

М. Ю. ПЛЮЩЕНКО

Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского

ТРАНСКРИПЦИИ АЛЕКСАНДРА НАЗАРЕНКО: ИНДИВИДУАЛЬНО-СТИЛЕВЫЕ СПЕКТРЫ ЖАНРА



Проблемы художественной интерпретации в композиторском и исполнительском творчестве являются актуальной областью современного музыковедения. Одним из аспектов её изучения становятся жанры переложения и транскрипции, в которых взаимодействуют композиторский и исполнительский компоненты музыкального мышления. В сфере творчества для народных инструментов их актуальность связана с таким немаловажным фактором, как формирование репертуара, значительную часть которого составляют переложения, инструментовки, транскрипции. Специфика некоторых из них состоит в том, что они относятся к вторичному творчеству по модели в виде её исполнительской или композиторской версии, которая фиксирует определённые содержательные уровни оригинала и привносит в них новый художественный смысл.

Изучению феномена транскрипции посвящён обширный ряд исследований современных отечественных и зарубежных музыковедов. Среди них работы М. Борисенко [1], М. Голомб [2], А. Жаркова [3], И. Палий [5], Н. Прокиной [6] и др. Специфика жанра транскрипции позволяет отнести его к сфере композиторской интерпретации, в процессе которой происходит взаимодействие двух стилевых систем – системы оригинала (первоисточника) и системы версии (транскрипции). Если исходную систему рассматривать как целостный интонационный замысел, образно-интонационную идею, то в жанрах композиторской интерпретации каждый уровень этой целостной «идеи-интонации» может стать объектом переинтонирования, переосмысления, интерпретации. Её факторами, в первую очередь, оказываются наиболее «адаптивные» к новым звуковым условиям, так называемые неспецифические средства музыкальной выразительности, к которым относятся фактура и тембр. Но в синтезирующем действии именно они становятся важнейшими, а значит специальными факторами транскрибирования, если последнее понимать и как процесс интерпретации-по-

стижения смысловых уровней оригинала, и как его специфический результат.

В связи с вышесказанным отметим, что в методологии анализа транскрипционных образцов следует учитывать два подхода. Первый из них опирается на рассмотрение фактурных и тембровых преобразований системы оригинала как относительно самостоятельных уровней музыкальной формы-содержания. Второй, очевидно, должен предусматривать их комплексное взаимодействие и применение, что отвечает самой художественной практике транскрибирования, поскольку для раскрытия новых тембровых возможностей и характеристик инструмента (инструментов), для которого создаётся транскрипционная версия оригинала, необходимы (а часто и неизбежны) его фактурные преобразования и наоборот.

Исходя из этого, автором статьи предложена методология сравнительного анализа исходной и производной систем, опирающаяся на совместное действие темброво-фактурного комплекса. Объединяя два таких важных для транскрипции компонента музыкального содержания и формы, как тембр и фактура, необходимо учитывать то, что фактура сама является синтезирующим компонентом, поскольку вбирает в себя все уровни выразительности музыкального текста. Как отмечает М. Борисенко, «Фактура, соотносящаяся и с формой, и с её элементами, становится фокусом всех процессов, происходящих в музыкальном развитии, их системным отражением, а поэтому и одним из главных аспектов изучения транскрипций» [1, с. 25].

Автор данной статьи опирается на новые музыковедческие термины, предложенные и дефинированные М. Борисенко – «фактурная интонация», и «фактурная интонация оригинала и версии» [1]. Именно фактурная интонация «позволяет точнее понять в транскрипциях процедуру “фактурного переинтонирования”», осознать его как «...дополнительное неспецифическое средство, способное значительно влиять на специфические уровни оригинального музыкального содержания – мелодику, гармонию,

ритм – благодаря действию в них единой сферы интонационного» [1, с. 25–26]. Каждый из этих уровней вступает во взаимодействие с тембровым фактором, а значит определённым образом (прямо или косвенно) влияет на него. Характер данного взаимодействия может быть типичным или индивидуализированным, специфическим, в зависимости от конкретных целей интерпретатора.

Теоретические основы объединения фактуры и тембра в единый семантический и функциональный комплекс заложены в исследованиях В. Цуккермана, который оперирует понятием «тембро-фактурной функциональности» [8, с. 343], О. Трофимчука, затрагивающего вопросы взаимосвязи тембра с фактурными и структурными элементами в партитурах украинских народных оркестров [7], М. Борисенко, которая, в частности, пишет: «...в транскрипциях они [здесь фактура и тембр. – М. П.] взаимодействуют, образуют целостный интонационный комплекс, так же как взаимодействуют все другие интонационные факторы преобразований оригинала – мелодико-интонационные, ладо-гармонические, структурно-тематические, метроритмические. Эта взаимообусловленность музыкальных компонентов в процессе развития произведения закономерно влияет и на методы их рассмотрения и анализа в транскрипции – не только дифференцированно друг от друга, что является более традиционным для работ по транскрипционному жанру, но и в совокупном, комплексном действии для целостного представления о его глубинных закономерностях как синтетического интерпретационного явления» [1, с. 25].

Проследить эти закономерности позволяет анализ музыкальных образцов. В данной публикации материалом исследования стали обработка Ф. Липса² и транскрипция А. Назаренко³ одного и того же произведения – Вальса «Дрожжащие листья» П. Норрбака. Необходимо отметить, что А. Назаренко, в процессе создания авторской версии, опирался не на оригинал Вальса П. Норрбака, а на обработку Ф. Липса, выступающую в данном сравнительном анализе в роли произведения-модели.

Необходимо отметить, что нотный текст оригинальной пьесы П. Норрбака, сочиненной им в шестнадцатилетнем возрасте, был утрачен. Во всеобщем доступе имеются лишь ноты обработки Ф. Липса и запись с грампластинки Апрельевского завода 1958 года в исполнении самого П. Норрбака. Версия А. Назаренко Вальса «Дрожжащие листья» (созданная в 2013 году) становится показательной для композиторского стиля харьковского музыканта.

В данном произведении А. Назаренко работает с несколькими компонентами фактуры – мелодическим тематизмом, гармоническими голосами, педалью, ритмом, тембром, а также реестром исполнительских средств. Учитывая предложенную в статье методологию исследования, опирающуюся на комплексное взаимодействие компонентов фактуры, рассмотрим некоторые из них. Ведущим фактором данного взаимодействия оказывается тембровая колористика. Транскриптор обогащает тембро-гармоническую колористику, предложенную Ф. Липсом путём насыщения фактуры дополнительными гармоническими голосами, которые выведены из скрытого голосоведения или заново сочинены интерпретатором. В результате, фактура обретает гармоническую полноту звучания, уплотняется гармоническая вертикаль, вместе с тем увеличивается «плотность фактуры», а также «фактурной массы» (см. об этом: [5]). Расстояние между голосами сокращается, пространство заполняется гармоническими элементами.

Перманентное изменение числа голосов-участников наблюдается уже во вступлении пьесы. Здесь волнообразное нисходящее мелодическое движение скрыто в среднем фактурном пласте (средние голоса). Отсюда преобладание гармонической краски звучания, обогащение тембрового колорита. Усиление роли гармонического фактора в транскрипции А. Назаренко происходит и благодаря введению гармонической педали. В целом, гармонический параметр закономерно влияет и на тембровый колорит. Звучание баяна в транскрипции обретает новые выразительные свойства.

В отличие от А. Назаренко Ф. Липс отдаёт предпочтение относительно прозрачной фактуре. В то же время, здесь ощущается органное звучание баяна благодаря широкому расположению аккордов, наличию колористических удвоений – октавных дублировок, децим, дуодецим. Утяжеляется нижний пласт фактуры благодаря переносу мелодического голоса в басовую партию. Вновь наблюдаем связь тембровой колористики с характером фактурной интонации.

Показательным с точки зрения различий художественных целей становится сравнительный анализ вступления. В обработке Ф. Липса ведущую роль во вступлении играет нисходящее мелодическое движение волнообразного характера с постепенной кристаллизацией основной тональности ля-минор. Мелодической функции подчинены все голоса фактуры, изложенные в виде вторы – параллельного движения голосов в дециму, октаву и сексту. Гармонический фактор подчинён мелодическому движению и формируется именно благодаря последнему, од-

нако мелодические вторы и построенные на их основе звуковые комплексы (1–3 такты) не дают полноценного представления о гармоническом содержании, поскольку являются, по сути, удвоенными интервалами. И лишь с 4-го такта голоса перестают дублировать друг друга, разделяясь в самостоятельные гармонические тоны. При этом их общее число не превышает трёх, что является вполне достаточным для полноты гармонического звучания. В 7–8-м тактах тип фактуры кардинально меняется – прежде мелодические вторы и, собственно, мелодическое движение переходит в новую ритмо-фактурную формулу жанра вальса – бас-аккорд.

В транскрипции А. Назаренко фактурная драматургия вступления иная. Мелодический тематизм завуалирован в верхнем, среднем и нижнем фактурных пластах. К нему добавлены также другие фактурные компоненты, в частности, отдельные гармонические голоса, аккорды готовой клавиатуры, гармоническая педаль, которая чередуется в каждом из фактурных пластов – верхнем, среднем и нижнем (как и мелодический тематизм). Фрагментарно гармоническая педаль снимается, уступая место мелодическому движению. Так возникает гармоническая наполненность музыки и одновременно скрытая полифония (контрапункт к основному мелодическому тематизму), отсутствующие у Ф. Липса.

Фактура вступления, таким образом, в транскрипции А. Назаренко значительно обогащена новыми компонентами, усиливающими художественный образ «дрожащих листьев». Добавим, что фактурная идея, отвечающая образному содержанию, реализована и в числе голосов-участников. Условно принимая за основу их большее или меньшее количество, можно выявить следующую закономерность: первый такт – больше голосов (7–4), второй – меньше (3), третий – больше (7–3), четвёртый – меньше (3), пятый – больше (6–3), шестой – больше (6), которые сменяются так же, как и у Ф. Липса бас-аккордовой вальсовой формулой. В такой «дышащей» изменчивой фактуре транскриптор достигает, во-первых, звукоизобразительного эффекта «дрожащих листьев», дуновения ветра, движения воздуха, усиленного тремолированием меха баяна, во-вторых – определенного эмоционального настроения: внутреннего трепета, волнения, эмоционального порыва. Эти образные планы призваны передать не только транскриптор, но, разумеется, и исполнитель.

Отметим, что у А. Назаренко нижний фактурный пласт снят вообще, он перенесён в средние голоса, то есть тембровая окраска баяна, в отличие от его «органного амплуа» у Ф. Липса, теряет «звончатость», но обретает акустический

объём, густоту, насыщенность звучания. У Ф. Липса же, при широком расположении голосов, в звучании обнаруживается некая «пустота».

Помимо гармонического фактора на характеристики темброво-фактурного взаимодействия оказывают влияние ритм, синтаксис, исполнительские средства. В связи с этим кратко отметим, что в затактах к 9, 17, 25 и 33 тактам А. Назаренко меняет триольные восьмые (Ф. Липса – П. Норрбака) на дуольные, что сообщает музыкальному движению динамику, создает эффект раскачивания начала фраз. Данная особенность свидетельствует о стремлении автора к звукоизобразительной трактовке баяна, театрализации музыки и тембрового амплуа солиста средствами неравномерной ритмики в мелодической линии, что вызывает ассоциации с образами свободно падающих и «дрожащих листьев». Благодаря многократному повторению на протяжении всего произведения незначительная, на первый взгляд, деталь музыкального текста становится содержательной для транскрипции в целом.

Не имея возможности в рамках одной публикации подробно остановиться на системном анализе всех разделов музыкальной формы рассматриваемой пьесы, укажем лишь некоторые показательные моменты. Так, в среднем разделе Вальса (пьеса написана в простой трёхчастной форме) в процессе развития его тематического материала транскриптор обнаруживает скрытое многоголосие в самом мелодическом голосе, маркируя опорные метрические доли в триольных фигурах, а затем превращая их в реальный подголосок. Это придает музыкальному образу обаяние, изящество, особую пластику, украшает основной тематизм мелодико-ритмическими узорами. Слушатель невольно дорисовывает образ танцевальной вальсирующей пары, её круговые движения, завуалированные в мелодических узорах. А. Назаренко динамизирует музыкальную ткань путём постепенного отказа от репетиционной техники в пользу «ажурных» триольных фигур с проходящими звуками и опевающими оборотами. Этот же принцип как сквозная идея переносится транскриптором в третий репризный раздел, в котором вместо двухголосного используется трёхголосный склад, возникающий в результате появления среднего контрапунктирующего голоса. Данная особенность ярко отличает транскрипцию А. Назаренко от обработки Ф. Липса.

В целом, транскрипция А. Назаренко представляет собой концертную интерпретацию обработки Ф. Липса, что обуславливает значительное обогащение фактурного параметра музыкального содержания, непосредственно

влияющего на тембровое звучание и образную семантику инструмента, в данном случае – баяна. Это подтверждают исполнительские средства, рассмотрение которых может стать предметом отдельного изучения данного музыкального образца.

Резюмируем основные положения исследования в виде тезисов:

1. Баянная версия А. Назаренко пьесы П. Норрбака в обработке Ф. Липса демонстрирует её новое художественное содержание, обогащённое дополнительными смысло-образами, композиционно-семантическими и композиционно-структурными элементами.

2. Специальными факторами транскрибирования здесь выступают, в первую очередь, фактура и тембр, а также их синтезирующее действие. Это отвечает самой художественной практике транскрипций, поскольку для раскрытия новых тембровых возможностей и характеристик инструмента (инструментов), для которого создаётся транскрипционная версия оригинала, необходимы (а часто и неизбежны) его фактурные преобразования и наоборот.

3. На тембровый фактор в транскрипциях влияют все компоненты фактуры, через которую реализуются содержательные уровни оригинала – мелодический тематизм, гармония, ритм и другие. Фактура в диалоге с тембром выступает как комплексное динамическое выразительное средство.

4. Во взаимодействии с другими фактурными компонентами определяется функция тем-

брового фактора в фактуре, его художественное значение, характер тембрового звучания.

5. Синтезирующие свойства тембро-фактуры проявляются в тембро-гармонии, ведущим фактором данного взаимодействия оказывается тембровая колористика. Выразительные средства гармонии в транскрипции А. Назаренко играют ведущую роль, поскольку интерпретатор насыщает фактуру дополнительными гармоническими голосами, воссоздаёт их в скрытом голосоведении или сочиняет заново, добавляет гармоническую педаль. В результате этого фактура обретает гармоническую полноту звучания, увеличивается число голосов гармонической вертикали (а вместе с тем и плотность фактуры, фактурная масса и насыщенность тембрового звучания).

Средствами взаимодействия фактуры и тембра также оказываются мелодия, ритм, синтаксис, определяющие жанровое и стилевое амплу тембра инструмента, как концертного и виртуозного, наделённого возможностями театральных, звукоизобразительных эффектов. Они создают новый художественный образ Вальса П. Норрбака, преобразуют тембровую колористику, насыщают форму сквозным развитием. В результате А. Назаренко создаёт новую версию музыкального произведения, дающую возможность в полной мере продемонстрировать тембровый потенциал баяна (или аккордеона), технические возможности исполнителя, что является главными задачами концертной транскрипции.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Назаренко Александр Иванович – харьковский музыкант-баянист, заслуженный деятель искусств Украины, профессор, член Национального Всеукраинского музыкального союза, педагог, исполнитель и дирижёр.

² Играем на бис! Из репертуара Фридриха Липса: Произведения для баяна. М.: Музыка, 2002. С. 38–42.

³ Назаренко А. И. Пьесы, обработки, транскрипции. Харьков: Мадрид, 2014. С. 80–86.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : дис. ...канд. мистецтвознавства. Харків, 2004. 195 с.

2. Голомб М. Транскрипції музичних творів у XIX ст. Спроба типології на прикладі творів Фридерика Шопена // Фридерик Шопен: зб. ст. / Ред. Я. Якубович. Львів: СПОЛОМ, 2000. С. 201–222.

3. Жарков О. Художній переклад в музиці: проблеми і рішення: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства. К., 1994. 19 с.

4. Игнатченко Г. О динамических процессах в музыкальной фактуре: автореф. дис. ...канд. иск. К., 1984. 25 с.

5. Палий И. К определению понятия «трандукция» в музыковедении // Когнітивне музикознавство: зб. ст. Харків : «С.А.М», 2010. Вип. 29. С. 387–395.

6. Прокина Н. Фортепианная транскрипция. Проблемы теории и истории жанра: автореф. дисс. ... канд. иск. М., 1989. 21 с.

7. Трофимчук О. Темброва еволюція в українській народно-оркестровій музиці: ав-

тореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. К., 2007. 17 с.

8. Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 2. М.: Советский композитор, 1970. 560 с.

REFERENCES

1. Borysenko M. Zhanr transkryptsiyi v systemi indyvidual'noho kompo-zytors'koho stylyu: dis. ... kandidata mistetstvoznavstva [Genre of Transcription in the System of Individual Composer's Style: PhD Thesis]. Kharkiv, 2004. 195 p.

2. Golomb M. Transkryptsiyi muzychnykh tvoriv u XIX st. Sproba typolohiyi na prykladi tvoriv Fryderyka Shopena [Transcriptions of Music Works in the XIX Century. An Attempt of Typology on the Example of Works by Frederic Chopin] // Fryderyk Shopen: zb. st. / red. Ya. Yakubovych. [Frederic Chopin: Collection of Articles / Ed. Y. Yakubovich]. Lviv: SPOLOM Press, 2000. P. 201–222.

3. Zharkov O. Khudozhniy pereklad v muzytsi: problemy i rishennya: avtoref. dis. ... kandidata mystetstvoznavstva [Art Arrangement in Music: Problems and Solutions: Synopsis for the PhD Thesis]. Kiev, 1994. 19 p.

4. Ignatchenko G. O dinamicheskikh protsessakh v muzykal'noi fakture: avtoref. dis. ...kandidata iskusstvovedeniya [About Dynamic Processes in a

Musical Texture: Synopsis for the PhD Thesis]. Kiev, 1984. 25 p.

5. Palii I. K opredeleniyu ponyatiya «transduktsiya» v muzykovedenii [To the Definition of the Concept of “transduction” in Musicology] // Kognitivne muzikoznavstvo: zb. st. Kharkiv [Cognitive Musicology: Collection of Articles]: Kharkiv, «S.A.M» Press, 2010. Vol. 29. P. 387–395.

6. Prokina N. Fortepiannaya transkriptsiya. Problemy teorii i isto-rii zhanra: avtoref. dis. ...kandidata iskusstvovedeniya [Piano Transcription. The Problems of Theory and History of the Genre: Synopsis for the PhD Thesis]. Moscow, 1989. 21 p.

7. Trofymchuk O. Tembroya evolyutsiya v ukra-yns'kiy narodno-orkestrovyy muzytsi: avtoref. dis. ...kandidata mystetstvoznavstva [Timbre Evolution in Ukrainian Folk and Orchestral Music: Synopsis for the PhD Thesis]. Kiev, 2007. 17 p.

8. Tsukkerman V. Muzykal'no-teoreticheskie ocherki i etyudy [Musical and Theoretical Essays and Studies]. Vol. 2. Moscow: Sovetskiy Kompozitor Press, 1970. 560 p.

ТРАНСКРИПЦИИ АЛЕКСАНДРА НАЗАРЕНКО:
ИНДИВИДУАЛЬНО-СТИЛЕВЫЕ СПЕКТРЫ ЖАНРА

В статье рассматриваются теоретические и практические аспекты изучения жанра транскрипции, обосновываются его стилевые особенности. Поднимаются вопросы опоры на модель чужого произведения, наличия двойного авторства, действия механизмов композиторской интерпретации. Темброво-фактурный комплекс определяется автором как важнейший фактор транскрибирования.

Материалом исследования становятся концертная обработка Ф. Липса и транскрипция А. Назаренко одного первоисточника – пьесы «Дрожащие листья» П. Норрбака. Спецификой анализируемого музыкального материала, предложенного в статье, является сопоставление двух обработок – Ф. Липса и А. Назаренко – с целью выявления различий между ними, а также раскрытия индивидуально-стилевых спектров жанра транскрипции в творчестве А. Назаренко. При этом отмечается, что А. Назаренко, в процессе создания авторской версии, опирался не

на оригинал Вальса П. Норрбака, а на обработку Ф. Липса, выступающую в данном сравнительном анализе в роли произведения-модели.

В ходе анализа двух версий используются различные методы исследования: сравнительный; интерпретационный, касающийся проблем исполнения на баяне; жанровый и стилевой, характеризующие композиционно-драматургические особенности, жанрово-стилевую специфику музыкальных образцов; органологический, способствующий рассмотрению специфики инструмента, в данном случае баяна, в контексте сравнения его выразительных возможностей в двух пьесах. Результатом исследования стало определение кардинальных различий в методах художественной интерпретации двух авторов.

Ключевые слова: художественная интерпретация, жанр транскрипции, темброво-фактурный комплекс, баянное творчество, баянное исполнительство.

TRANSCRIPTIONS BY ALEXANDER NAZARENKO: INDIVIDUAL-STYLE SPECTRA OF GENRE

This article considers theoretical and practical aspects of research in the sphere of transcription genre, grounds its stylistic properties, reliance on the model of another's work, double authorship, and action of composer's interpretation. These issues are projected onto the timbre-texture complex in this genre as the most important factor of transcription.

The material of the research is the concert arrangement by F. Lips and the transcription by A. Nazarenko that belong to one original source – the composition "Shivering Leaves" by P. Norrbak. The article is to provide the comparative analysis of the two arrangements in order to identify the distinctions between them, as well as the individual-style spectra of the transcriptions genre in the works by A. Nazarenko. At this, it is noted that in the process of creating the author's version A. Nazarenko relied not on the original Waltz by P. Nor-

rbak, but on the arrangement by F. Lips, this one being a work-model in this comparative analysis.

Within the analysis of the two versions, various methods of research are used, besides the comparative one – they are also: interpretational analysis, considering the problems of bayan performance; genre and style analysis, which characterizes the compositional and dramatic features, genre-style specificity of musical exponents; organological analysis, contributing to the research of the specificity of the instrument, which is bayan in the context of comparing its expressive possibilities in the two works. The research resulted in the identification of the principal distinctions in methods of artistic interpretation by the two authors.

Key words: artistic interpretation, transcription genre, timbre texture complex, bayan oeuvre, bayan artistic performance.

Плющенко Максим Юрьевич

Аспирант кафедры теории музыки
Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского
Украина, 61003, Харьков
e-mail: maxplus73@gmail.com

Pliushchenko Maksym Yu

Postgraduate student at the Department of Music Theory
Kharkiv National I. Kotliarevsky University of Arts
Ukraine, 61003, Kharkiv
e-mail: maxplus73@gmail.com

