

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

CAPRICIUL 24 DE N. PAGANINI ÎN TRANSCRIPTIA LUI V. LUȚĂ: PROBLEMA SINTEZEI STILURILOR ÎN TRANSCRIPTIA PENTRU ȚAMBAL

N. PAGANINI CAPRICE 24 IN TRANSCRIPTIONE V. LUTSE: THE PROBLEM OF SYNTHESIS OF DULCIMER'S STYLES TRANSCRIPTIONE

ИГОРЬ ТЕУТУ,

аспирант,

Прикарпатский Национальный Университет им. В. Стефаныка,
г. Ивано-Франковск, Украина

Данное исследование выявляет наиболее существенные отличия с точки зрения синтеза стилей в свободных обработках и авторских редакциях для цимбал. В статье раскрыты основные принципы стилистических взаимоотношений на примере каприса 24 Н. Паганини в транскрипции для цимбал В. Луцэ. Вместе с тем выявлены особенности его интерпретаторско-транскрипторского стиля.

Ключевые слова: цимбалы, транскрипция, синтез стилей, каприс 24 Н. Паганини, В. Луцэ, репертуар цимбалиста.

Acest studiu identifică cele mai importante deosebiri în ceea ce privește sinteza stilurilor în prelucrările libere și redacțiile de autor pentru țambal. În articol se dezvăluie principiile de bază ale relațiilor stilistice pe exemplul Capriciului 24 de Paganini în transcrierea pentru țambal a lui V. Luță. Totodată, sunt evidențiate particularitățile stilului său de transcriere.

Cuvinte-cheie: țambal, transcriere, sinteza stilurilor, capriciul 24 de N. Paganini, V. Luță, repertoriul țambalistului.

This study reveals the most significant differences in terms of the synthesis of styles in free adaptations and an author's versions for dulcimer. In the article are revealed the basic principles of stylistic relationships on the example of Paganini's Caprice 24, transcription for dulcimer by V. Lutse. At the same time are presented the peculiarities of his interpretation-transcription style.

Keywords: dulcimer, transcription, synthesis of styles Caprice 24 N. Paganini, V. Lutse, dulcimer repertoire.

Углубляя исследования феномена транскрипции в цимбальном исполнительстве в плоскость культурно-стилистических взаимосвязей, сосредоточим внимание на процессе становления стилистического диалога. Именно благодаря этому мы имеем возможность исследовать переход произведения-первоисточника к новой художественной форме существования. Многие исследователи, которые занимались проблемой перенесения произведения в новые тембровые условия звучания, придавали значение вопросам взаимодействия исходного стиля произведения-первоисточника и влияние на него нового стиля интерпретатора-транскриптора.

Анализируя лучшие образцы фортепианных транскрипций Ф. Листа и С. Рахманинова можно проследить стилистическую доминанту или стиля произведения-первоисточника, который доминирует над стилем транскриптора (транскрипции С. Рахманинова), или постепенное подчинение стиля первоисточника транскрипторским стилем (транскрипции Ф. Листа).

В транскрипциях, как в зафиксированных интерпретациях, возникает вопрос стилистических взаимоотношений автора и интерпретатора-транскриптора, проблемы субъективного и объ-

ективного 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 необычайную его сложность и противоречивость, 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, комплексе средств; определённой «разработке» и развитии соответствующего фактурного строя и тематизма, которое в совокупности отображает своеобразие музыки той или иной эпохи, направления, композитора.

Анализируя дефиниции понятия «стиль» предложенные разными учеными-музыковедами закономерно возникает вопрос: можно ли вообще поднимать проблему стиля в произведениях, которые базируются на «чужом» материале, перенесённом в новые тембровые условия звучания, а не собственных, оригинальных интонациях? Ответ на этот вопрос, скорее всего, стоит искать через призму стремления интерпретатора творчески и концептуально выделиться, заявить о себе собственным голосом, то есть собственным интерпретаторским стилем, который состоит из диалога современного и прошлого, гармонично сливается в единый почерк, так называемую стилевую индивидуализацию. Синтез стилей становится неотъемлемой частью мышления интерпретатора-транскриптора, полем для осознанных экспериментов его творчества и более глубокого понимания сути собственной транскрипторской деятельности.

Цель данной 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 стилевого диалога в транскрипциях для цимбал.

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

Рассматривая вопросы стилевого языка транскрипций Н. Прокина [1]. сосредотачивает внимание на содержании стиля первоисточника и нового авторского стиля транскриптора, рассматривая их через призму «диалектики исходного и воздействующего стилей первоисточника» [1, с. 4-5], что во время своего 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 сочитание обоих стилей - исходного и преобразующего - в непосредственном синтезе одного с другим на протяжении целостного произведения [1, с. 9], считает она. Исходя из аспекта взаимодействия стилей Н. Прокина даёт следующее определение понятию транскрипция, как «жанр, возникающий в результате взаимодействия различных стилей и представляющий своеобразную «вариацию» на произведение-оригинал при типизированном сочитании неизменных и обновляемых компонентов» [1, с.11].

В. Руденко [2]. рассматривает транскрипцию в аспекте интерпретации. Акцентируя внимание на соединении черт стиля транскриптора-композитора и траскриптора-исполнителя, делает попытку выявить новые формы прочтения произведения-первоисточника.

Среди исследований посвященных синтезу стилей в транскрипциях также следует отметить взгляды А. Меркулова. В своих работах о творчестве Грига [3] и Чайковского [4] он анализирует транскрипции с позиции взаимодействия стилей оригинала и обработки на всех уровнях средств музыкального языка, а именно: фактуры, мелодии, гармонии, лада, ритма, дина-

мики, 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. Вместе с тем, рассматривает транскрипцию в широком культурном и историческом ракурсах, абстрагируясь от общих вопросов касающихся дефиниции определения «транскрипция» и её видов. Также нельзя оставить без внимания размышления А. Меркулова относительно транскрипций произведений Моцарта, которые созданы Григом. Анализируя их, он сосредотачивает внимание на радикальном переосмыслении Григом стиля Моцарта, в результате которого происходит не просто диалог авторских стилей, а диалог соответствующих эпох – классицизма и романтизма, который возникают в результате обработки. В противоречие этому «Моцартиана» Чайковского, по его мнению, это проба использования разных подходов – трансформации и стилизации.

М.Борисенко [5], рассматривая жанр транскрипции с позиции индивидуального композиторского стиля, акцентирует внимание на качественно новой стилистической трактовке, которая в свою очередь является своеобразным «уточнением – интерпретацией» [5, с.1] содержания первоисточника и формируется на базе «чужой» композиции. Также ею исследуется механизм взаимодействия индивидуальных композиторских стилей в жанре транскрипции и «индивидуально-стилевой аспект, который распространяется как на оригинал, так и на его версию» [5, с.5].

При рассмотрении стилистического аспекта феномена фортепианной транскрипции, с точки зрения предложенного им метода трансформации, Б. Бородин [6] 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. Исходя из этого, он определяет пять сценариев развития взаимодействия стилей в транскрипциях от максимального следования транскриптором стиля оригинала до полного осознанного стилистического «перевыражения». Наличие такого широкого спектра сценариев развития, в которых проявляется взаимодействия стилей в транскрипциях, он связывает с инструментальным фактором, диалогом пианистических стилей. Вместе с тем, акцентирует внимание на том, что когда транскрипцию и ее объект разделяет значительный временной промежуток, 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 и потому исходный стиль обязательно «скорректируется» стилем соответствующего времени создания транскрипции.

О.Ушакова [7] исследуя тексты фортепианных транскрипций с точки зрения инструментального и структурно-композиционного, не оставляет без внимания и стилистический аспект. В том случае, когда транскрипция не есть авторской в ней обязательно «осуществляется стилистический диалог современников с представителями различных эпох» и стиль транскрипции всегда будет соответствовать тому времени, в котором она создана, тем самым она будет являться «актом «осовременивания» произведения оригинала». В этом случае граница интерпретаторской деятельности будет ориентироваться на возможности нового инструментария, технические возможности исполнителя, а главное на современное музыкальное восприятие.

Проанализировав мысли ученых относительно стилистического 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 сти-

ля интерпретатора-транскриптора проявляются исключительно в переинтонировании исходного материала новыми тембровыми условиями звучания. Кроме этого, появление элементов стилового взаимодействия в авторских редакциях связана с временной отдалённостью между созданием произведения-первоисточника и его транскрипции. Временная близость или отдалённость играет решающую роль в степени стилового переосмысления исходного текста. Чем больше такой временной разрыв, тем вероятнее «стилистическая модуляция» нежели «стилистическое отклонение».

Работая над свободной обработкой, интерпретатор неизбежно находится в пределах двух стилей. В процессе работы в полной мере проявляются признаки начального стиля произведения и его собственного индивидуального стиля. В результате такой работы создаётся полноценное художественно произведение (но оно ни в коем случае не теряет интонационную связь с первоисточником), которое имеет признаки итогового, производного от взаимодействия двух предшествующих стилей, то есть их синтеза. В данном случае происходит новое стилистическое прочтение оригинала через поиск наиболее адекватных цимбальных средств музыкальной выразительности.

Каприс №24 Н. Паганини в интерпретации для цимбал виртуозного молдавского цимбалиста, транскриптора и талантливого педагога В. Луцэ [8] можно смело отнести к высокохудожественным произведениям концертного репертуара цимбалиста. Это яркий пример свободной обработки для цимбал скрипичного произведения, в котором максимально нашли своё отображение характерные черты произведения-первоисточника и технические, виртуозные, колористические, диапазонные возможности цимбал.

Эта транскрипция, ярко отображает присущую современному цимбальному исполнительству экспрессию музыкального языка и идеи художественного синтеза. Эти идеи реализованы через принципы культурно-стилового диалога и даже полилога на всех уровнях (одолженное – собственное, профессиональное – фольклорное, утонченное – массовое, прошлое – современное), а также углубление художественных традиций и композиционных техник, переосмысление и приобщение их к новой художественно – исполнительской целостности. Свидетельствованием этого, прежде всего, есть рельефное воплощение разных историко-стилевых плоскостей – классического скрипичного произведения в форме вариаций, виртуозно переплетающегося с собственно цимбальной рапсодийностью в сочетании с танцевальностью молдаво-румынской архаики.

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

Цимбалы, как колоритный инструмент, демонстрируют чудесную возможность для полноценной художественно-стилевой интерпретации интонационного полотна. С точки зрения исполнителя, возможен достаточный контроль над звуком (от мягкого «*piano*» до звонкого, насыщенного звучания «*sforzandissimo*») и возможность совершать разнообразные манипуляции со звуком (филирование длинных нот) или звуковой фразой («*diminuendo*», «*crescendo*», полный контраст до окончания – от срыва, путём глушения струн с использованием демпфера, до мягкого «затухания» звука). Вместе с тем, работа над транскрипциями скрипичных произведений представляет собой сложную задачу. «Смычковая» природа в совокупности с вибратацией создаёт ощущение плавного, непрерывного «легато» во всех регистрах. Также в скрипичных произведениях большинство эпизодов с использованием пассажной техники исполняется в рамках одного движения смычка. В этом случае отсутствует атака звука, что, к сожалению, невозможно воспроизвести на цимбалах, поскольку результат удара – прикосновение

к бунтам струн или туше, а исполнение сложных пассажей требует огромной виртуозности и мастерства, как со стороны исполнителя, так и со стороны интерпретатора-транскриптора.

Но, не смотря на это, разнообразность музыкальной палитры использованной В. Луцэ, а именно: интонационно-ладовые, метро-ритмические, темброво-динамические контрасты, что с одной стороны подчёркивают разные оттенки многогранности главного образа каприса и филигранное мастерство Н. Паганини, с другой национальный колорит и исполнительскую самобытность цимбал. В звуковой палитре использованы разнообразные исполнительские средства обогащения исходного тематизма, которые можно условно разделить на две группы: профессиональные исполнительско-виртуозные средства (звукоизвлечение, динамика звучания, темп, ритм, агогика, артикуляция) и собственно цимбальные или аутентические, которые непосредственно связаны с характером звукоизвлечения на цимбалах – окраской звука: его высотой, ритмической и динамической сторонами. Интонационная основа интерпретируется автором именно при помощи последних, через раскрытие свойственной молдаво-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 (использование всего 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 максимальная виртуозность Н. Паганини.

Основная черта изложения музыкального материала и переосмысления исходного тематизма – постепенное усложнение ритмической (достигается благодаря введению свободной импровизационной техники и усложнению ритмических рисунков) и фактурной (достигается благодаря постепенному усложнению фактуры путём расширения диапазона звучания первоисточника, добавления разнообразных импровизационных подголосков, удвоения нот и использования арпеджированных аккордов) сфер, от лёгкой «прозрачности» звучания в начальных вариациях, почти без изменений интонационной сферы 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 скрытой мелодии в аккомпанементе, что проявляется через метро-ритмические и мелодико-фактурные особенности цимбального изложения.

Анализируя вариации, можно смело утверждать, что В. Луцэ очень искусно сочетает «приспособление» интонационной сферы первоисточника к новым темброво-интонационным условиям звучания, оставляя без изменений неизменные компоненты исходного стиля – форму и мелодию. Вместе с тем, он довольно свободно ведёт себя со сменными компонентами, особенно с фактурой стилизуя её, 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 значительным объёмом интерпретаторской работы, поскольку значение авторских лиг, штриховых обозначений – это важная деталь авторского замысла, способ артикуляции 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. Имитацию скрипичных штрихов В. Луцэ достигает при помощи аппликатуры, кроме этого для достижения «остроты» скрипичного стаккато в сочетании с пиццикато предлагает использовать другую обмотку палочек.

Не смотря на лаконичность в выборе деталей, фактура в версии В. Луцэ достаточно объёмная и рельефная. 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 молдаво-румынский колорит, который достигается не прямым использованием 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, вместе с тем сохраняя образность авторского замысла, который есть уникальным для данного произведения. Используя данный прием, транскриптор добивается необычайного темброво-интонационного колорита, при помощи которого гармонично достигается своеобразная «полифония» стилей, прекрасно сочетающихся, не противоречащих, а дополняющих друг друга.

В процессе анализа транскрипции В. Луцэ, с точки зрения паритета двух стилей (оригинала и транскрипции), просматривается своеобразная художественно-выразительная концепция интерпретатора со свойственными ему интерпретационно-стилевыми подходами. Таким образом выкристаллизуется интерпретаторско-транскрипторский стиль, 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, который синтезирует 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.

Подытоживая сказанное, следует отметить, что важным моментом в делении цимбальных транскрипций на авторские редакции и свободные обработки является доминанта или стиля автора произведения-первоисточника (авторские редакции) или 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) или временной отдалённостью (вероятно стилистическая «модуляция» в сторону интерпретатора-транскриптора) между созданием произведения-первоисточника и его транскрипции.

Предложенная В. Луцэ стилистическая модель транскрипторской интерпретации (синтезирует элементы народной аутентичности цимбального исполнительства с академической европейской традицией), обуславливает необходимость комплексного изучения и анализа пласта транскрипционных произведений, как актуального для современного цимбального исполнительства феномена. Перспективным направлением дальнейших поисков в этом направлении является выявление креативных аспектов стиливой интерпретации, как специфической составляющей современного авторского творчества направленного на новое прочтения произведений прошлых эпох в современном переосмыслении новыми средствами цимбальной выразительности.

Библиографические ссылки

1. ПРОКИНА, Н.В. *Фортепианная транскрипция. Проблемы теории и истории жанра*: Автореф.дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Мос. гос. консерватория. Москва, 1989. 21 с.

2. РУДЕНКО, В. Концертная скрипичная транскрипция XX века и проблемы интерпретации. **В: Музыкальное исполнительство: Сб. ст. / Сост. и общ. ред. В.Ю. Григорьева и др. Вып. 10. Москва: Музыка, 1979. С. 22-56**
3. МЕРКУЛОВ, А. Клавирные сочинения Моцарта в обработке Грига (К вопросу о романтическом стиле интерпретации) **В: МЕРКУЛОВ А. Исполнитель и музыкальное произведение: Сб. науч. трудов МГК. Москва, 1989. С.17-35**
4. МЕРКУЛОВ, А. Обработки Чайковским клавирной музыки Моцарта: стилистические аспекты переинтонирования **В: МЕРКУЛОВ А. Из истории музыкальной жизни России (XVIII-XIX вв.): Сб. науч. тр. МГК. М., 1990. С.68-84**
5. БОРИСЕНКО, М.Ю. *Жанр транскрипции в системе индивидуального композиторского стиля: Автореф. дисс. ... канд. искусств. 17.00.02 / Харк. гос. ун-т иск. им. И.П.Котляревского. Харьков, 2005. 17 с.*
6. БОРОДИН, Б. Б. *Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: дис. ... д-ра искусств.: 17.00.02 / Б. Б. Бородин. Москва, 2006. 434 с.*
7. УШАКОВА, О. Ю. *От оригинала к транскрипции: аспекты стилистического диалога / О. Ю. Ушакова [Электронный ресурс]. 2009. Режим доступа: <http://musstudent.ru/.../ushakova-ot-originala-k-transkripcii-aspekty.html>*
8. PAGANINI, N. Capriciul №24. Transcriptia de V. Luță. **În: Caiet pentru țambal. Chișinău: Ruxanda, 1999. Ed. 2.**