

КАПРИС 24 Н. ПАГАНИНИ В ТРАНСКРИПЦИИ В. ЛУЦЭ. К ВОПРОСУ СИНТЕЗА СТИЛЕЙ В ЦИМБАЛЬНЫХ ТРАНСКРИПЦИЯХ

Дана розвідка виявляє найбільш суттєві відмінності з точки зору синтезу стилів у вільних обробках та авторських редакціях для цимбалів. Розкриті основні принципи стильових взаємовідносин на прикладі Каприса 24 в транскрипції для цимбалів В. Луцэ. Разом з тим, виявлені особливості його індивідуально-стильової манери транскрипторської інтерпретації.

Ключові слова: цимбали, транскрипція, синтез стилів, індивідуально-стильові манери транскрипторської інтерпретації, Каприс 24 Н. Паганині, В. Луцэ, репертуар цимбаліста.

Teutu I. Paganini Caprice 24 in V. Lutse transcriptione. The synthesis problem of dulcimer's styles transcriptione. In this exploration it is revealed the most significant differences in terms of styles in free treatments and author's edition for dulcimer. The basic stylistic relationships principles on Paganini Caprices 24 example in V. Lutse transcription for dulcimer are disclosed in the article. His individual stylistic mannerisms of transcriptional interpretation peculiarities are demonstrated.

Key words: dulcimer, transcription, styles synthesis, individual stylistic manners of transcriptional interpretation, N. Paganini Caprice 24, V. Lutse, dulcimer repertoire.

Теуту И. Каприс 24 Н. Паганини в транскрипции В. Луцэ. К вопросу синтеза стилей в цимбальных транскрипциях. Данное исследование выявляет наиболее существенные отличия с точки зрения синтеза стилей в свободных обработках и авторских редакциях для цимбал. В статье раскрыты основные принципы стилевых взаимоотношений на примере Каприса 24 Н. Паганини в транскрипции для цимбал В. Луцэ. Вместе с тем выявлены особенности его индивидуально-стилевой манеры транскрипторской интерпретации.

Ключевые слова: цимбалы, транскрипция, синтез стилей, индивидуально-стилевые манеры транскрипторской интерпретации, Каприс 24 Н. Паганини, В. Луцэ, репертуар цимбаліста.

Актуальность проблемы. Исследуя феномен транскрипции в цимбальном исполнительстве в плоскости культурно-стилистических взаимосвязей, сосредоточим внимание на процессе становления стилевого диалога. Именно благодаря этому мы имеем возможность исследовать переход произведения-первоисточника в новую художественную форму существования. В транскрипциях, как в зафиксированных интерпретациях, возникает вопрос стилевых взаимоотношений автора и интерпретатора-транскриптора, проблемы субъективного и объективного прочтения первоисточника, более свободного или более строгого с точки зрения стилистической интерпретации нотного текста.

Несмотря на то, что термин «стиль» в теории музыки и музыкальной практике встречается крайне часто, единого подхода к его пониманию и целостной теории музыкального стиля на сегодняшний день не существует, а диапазон научных размышлений по этому поводу довольно широкий. Всё это свидетельствует о многогранности и важности данного музыкального явления с одной стороны, и необычайной его сложности и противоречивостью, с другой.

Не углубляясь в полемику исследователей, в рамках данной статьи, под «стилем» будем понимать весомый творческий фактор, который имеет своё материально-конкретное выражение в характерном, исключительно для него предназначенном комплексе

средств; определённой «разработке» и развитию соответствующего фактурного строя и тематизма, которые в совокупности отображают своеобразие музыки той или иной эпохи, направления, композитора.

Одним из основных признаков стиля является его оригинальность и самобытность. Автор произведения-первоисточника, как правило, оригинален и по форме, и по содержанию. Транскриптору намного сложнее, поскольку ему необходимо интерпретировать исходный материал таким образом, чтобы реализовать свою индивидуальную потребность в оригинальности сотворческого мышления и не потерять интонационной и идейно-образной связи с первоисточником.

Вместе с тем, не следует забывать, что не всякая оригинальность и самобытность может называться стилем. Так, на рубеже 18-19 столетий эстетика ощущала необходимость в разделении стиля и манеры. Одним из первых это сделал Й. Гёте.

По его мнению, стиль – наивысшая ступень развития искусства; такая оригинальная художественная форма, которая находится на глубине оригинальности содержания: «стиль – покоится на глубинных предпосылках познания, и по самой сути вещей, поскольку нам дано его распознавать в видимых и осязаемых образах» [3, 95]. «Манера» – более низкая ступень искусства; вместе с тем и она может достигать высокого эстетического совершенства за счёт того, что интерпретатор «находит свой собственный лад, создаёт собственный язык, чтобы по-своему передать то, что восприняла его душа» [3, 93–94].

Анализ исследований. Среди учёных, которые рассматривали транскрипции с точки зрения синтеза стилей, следует отметить Н. Прокину, В. Руденко, А. Меркулова, М. Борисенко, Б. Бородину, О. Ушакову и других.

Рассматривая вопросы стилевого языка транскрипций Н. Прокина [6] сосредотачивает внимание на содержании стиля первоисточника и нового авторского стиля транскриптора, рассматривая их через призму «диалектики исходного и воздействующего стилей первоисточника» [6, 4–5], что во время творческого взаимодействия приводит к определённому результату – синтезу стилевых компонентов в транскрипции. Именно вопрос синтеза стилей, она считает основным вопросом, при помощи которого можно понять художественную закономерность произведения и осмыслить его художественную суть. «В транскрипциях перед нами оказывается одновременное сочетание обоих стилей – исходного и преобразующего – в непосредственном синтезе одного с другим на протяжении целостного произведения» [6, 9], считает она.

Среди исследований посвящённых синтезу стилей в транскрипциях также следует отметить взгляды А. Меркулова. В своих работах о творчестве Грига [4] и Чайковского [5] он анализирует транскрипции с позиции взаимодействия стилей оригинала и обработки на всех уровнях средств музыкального языка, а именно: фактуры, мелодии, гармонии, лада, ритма, динамики, агогики. При этом, считает он, необходимо учитывать эстетические потребности общества того или иного периода, культурные тенденции, которые действуют в то или иное время, концертную практику и точки зрения исполнителей и исследователей современности и прошлых лет.

Также нельзя оставить без внимания размышления А. Меркулова относительно транскрипций Григом произведений Моцарта. Он сосредотачивает внимание на григовском переосмыслении стиля Моцарта, в результате которого происходит не просто диалог авторских стилей, а диалог соответствующих эпох – классицизма и романтизма, который возникают в результате обработки.

М. Борисенко [1], рассматривая жанр транскрипции с позиции индивидуального композиторского стиля, акцентирует внимание на качественно новой стилевой трактовке

произведения, которая в свою очередь является своеобразным «уточнением – интерпретацией» [1, 3] содержания первоисточника и формируется на базе «чужой» композиции.

При рассмотрении стилистического аспекта феномена фортепианной транскрипции, с точки зрения предложенного им универсального метода трансформации, Б. Бородин [2] делает попытку исследования специфики трансформации образной сферы произведения, которая происходит в результате стилистических взаимодействий.

Также он пытается определить принципы взаимодействия стиля произведения-первоисточника и стиля интерпретатора-транскриптора. Вместе с тем, акцентирует внимание на том, что когда транскрипцию и ее объект разделяет значительный временной период, то стилистическая и образная трансформации становятся неизбежными. Таким образом, даже в том случае, когда намерения автора транскрипции направлены на сохранение стиля произведения-первоисточника, но он разделён с ним эпохой, на его деятельность обязательно нанесёт свой отпечаток время.

Проанализировав мысли ученых относительно стилового взаимодействия в транскрипциях, следует отметить, что основной особенностью (с точки зрения синтеза стилей), отличающей свободные обработки от авторских редакций в цимбальном исполнительстве является то, что последние, как правило, остаются в рамках исходного стиля. То есть, им в большей мере присущи черты начального стиля произведения-первоисточника, а признаки стиля интерпретатора-транскриптора проявляются исключительно в переинтонировании исходного материала новыми темброво-инструментальными средствами. Кроме того, появление элементов стилового взаимодействия в авторских редакциях связано с временной отдалённостью между созданием произведения-первоисточника и его транскрипции.

Цель статьи – определить основные стилевые особенности и взаимодействие стилей в авторских редакциях и свободных обработках для цимбал и, на примере Каприса 24 Н. Паганини в транскрипции В. Луцэ, сформулировать особенности стилового диалога в транскрипциях для цимбал и индивидуально-стилевые манеры транскрипторской интерпретации.

Изложение основного материала. Работая над свободной обработкой, интерпретатор неизбежно находится в пределах двух стилей. В процессе работы в полной мере проявляются признаки начального стиля произведения и его собственная индивидуально-стилевая манера транскрипторской интерпретации. В результате такой работы создаётся полноценное художественное произведение, которое имеет признаки итогового стиля, производного от взаимодействия двух предшествующих стилей и собственной индивидуально-стилевой манеры транскриптора.

Вместе с этим, и авторские редакции, и свободные обработки объединяет то, что в любом случае происходит новое стилистическое прочтение оригинала через поиск наиболее адекватных средств цимбальной выразительности. Этот «набор» стилистически оправданных средств цимбальной выразительности, который характерен для творческой манеры транскриптора смело можно назвать *индивидуально-стилевой манерой транскрипторской интерпретации*.

Индивидуально-стилевая манера – это совокупность выразительных средств транскрипторского языка, которая выделяет отдельно взятого транскриптора среди других и базируется на взаимосвязи и взаимозависимости выразительных средств произведения-первоисточника, звуковыразительных возможностей нового темброво-инструментального источника и творческого мышления и мировоззрения транскриптора. Именно индивидуально-стилевая манера является фактором реализации возможного выбора, на

который транскриптор имеет право и которым всегда может воспользоваться для достижения цели создания транскрипции.

Осмысление индивидуально-стилевых манер, использованных в современных цимбальных транскрипциях, является актуальным в нескольких плоскостях. В широком смысле (в масштабе национального цимбаловедения), такие исследования важны тем, что определяют роль отдельного транскриптора и его вклад в современное академическое цимбальное искусство; в более узком смысле (методике транскрибирования для цимбал) изучение и понимание индивидуально-стилевых манер даёт возможность раскрыть потенциал конкретных методов транскрибирования, конкретизируя их в отдельно взятом произведении и обогатить репертуар цимбалиста новыми качественными произведениями.

Определённая мера проявления творческой индивидуальности в такой деятельности, свойственна каждому транскриптору, но заметной и значимой такая индивидуальность становится лишь когда она проявляется через совершенное и богатое звучание инструмента и оригинальное использование новых средств его художественно-образного воплощения.

В самом общем виде индивидуально-стилевые манеры транскрипторской интерпретации можно разделить на три группы, которые являются довольно условными и связаны с работой над содержательной и образной сферами произведения первоисточника.

Первый тип можно определить как *моностилизацию*, суть, которой заключается в расшифровке и переосмыслении транскриптором стиливых и жанровых признаков произведения-первоисточника. Главный смысловой акцент тут ставится на темброво-инструментальной интерпретации произведения (в нашем случае на цимбальной выразительности), то есть на перенесении его в новые условия музыкальной звучности. При расшифровке интонационно-стилевых особенностей произведения транскриптор, делает акцент на основоположном значении их для содержательной интерпретации.

Второй тип – *прямая стилизация*. Данная индивидуально-стилевая манера отличается смещением акцента с интонационно-стилевой интерпретации на выбор конкретных транскрипторских приёмов, необходимых для озвучивания текста первоисточника в изначально выбранной транскриптором манере; то есть происходит переключение со смысловой интерпретации на образную.

Третий тип – *полистилизация*, – присущая творческому эстетизму транскриптора и составляет значимый компонент для стиливых интерпретаций первоисточника, воплощая как образную, так и смысловую интерпретации. Данная манера сочетает неразрывное единство стиля – целостность и индивидуальность. Вместе с этим, эти качества приобретают ещё одну черту – синтез – с одной стороны, особенностей первоисточника, которые являются «естественными» для данного произведения и «чуждыми», которые характерны для индивидуальности транскриптора, его эпохи и темброво-инструментальных особенностей цимбал, с другой. В таком контексте индивидуально-стилевая манера тяготеет к стилю и в наивысшей своей точке воспринимается как индивидуальный транскрипторский стиль.

Таким образом, транскриптор имеет возможность «нанести» на первоисточник свою индивидуально-стилевую манеру и принципы мышления, что в конечном итоге даёт возможность существовать безграничному количеству версий одного и того же произведения в разных вариантах разных транскрипторов.

Стили и индивидуально-стилевые манеры транскрипторской интерпретации целесообразно рассмотреть на примере Каприса № 24 Н. Паганини в интерпретации для

цимбал виртуозного молдавского цимбалиста, транскриптора и талантливой педагога В. Луцэ. Данную транскрипцию можно смело отнести к высокохудожественным произведениям концертного репертуара цимбалиста. Это яркий пример свободной обработки для цимбал скрипичного произведения, в котором максимально нашли своё отражение характерные черты произведения-первоисточника и технические, виртуозные, колористические, диапазонные возможности цимбал.

Данная транскрипция, показательно отображает присущую современному цимбальному исполнительству экспрессию музыкального языка и идеи художественного синтеза. Эти идеи реализованы через принципы культурно-стилевого диалога и даже полилога на всех уровнях (заимствованное – собственное, профессиональное – фольклорное, утонченное – массивованное, прошлое – современное), а также углубление художественных традиций и композиционных техник; переосмысление и приобщение их к новой художественно-исполнительской целесообразности. Примером этому, прежде всего, является рельефное воплощение разных историко-стилевых плоскостей – классического скрипичного произведения в форме вариаций, виртуозно переплетающегося с собственно цимбальной рапсодийностью в сочетании с танцевальностью молдавско-румынской архаики.

Исходный интонационный материал и его конечный результат, не смотря на интонационную схожесть, имеют весьма чётко выраженные стилистические отличия, которые являются результатом специфики транскрипторской интерпретации произведения-первоисточника, свойственной не только разным тембровым условиям звучания (скрипка – цимбалы), но и разным историко-культурным периодам и национальным исполнительским школам.

Цимбалы, как колоритный инструмент, демонстрируют оптимальную возможность для полноценной художественно-стилевой интерпретации интонационного полотна. Вместе с тем, работа над транскрипциями скрипичных произведений представляет собой сложную задачу. Но, несмотря на это, разнообразие музыкальной палитры использованной В. Луцэ, а именно: интонационно-ладовые, метроритмические, темброво-динамические контрасты, которые, с одной стороны подчёркивают разные оттенки многогранности главного образа каприса и филигранное мастерство Н. Паганини, а с другой стороны, национальный колорит и исполнительскую самобытность цимбал.

В звуковой палитре каприса использованы разнообразные исполнительские средства обогащения исходного тематизма, которые можно условно разделить на две группы: профессиональные исполнительски-виртуозные средства (звукоизвлечение, динамика звучания, темп, ритм, агогика, артикуляция) и собственно цимбальные или аутентичские приемы, которые непосредственно связаны с характером звукоизвлечения на цимбалах, – окраской звука: его высотой, ритмической и динамической сторонами.

Интонационная основа интерпретируется автором именно при помощи последних средств, через раскрытие свойственной молдавско-румынской архаике рапсодийности, танцевальности, импровизационности звучания. Этот эффект достигается В. Луцэ путём «рационализации» инструмента, как в звуковом отношении, – через компактность и «исполнительское удобство» изложения материала), так и в техническом отношении, – через расширение пассажно-диапазонных возможностей цимбал (максимальное использование полного диапазона, который значительно больше по сравнению со скрипкой и даёт больше возможностей для тембрового прочтения исходного материала. Благодаря использованию почти всех возможных способов звукоизвлечения и цимбальных штрихов достигается максимализм виртуозности в стиле Н. Паганини.

Основная черта изложения музыкального материала и переосмысления исходного тематизма – постепенное усложнение ритмической (достигается благодаря введению свободной импровизационной техники и усложнения ритмических рисунков) и фактурной (достигается благодаря постепенному усложнению фактуры путём расширения диапазона звучания первоисточника, добавления разнообразных импровизационных подголосков, удвоения нот и использования арпеджированных аккордов) структур, от лёгкой «прозрачности» звучания в начальных вариациях, почти без изменений интонационно-мелодической логики Н. Паганини, до экспрессивного самобытного звучания цимбал с явным «всплеском» внутренней энергии в «коде».

Основная задача усложнения фактуры произведения, по сравнению с первоисточником, которую решает транскриптор, обусловлена двойственной функцией тематизма, который одновременно выступает в роли мелодии и в роли скрытого голосоведения в аккомпанементе, что проявляется через метроритмические и мелодико-фактурные особенности цимбального изложения.

Анализируя вариации, можно смело утверждать, что В. Луцэ весьма искусно сочетает «приспособление» интонационной сферы первоисточника к новым темброво-интонационным условиям звучания, оставляя без изменений стабильные компоненты исходного стиля – форму и мелодию. Вместе с тем, транскриптор довольно свободно использует сменные компоненты, особенно фактуру, стилизуя её и насыщая новым колоритом звучания, что в свою очередь накладывает отпечаток стиля автора транскрипции.

Например, в вариациях 5, 7, 9, 10 В. Луцэ оставляет фактуру без изменений, и переложение нотного текста заключается исключительно в новом тембровом прочтении творческого замысла Н. Паганини. Вместе с тем, В. Луцэ очень удачно оформляет нотный текст подходящими штрихами, динамикой, удобной для исполнения аппликатурой, что в свою очередь является важным и существенным художественным контекстом интерпретаторской работы, поскольку значение авторских лиг, штриховых обозначений – это важная деталь авторского замысла, способ исполнительского артикулирования мелодической линии.

Интересной с точки зрения переосмысления скрипичных штрихов является вариация 9, в оригинальном изложении которой тема проводится при помощи комбинированных штрихов: штриха «стаккато» и штриха «пиццикато», который исполняет функцию своеобразного «опевания» темы. Имитации скрипичных штрихов В. Луцэ достигается при помощи аппликатуры, а кроме этого, для достижения «остроты» скрипичного стаккато в сочетании с пиццикато, автор предлагает использовать другую обмотку палочек.

Несмотря на лаконичность в выборе деталей, фактура в версии В. Луцэ достаточно объёмна и рельефна. Каждый новый способ переложения, вступает в определённый диалог с первоисточником, оставаясь самостоятельным средством выразительности. Вместе с тем, как уже говорилось ранее, в произведении просматривается национальный молдавско-румынский колорит, который достигается непрямым цитированием в вариации 8 национальных молдавских аккомпанементов и фактурных фигураций народных танцев в импровизационной манере «*parlando rubato*».

Это единственная вариация, в которой В. Луцэ значительно изменяет исходный материал, сохраняя при этом образность авторского замысла, как уникального в данном произведении. Используя этот прием, транскриптор, добивается необычайного темброво-интонационного колорита, при помощи которого достигается своеобразная – *контекстная* «полифония» стилей, логично сочетанная с авторской.

В процессе анализа транскрипции В. Луцэ, с точки зрения паритета двух стилей (оригинала и транскрипции), просматривается своеобразная художественно-вырази-

тельная концепция интерпретатора со свойственными ему интерпретационно-стилевыми подходами. Таким образом, кристаллизуется индивидуально-стилевая манера транскрипторской интерпретации, тяготеющая к интерпретаторско-транскрипторскому стилю, которому свойственно стремление минимальными вторжениями в первоисточник достичь максимальной выразительности каждой отдельно взятой вариации при помощи новой образности и темброво-фонического звучания цимбал.

В. Луцэ создал стиль, синтезирующий элементы аутентичности цимбального исполнительства с академичностью европейской традиции. Также следует отметить, что Н. Паганини и В. Луцэ, каждый в своей эпохе, воплощают в себе характерный тип исполнителя-композитора со свойственным ему инструментализмом.

Выводы. Подводя итоги сказанному, отметим, что важным моментом в делении цимбальных транскрипций на авторские редакции и свободные обработки является доминирование либо стиля автора произведения-первоисточника (авторские редакции), либо стиля интерпретатора-транскриптора (свободные обработки). Вместе с тем, и в авторских редакциях, и в свободных обработках присутствует определённое стилистическое взаимодействие, которое в определённой мере связано с временной близостью (вероятно стилистическое «отклонение» в сторону интерпретатора-транскриптора), либо временной отдалённостью (вероятно стилистическая «модуляция» в сторону интерпретатора-транскриптора) между созданием произведения-первоисточника и его транскрипцией.

Вместе с тем, индивидуально-стилевая манера присуща каждому транскриптору, который использует её не для «виртуозного блеска», а для воплощения собственного видения и изложения художественного содержания, заложенного в первоисточнике как диалектическую связь формы и содержания. В. Луцэ предложена стилистическая модель транскрипторской интерпретации (полистилизация, которая синтезирует элементы народной аутентичности цимбального исполнительства с академической европейской традицией).

Перспективным направлением дальнейших поисков в этом направлении является выявление креативных аспектов индивидуально-стилевых манер транскрипторской интерпретации, как специфической составляющей современного авторского творчества, направленного на новое прочтение произведений прошлых эпох в современном переосмыслении новыми средствами цимбальной выразительности.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : дис. ... канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / М. Борисенко. – Х., 2004. – 195 с.
2. Бородин Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования : автореф. дис. ... д-ра искусств. : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Б. Бородин. – М., 2006. – 44 с.
3. Гете И. Об искусстве / И. Гете. – М., 1975. – 632 с.
4. Меркулов А. Клавирные сочинения Моцарта в обработке Грига (К вопросу о романтическом стиле интерпретации) / А. Меркулов // Исполнитель и музыкальное произведение : сб. науч. трудов МГК. – М., 1989. – С. 17–35.
5. Меркулов А. Обработки Чайковским клавирной музыки Моцарта: стилистические аспекты переинтонирования / А. Меркулов // Из истории музыкальной жизни России (XVIII–XIX вв.) : сб. науч. тр. МГК. – М., 1990. – С. 68–84.
6. Прокина Н. Фортепианная транскрипция. Проблемы теории и истории жанра: автореф. дисс. ... канд. искусств. : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Н. Прокина. – М., 1988. – 21 с.

Статтю подано до редакції 26.02.2014 р.