., 1965.– Вып.4.– С. 69–87.
8. Раппопорт С. О вариантной множественности исполнительства / С.Раппопорт // Музыкальное исполнительство. – М. : Музыка, 1972. – Вып. 7. – С. 3–46.
9. Ямпольский И.М. Интерпретация // Музыкальная энциклопедия.– Том 2. – М. : Советская энциклопедия, 1974. – С. 549.

*В статтє пропонується концепція определения исполнительской культуры как коммуникативной системы, которая включает в себя процессы интерпретации и рецепции. Автор осмысливает проблему интерпретации музыкального произведения с позиции культурного диалога композитора и исполнителя, применяя герменевтический и семиологический подходы к изучению проблемы. Понятие «исполнительская культура» анализируется в культурологическом, философском, искусствоведческом и музыковедческом контекстах.*

**Ключевые слова:** исполнительская культура, музыкальная комункация, интерпретация, семиотика, герменевтика, культурный диалог, композитор, исполнитель.

*This article suggests the concept of performing culture as a communication system incorporating interpretation and perception. The author considers the problem of interpretation of a musical composition*

*from the perspective of a dialogue between a composer and a performer, applying methods of hermeneutics and semiotics. The concept of performing culture is analyzed in the contexts of culture, philosophy, arts and music.*

**Key words:** *performing culture, musical communication, interpretation, semiotics, hermeneutics, cultural dialogue, composer and performer.*

УДК 7. 077 : 798. 2

Ігор Теуту

## ЖАНРОВА ОСОБЛИВІСТЬ ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ПЕРЕКЛАДЕНИХ ТВОРІВ ДЛЯ ЦИМБАЛ

*Стаття присвячена окремим питанням перекладенню, як виду діяльності, що характеризується діалогом, відображаючи закономірності творчого мислення перекладача та художню культуру виконавця. Особлива увага присвячена жанру перекладення як пріоритетному сегменту в репертуарі сучасного цимбаліста та особливостям виконавської інтерпретації перекладених творів, спираючись на надбання цимбалової школи та власного досвіду.*

**Ключові слова:** *перекладення, цимбали, виконавська інтерпретація, діалог.*

Цимбали – збірне поняття, що являє собою міжнародний музичний інструмент, історія виникнення якого сягає сивої давнини, а процес розвитку та вдосконалення декількох тисяч років. На даний час академічне виконавство в Україні представлене цимбалами типу «Шунда» або так званими «угорськими» цимбалами. Українська виконавська традиція увібрала в себе найкращі здобутки численних виконавських шкіл різних країн та автентичні виконавські традиції українського народу, підтримуючи в такий спосіб доволі високий рівень власної художньої культури.

Характерною тенденцією українського сучасного академічного виконавства на цимбалах є процес інтеграції під час якого синтез та взаємодія, щохарактеризують художнє пізнання, породжують нові музичні жанри. Таким є жанр перекладення, який в концертному та навчальному репертуарі цимбаліста становить приблизно 80%.

Значний відсоток перекладених творів виник через недостатню кількість оригінального репертуару та, незважаючи на молодість цимбального виконавства в Україні як професійно-систематизованого процесу, досить високий рівень виконавської майстерності більшості сучасних цимбалістів. Разом з тим, удосконалення за останні 60 років конструкції інструменту, формування виконавської школи та наявність творчої потреби в переосмисленні музичного матеріалу написаного для інших інструментів активізували процес інтенсивного та всебічного звернення сучасних цимбалістів до творів написаних композиторами для інших інструментів, що безсумнівно позитивно відобразилось на розвиткові жанру перекладення в цимбальному репертуарі.

Використання зразків світової музичної класики у перекладенні для цимбалів сприяє розширенню звуковиразжальних та технічних можливостей інструмента, підвищенню професіоналізму виконавців-цимбалістів і розвиткові академічного виконавства.

Перекладення можна розглядати як з позиції жанру ( особливий пласт нових версій музичних творів, інтерпретованих за допомогою засобів музичної мови), так і з позиції виду діяльності ( послідовний процес, метою якого є донесення музичного твору до кінцевого споживача – слухача, засобами виконавської інтерпретації).

Така адаптація музичного матеріалу для потреб цимбалів засобами перекладення, без сумніву, є позитивним явищем як в рамках виконавської культури окремого виконавця та академічної виконавської школи, так і в рамках музичного мистецтва в цілому, оскільки у процесі діяльності створюються сприятливі умови для діалогу між різними культурами, епохами, стилями, жанрами, а також забезпечуються можливості міжнародного обміну художніми цінностями.

Чимало науковців різних часів приділяли значну увагу проблемам інтерпретації музичних творів та вивченню жанрів перекладення, аранжування, обробки, транскрипції. Постановку загальних проблем перекладення та подібних до нього жанрів можемо знайти у працях вітчизняних і зарубіжних науковців: М.Голомба, Ю.Євдокимова, В.Руденка, Л.Седракан, О.Жаркова, М.Борисенко,