

ХАРКІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ім. І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

БОРИСЕНКО Марія Юрївна



УДК 781.64 + 78.036.9

**ЖАНР ТРАНСКРИПЦІЇ В СИСТЕМІ ІНДИВІДУАЛЬНОГО
КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ

**дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства**

Харків – 2005

Ш310
48



00762070 (M)

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана в Харківському державному університеті мистецтв ім. І.П. Котляревського Міністерства культури і мистецтв України.

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, професор
Ігнатченко Георгій Ігорович
Харківський державний університет мистецтв
ім. І.П. Котляревського,
професор кафедри гармонії та поліфонії

Офіційні опоненти:

доктор мистецтвознавства, професор
Муха Антон Іванович
Інститут мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України,
провідний співробітник відділу музикознавства

кандидат мистецтвознавства, доцент
Жигачова Людмила Тихонівна
Харківський державний університет мистецтв
ім. І.П. Котляревського,
професор кафедри інтерпретології
та аналізу музики

Провідна установа:

Національна музична академія України
ім. П.І. Чайковського,
кафедра теорії музики, м. Київ

Захист відбудеться " 4 " травня 2005 р. о 15⁰⁰ годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 64.871.01 у Харківському державному університеті мистецтв ім. І.П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, м. Конституції, 11/13, ауд. 58.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Харківського державного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, м. Конституції, 11/13.

Автореферат розісланий " 2 " квітня 2005 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради
кандидат мистецтвознавства, доцент

Чернявська М.С.

ДВ 6а.000

1

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми. Серед проблем, які входять до кола розгляду в сучасній музикознавчій науці, важливе місце належить подальшому вивченню жанрової системи, її функціонування в художній практиці. Музична теорія, якщо вона взаємодіє з практикою, має фіксувати та прогнозувати зміни в останній, виявляти ті її аспекти, які залишаються недостатньо вивченими.

Таким є, зокрема, жанр транскрипції. Його специфіка полягає в тому, що він формується на базі "чужої" композиції – відправної точки для якісно нового стильового трактування – і є свосвідним з'ясуванням-інтерпретацією змісту першоджерела, який у транскрипційних зразках набуває статусу моделі музичного буття вихідної цілісності у її ж власних мовних структурах. Ситуація, яка при цьому складається, стає наслідком подвійного авторства, міжстильового спілкування, що, по-перше, активізує в транскрипції роль творчого діалогу митців, взаємодії їхніх індивідуальних композиторських "Я", по-друге – розкриває самі механізми і техніку цієї взаємодії. Вивчення транскрипційного жанру надає можливість дослідити вияви даних процесів, а, отже, перебуває в руслі найактуальніших проблем сучасного музикознавства, свідченням чого є значний інтерес до транскрипції з боку композиторів і виконавців, що не є випадковим – адже на її прикладі розкриваються якісні аспекти художньої інтерпретації музичного твору.

Розгалуженість проблеми транскрипції, що впливає з різноманітності її видів, породжує різні точки зору з приводу цього жанру. Діапазон авторських міркувань тут сягає від ототожнення транскрипції з точним переписуванням-перекладенням оригіналу (М. Голомб), редакцією (Ю. Євдокимова), до вільної обробки (В. Руденко), обробок фольклорних джерел (Л. Седракян) та навіть попури (Є. Зінгер). Тому ще одним актуальним для транскрипції моментом є встановлення її жанрових меж.

Мета дослідження полягає у виявленні змісту та значення транскрипції як різновиду композиторської інтерпретації, у визначенні її місця та специфіки в індивідуально-стильових системах, що передбачає такі **завдання**:

- розробку теоретичних засад дослідження транскрипційного жанру та його функціональної дефініції;
- визначення типових рис стилю транскриптора в його інтерпретації першоджерела, що поряд із розв'язанням аналогічної проблеми відносно останнього є необхідною передумовою розгляду принципів взаємодії двох авторських концепцій;
- характеристику "питомої ваги" оновлених та утриманих параметрів транскрипції у порівнянні з вихідною моделлю, що в кінцевому результаті закріплює за нею статус твору з подвійним авторством;

- класифікацію транскрипційних різновидів (транскрипції-перекладення, транскрипції-обробки, строги та вільні зразки) на основі їх специфічних властивостей та сфери функціонування;
- виявлення різностильових зразків транскрипції з позицій відтворення як типових засад жанру, так і його індивідуально-творчих новацій.

Об'єкт дослідження – явище транскрипції в музиці та його різноманітні вияви. **Предметом дослідження** є внутрішні закономірності транскрипційного жанру в аспекті композиторської інтерпретації та принципи міжстильової взаємодії, що виникають на її основі.

Матеріалом дослідження є близько 100 творів 45 авторів. Серед них докладно розглянуто лише найбільш показові в плані виявлення семантики жанрового різновиду – оркестрові, ансамблеві та фортепіанні транскрипції *Ф. Ліста, П. Чайковського, С. Рахманінова, С. Фейнберга, Л. Годовського, О. Глазунова, Д. Рогаль-Левицького, А. Шенберга, А. Веберна, І. Стравинського, Д. Шостаковича, Е. Денисова, Р. Щедрина, Л. Стоковського, В. Птушкіна, В. Дробязгіної, О. Щетинського, Ю. Каспарова, С. Юшкевича* та інших авторів.

Методологічна основа дисертації включає як фундаментальну, загальнонаукову, так і спеціально-теоретичну (музикознавчу) складові.

Фундаментальна база: засади діалектичного методу, зокрема, законів єдності та боротьби протилежностей, принципів детермінізму та ізоморфізму;

Загально-наукова база: методи системно-структурного, компаративного, функціонального, історико-типологічного аналізу, теорії моделювання в галузі філософії та естетики, лінгвістики, логіки, математики (Ю. Афанасьєв, А. Денисов, Д. Колесников, Д. Розенталь, М. Теленкова);

Музикознавча база: розробки в галузях інтонаційної теорії (Б. Асаф'єв, Т. Кравцов, О. Маркова, О. Орлова, К. Ручьєвська), музичного мислення та творчості (І. Котляревський, А. Муха, Є. Назайкінський, І. Пясковський, І. Юдкін, Ю. Холопов), інтерпретології (С. Гуренко, О. Котляревська, Є. Ліберман, О. Меркулов, В. Москаленко, І. Полусмяк), музичного стилю (Н. Горюхіна, В. Медушевський, М. Михайлов, С. Скребков), жанру та форми (М. Арановський, В. Бобровський, А. Сохор, В. Цукерман, С. Шип, Л. Шаповалова), теорії фактури (Г. Ігнатченко, М. Скребкова-Філатова, О. Сокол, Ю. Тюлін, В. Холопова), оркестрових стилів, тембру в музиці (Є. Балашов, Л. Гуревич, Г. Дмитрієв).

Наукова новизна одержаних результатів:

- вперше для розробки теорії жанру транскрипції запропоновано системний підхід задля комплексного вивчення природи і специфіки виявів цього жанру;
- вперше транскрипцію досліджено в аспекті композиторської інтерпретації та надано їй нову функціональну дефініцію;

- запропоновано нову типологію транскрипційного жанру, яка базується на його порівнянні з іншими близькими до нього, проте не тотожними зразками музичної творчості, такими як перекладення, редакції тощо;
- вперше систематизовано принципи авторської роботи транскриптора з першоджерелом, у зв'язку з чим вперше проаналізовано ряд творів, у тому числі – українських авторів: В. Дробязгіної, В. Птушкіна, О. Щетинського та інших;
- суттєво оновлено термінологічний апарат, до якого залучено нові поняття та інструменти аналізу: фактурні інтонація, компенсаторика, транспозиція.

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості використання теоретичних положень про жанр транскрипції в музиці з метою виявлення тенденцій розвитку музичної творчості та художнього мислення. Матеріали дослідження можуть бути корисними у педагогічній практиці, зокрема, у курсах аналізу музичних творів, гармонії, поліфонії, теорії та історії виконавства, а також у безпосередній композиторській та виконавській практиці при розв'язанні проблем художньої інтерпретації.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано згідно з планом підготовки основних науково-дослідних та методичних праць Харківського державного інституту мистецтв ім. І.П. Котляревського на 1998 р., затвердженому Вченою радою ХДІМ (протокол № 3 від 29.10.1998 р.). Вона відповідає п. 5 комплексної теми "Теоретико-методологічні проблеми сучасного музикознавства у контексті традицій і новаторства", що розроблялася кафедрою теорії музики, а зараз розробляється кафедрою гармонії та поліфонії.

Апробація результатів дисертації. Дисертацію обговорено на засіданнях кафедри гармонії та поліфонії Харківського державного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського. За її темою прочитані доповіді на міжнародних наукових симпозиумах та науково-методичних конференціях "Ференц Ліст і проблеми синтезу мистецтв" (Харків, 1997), "С.В. Рахманінов та українська культура" (Харків, 1998), Європейської асоціації піаністів-педагогів (ЕРТА) (Мелітополь, 2001), "Актуальні проблеми музичного й театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка, та виконавство" (Харків, 2001, 2003).

Публікації. Зміст дисертації викладено в 6 публікаціях, 4 з них – у фахових збірках, затверджених ВАК України.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, бібліографії. Загальний обсяг праці має 195 сторінок: основний текст – 179 сторінок; список використаних джерел – 182 позиції (13 – іноземною мовою).

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДОСЛІДЖЕННЯ

У **Вступі** обґрунтовується актуальність теми, визначаються мета, завдання, об'єкт, предмет дослідження, його матеріал, методологічна основа, наукова новизна, апробація.

У **розділі 1 – "Жанр транскрипції в музиці"** – розглянуто історію питання, вихідні методологічні принципи дисертаційної концепції.

Огляд наукових джерел включає як спеціальні роботи про транскрипцію – М. Голомба, Г. Когана, Н. Прокіної, В. Руденка, Л. Седракан, М. Кирилової, так і ті, в яких розв'язуються лише окремі питання даного жанру – Є. Гуренка, М. Давидова, О. Жаркова, Н. Кашкадамової, Н. Корихалової, Є. Назайкінського, К. Ручьєвської, О. Соколова. Наводяться також праці з проблем композиторської творчості та історії виконавства, де згадуються транскрипції – Н. Гарнюккурта, В. Гливинського, Г. Гофмана, Л. Грабовського, М. Ельсте, Г. Йсни, Ю. Холопова і В. Ценової, Я. Мільштейна, Л. Ройзмана, у тому числі – висловлення самих авторів і виконавців цих творів – Л. Годовського, Е. Денисова, Ф. Ліста, М. Люкера, С. Фейнберга, О. Щетинського.

У ході аналізу літератури зроблено висновок, що основні теоретичні положення в ній про транскрипцію зосереджено навколо проблем інтерпретації першоджерела, взаємодії в його версії виконавської та композиторської творчості, зіставлення оригінальної та версійної систем, похідного характеру останньої, класифікації жанрових типів, розвитку в них методів тематичної роботи, фактурного, тембрового факторів перетворення оригіналу. Разом з тим, деякі з цих питань досліджено недостатньо, інші, що є важливими для цієї теми і досі ще не розглядалися, порушуються нами вперше, а саме: інтерпретаційний аспект транскрипцій як окрема сфера композиторської діяльності, що поєднує елементи різних видів творчості – художньо-інтерпретаційної, аналітичної, композиторської, повна дефініція та понятійні межі цього жанру, значення транскрипцій як художньо повноцінного різновиду композиторської творчості, а не лише як полістилістичного явища. Поглиблено розглядаються спеціальні фактори транскрибування – композиційно-семантичні та фактурні й темброві, що в роботі формулюються як "фактурні" і "темброво-фактурні", адже в транскрипціях вони утворюють *цілісний інтонаційний комплекс*.

Окрему увагу у розділі приділяється терміну "фактурна інтонація", який дозволяє точніше зрозуміти у транскрипціях процедуру "фактурного переінтонування" – це поняття хоча й використовується науковцями (зокрема, О. Жарковим), проте здебільшого має лише метафоричний зміст. У даній роботі воно отримує дефініцію, стає ключовим інструментом аналізу жанрових зразків як фокус усіх інтонаційних процесів у творі, бо співвідноситься і з формою, і з її елементами. В транскрипції фактурна інтонація опосередковує (інтерпретує)

систему оригіналу як додатковий неспецифічний засіб, що значно впливає на специфічні засоби музики – мелодику, гармонію, ритм завдяки дії в них єдиної *сфери інтонаційного*. Тому, у порівнянні з оригінальною фактурною інтонацією, як виявилось, вона завжди є новою. Її механізми розкрито через наявні в музичних прикладах фактурно-інтонаційні тяжіння, відштовхування, ущільнення, розрідження тощо.

Розділ 2 – "Транскрипція як різновид композиторської інтерпретації" – присвячено розробці загальних положень теорії транскрипційного жанру.

Основна трудність тут полягає в унікальності кожного транскрипційного зразка. Але індивідуальний характер транскрипції є одночасно закономірним, бо її об'єкт – реально існуючий твір, що має авторство і спеціально не передбачає свого перегляду. Тому транскриптор у переробці оригіналу має право встановлювати власні "правила гри", в кожному випадку виробляючи їх самостійно. Ця обставина робить суттєвим для транскрипції індивідуально-стильовий аспект, який поширюється як на оригінал, так і на його версію.

Суттєвим для транскрипції є і жанровий аспект, оскільки вона – особливий, похідний жанр, що враховує жанрові ознаки оригіналу, але цілком до них не зводиться і часто навіть модифікує. В цілому для неї показовою є гетерогенна жанрова природа, що реалізується і на рівні стильової неоднорідності (стильовий синтез). Принципи цього синтезу відповідають певному характеру взаємодії двох систем – "*своє - чуже*", "*система оригіналу*" – "*система версії*". Це, зокрема, відрізняє транскрипції від авторських редакцій та переробок, що залишаються в рамках моностильової системи. Транскриптор же працює в межах двох стильових складових і результатом його діяльності має бути повноцінний художній твір, що виникає на рівні індивідуально-стильового синтезу. Саме такий синтез зустрічається тільки в транскрипціях і виступає їх головною жанровою ознакою.

Транскриптор не обмежується реконструюванням першоджерела у власній свідомості (слухацька інтерпретація), оцінкою результатів свого пізнання (музикознавча інтерпретація), актом виконання (виконавська інтерпретація). Він безпосередньо втручається у змістовно-структурну основу чужого твору, інтерпретуючи його саме як композитор у відборі та компонованні стильових засобів переробки оригіналу. Водночас, у транскрипції завжди присутньою залишається така її якість, як *підпорядкованість вихідній системі*. Транскриптор виступає тут своєрідним тлумачем, творчим посередником, який втілює своє розуміння змістової форми першоджерела. Отже до музично-комунікаційної ситуації, яка при цьому складається, він залучається як *композитор-інтерпретатор*, а транскрипція виступає різновидом *композиторської інтерпретації*. До речі, термін "інтерпретація" (лат. "inter" – "між") щонайкраще виражає посередницьку функцію

транскрипційної творчості, що є "містком" між оригіналом та його новим трактуванням. На функцію посередництва, як чи не на основну для інтерпретації, справедливо вказують деякі її дослідники, зокрема, В. Медушевський, В. Москаленко, І. Полусмяк.

Транскрипція як композиторський творчий акт має ознаки не тільки первинної, продуктивної художньої діяльності, а й вторинної, репродуктивної, бо цілком не збігається з моноавторською творчістю. Тому зміст цього явища, для якого властивими є *подвійне авторство* (тою чи іншою мірою історично або стилістично дистанційоване), *вторинний характер*, а головне – *індивідуально-стильовий синтез*, найточніше передає поняття "композиторська інтерпретація". Адже інтерпретація – це і є художня співтворчість, результат якої, за Є. Гуренком, об'єктивує продукт первинної художньої діяльності у вигляді реальної акустичної форми, упредметненого інтерпретаторського задуму.

Тож, використовуючи для визначення транскрипції термін "*інтерпретація*", ми вказуємо, передусім, на її залежність від першоджерела, адже вона не існує поза його субстанцією, а називаючи "*композиторською*" – підкреслюємо іншу особливість жанру – надання вихідному матеріалу нового композиційного статусу. Отже *транскрипція* як *результат композиторської інтерпретації* є *окремим синтетичним жанром, що реалізує принципову можливість внесення до оригіналу певних композиційно-семантичних змін, характер яких обумовлюється стилем нового автора-інтерпретатора. Таке подвійне авторство фіксується у самій назві твору.* Під оригіналом (або першоджерелом) тут слід розуміти конкретний матеріал, що для транскриптора стає моделлю нової цілісної системи.

Зміни у першоджерелі, хоча й унаочнюють індивідуальний стиль інтерпретатора, не втрачають, однак, *глибинного інтонаційного зв'язку* з ним. Водночас транскриптор виконує досить складні інтерпретаційні завдання: зміни внутрішньої інтонаційної форми при переважному утриманні форми-схеми оригіналу; більш або менш суттєвого перегляду гармонічної інтонації (термін Т. Кравцова); рухомості константних та змінних елементів у тематизмі при переважному дотриманні його структури; нарешті, модифікації просторово-часових та загальних динамічних якостей вихідної моделі при збереженні певної опори на відносно сталі елементи першоджерела.

Ці найтонші та суттєві для музичного змісту процеси регулюються в транскрипціях *фактурною інтонацією*, під якою в даній роботі слід розуміти *сукупну якість музично-художнього світу твору, його найважливіший жанрово-стильовий компонент, що характеризується певним просторово-часовим співвідношенням звукоелементів у процесі музичного становлення та розвитку.* Вона є складовою цілісного *інтонаційного комплексу*: з одного боку, як окремий його вияв із самостійним виражальним значенням, з іншого – як

сукупний результат дії численних інтонаційних факторів, що впливають на її зміст – ладомелодичних, ладогармонічних, синтаксичних, метроритмічних, тембрових. Отже, маючи якісну сутність, внутрішню логіку та закономірності, фактурні процеси реалізуються як інтонаційні, що висвітлює в них значення художньо-виражальної цілісності, а не лише сумарної величини, дію власне музичного, часового, *процесуального* поряд із умовно *просторовим*. Фактурна інтонація є засобом формоутворення в музиці, що спричиняє або результус інтонаційний процес. Для транскриптора вона стає найбільш активною сферою переробки оригіналу, тією індивідуальною змістовою формою його викладу (аналогічно індивідуальній інтонаційній концепції), зміни якої приводять до виникнення нових відношень елементів системи, а разом із цим – до її нового *цілісного стану*. Опосередковуючи форму оригіналу через уточнення виражальних, конструктивних, функціональних значень її структур, нова інтонаційна фактура віддзеркалює процеси темоутворення – композиторські дії транскриптора у процедурі інтерпретації першоджерела та становить в транскрипції власний *драматургічний план*, збагачуючи композиційні ідеї оригіналу додатковими сенсами. Фактурний аспект, обраний в роботі, якраз і дозволяє спостерігати ледве не всі властивості музичного твору, адже стає специфічним виразом його цілісності.

Досі йшлося про спеціальні аспекти та методи розгляду і аналізу транскрипційного жанру із порушенням найактуальніших питань сучасного музикознавства в галузі теорії інтонації, музичної творчості, стилю, жанру, форми, фактури, які є ключовими для визначення змісту явища транскрипції в музиці. Разом із тим, вони залучаються до системи методів більш високого рівню – загально-наукових та навіть фундаментальних філософських. Їх докладну характеристику надано у кінці другого розділу дисертації.

Розділ 3 – "Техніки транскрипцій у творчості композиторів XIX – XX століть" – присвячено розгляду зразків жанру у спадщині тих авторів, які спеціально до нього звертались і зробили суттєвий внесок у його розвиток.

У підрозділі 3.1. – "**Фортепіанні транскрипції**" – йдеться про найпоширеніший жанровий різновид, формування якого, починаючи з XIX століття, пов'язується саме із фортепіанною музикою, зокрема, творчістю *Ф. Ліста*. До нього у своїх витоках транскрибування мало, переважно, прикладні, суто репертуарні або навчально-педагогічні цілі і ще не претендувало на художнє значення. Навіть у транскрипційному доробку самого Ліста є різні твори, обсяг жанрової палітри яких сягає від перекладень до самостійних композицій.

Із великої кількості фортепіанних транскрипцій, окрім лістівських, докладно розглядаються твори таких відомих транскрипторів як С. Рахманінов, Л. Годовський, С. Фейнберг, а також інших авторів. Порівняльний аналіз

оригіналів та їх версій дає можливість проникнути у зміст творчого процесу художників, сприймати твір у його реально-історичному художньому бутті, порушує широке коло питань музичної форми, тематизму, фортепіанної фактури тощо. Кожне з них пов'язується тут із проблемою трактування даного жанру з позицій авторського стилю композитора-інтерпретатора.

Зокрема, можна вирізнити такі аспекти цього трактування. Це, насамперед, *інтерпретація фортепіанного звукообразу* із урахуванням транскрипторами звукових можливостей інструмента: недоступність прийомів *messa die voce*, тривалої оркестрової педалі, безударної кантилени тощо. У зв'язку з цим аналітичну увагу зосереджено на реєстровій драматургії творів, на збагаченні фортепіанного тембру ефектами резонансу і стереофонії, оркестрових тремоло, риторичних *grand-pauz*, штучного філірування (лістівські фортепіанні "*Партитури*" симфоній *Л. Бетховена*, його ж транскрипції вокальних опусів *Л. Бетховена* і *Ф. Шуберта* тощо).

Крізь призму *фактурно-інтонаційних процесів* розглядаються також особливості *піаністичної техніки*, яка значною мірою впливає на результат фортепіанної обробки: поява віртуозності там, де її уникає попередній автор, переорієнтація фактурно-інтонаційної концепції дворучного опусу для виконання однією рукою, перестановки вихідних фактурних компонентів – партії мелодії у гармонічний бас, низького акордового шару у верхній задля виявлення в гармонічному голосоведенні мелодичного сенсу тощо, прийоми вертикально-рухомого контрапункту, що істотно модифікують цілісний інтонаційний результат твору (*етюди Ф. Шопена*, *пісні Ф. Шуберта* в транскрипціях *Л. Годовського*).

Окремо звертає на себе увагу навмисне "порушення" транскрипторами традицій виконання відомої (популярної на свій час) музики та інерції її сприйняття засобами поліфонічного та гомофонно-гармонічного перевтілення, спрямованих як на активізацію поліфонічного мислення піаніста, так і на техніку його психологічних переключень в разі відповідних змін у викладі матеріалу твору. Метою транскриптора іноді є позиційна зручність фортепіанної гри, що віддзеркалюється у відповідному фактурному розташуванні звукоматеріалу на клавіатурі та у ланцюговому голосоведенні, формує кантилений образ фортепіано (транскрипції *С. Фейнберга* вокальних та інструментальних творів *Л. Бетховена*, *А. Бородіна*, *М. Мусоргського*, *П. Чайковського*). Протилежна тенденція частих позиційних (фактурно-інтонаційних) переміщень підкреслює ударну природу та оркестрові "політемброві" якості інструмента (версія *С. Юшкевича* "*Жарту*" *Й.С. Баха*). Застосовується також розщеплення одноголосся на комплементарні голоси ("*Прелюдія*" зі *скрипкової сюїти Баха* у фортепіанних версіях *С. Рахманінова* та *К. Сен-Санса*), перекомбінування фактурно-структурних компонентів (термін

І. Ігнатченка), спрямоване на певні зміни звукового стану моделі (несподівана у рахманіновській транскрипції "Скерцо" Ф. Мендельсона "дзвінність").

Нарешті, характерні риси композиторського (та, що теж суттєво, виконавського) стилю транскрипторів сконцентровані і в їх творчому ставленні до форми і тематизму першоджерел. Прикладами цьому є тематичне оновлення у повторюваних розділах оригіналів, різноманітна динамізація їхньої форми, зокрема, введення нової ритмопульсації (транскрипції Рахманінова *п'єс* Ф. Крейслера), що іноді приводить до значної модифікації вихідного жанру (наприклад, коліскової – у віртуозну фортепіанну *п'єсу* у "Коліскової" Чайковського – Рахманінова).

У підрозділі 3.2. – "Оркестрові та ансамблеві транскрипції" – досліджуються інші жанрові різновиди транскрипційної творчості. Взаємодію двох композиторських систем розглянуто, зокрема, у транскрипціях А. Шенберга "Хоральної прелюдії" до-мінор і А. Веберна "Фуги-річеркати" Й.С. Баха, І. Стравинського "Пісні про блоху", Д. Шостаковича "Пісень і танців смерті", В. Денисова і Р. Щедрина "Дитячої" М. Мусоргського, Р. Щедрина "Кармен" Ж. Бізе, В. Птушкіна "Ревізької казки" А. Шнітке, Арії Даллі "Відкрилася душа" К. Сен-Санса, "Теми з Варіаціями" В.А. Моцарта, О. Щетинського "Шести малих *п'єс* для фортепіано", ор. 19 Шенберга, Ю. Каспарова "Швидкоплинностей", "Гавоту" з симфонії №1 С. Прокоф'єва тощо. У ході аналізу систематизовано стилістично визначені методи композиторських перетворень оригіналу у транскрипції. Серед них – інтерпретація вихідної *звукочислості* шляхом кількох можливих випадків: 1) змін її мікроінтонаційної спрямованості – нове мотиво- і фразування; 2) втручання в її макробудову – додавання нових звукоелементів і структур; 3) фактурно-інтонаційні перестановки звукоструктур у музичному просторі та часі – нові композиційно-семантичні відношення; 4) заміни фіксованої висоти тнів на нефіксовану – переорієнтація з ладомелодичної та ладогармонічної сфери на інші музично-виражальні засоби – ритмо-інтонаційний, темброво-артикуляційний, динамічний, темповий.

У дисертації відзначається, що найменш активну сферу композиторської інтерпретації становлять глибинні рівні музично-змістового у першоджерелі – ладотональна, ладогармонічна цілісність (при можливій рухомості окремих гармонічних інтонацій), адже їх децентралізація межує з кардинальним переглядом вихідної концепції та її пізнаваних рис. Найбільш активною є тембро-фактура, її щільнісні фактори ритму, темпу, метро-фразування, групування фактурно-структурних компонентів, в яких відбито рух інтонаційного комплексу твору. У роботі систематизовано дію цих чинників.

Також доводиться, що композиторська інтерпретація просторово-часових якостей першоджерела (фактурної інтонації) наближується до поліфонічних

методів композиції, про що свідчить тенденція до тематизації фактурно-структурних компонентів в їх певному тембровому забарвленні. А фактори щільності фактури – чергування насичень – розріджень, подібностей – відмінностей, водночас є відлунням музично-гравітаційних процесів, фактурно-інтонаційних тяжінь та їх протилежної якості – відштовхувань. Чим ближче у музичному просторі та часі розташовані фактурні компоненти, тим сильнішими є між ними фонічні тяжіння (інтеграція), чим далі, тим очевиднішим є послаблення цих тяжінь (відштовхування, відокремлення, диференціація). Враховуючи це, транскриптор в оригіналі часто посилює мелодичний фактор шляхом його просторово-часового поєднання з іншими фактурними конструкціями – вертикальними (за контрастом рельєфів), горизонтальними (за спорідненою фактурною якістю – контрапункти, підголоски, втори). В цьому полягає головна жанрова тенденція транскрипції до інтерпретації сукупних звуковластивостей першоджерела, його багатоголосої якості. Музичний процес у транскрипціях тяжіє до тієї сторони багатоголосся, якої, на думку інтерпретатора, бракує вихідному розвитку – до вертикально-гармонічних комплексів у поліфонічних зразках, до поліфонії у гомофонних. Таке явище в дисертації охарактеризовано як принцип *фактурної компенсаторики*.

Тенденція, зокрема, до *поліфонізації* першоджерела знаходить свій вияв у складанні транскриптором контрапунктів, підголосків або самостійних тематичних структур як у макромасштабах на рівні великих фраз, речень, періодів, крупних частин і твору в цілому, так і у мікромасштабах – невеликих фраз, мотивів, мікроінтонацій, і навіть окремих звуків. Це насичує вихідну звукову тканину *мелодизмом*, новими інтонаційно-тематичними сенсами. Приховані же мелодичні зв'язки гомофонної тканини транскриптор реалізує в оригінальних послідовностях акордів, співзвуч, а також у фігураціях.

У підкресленні або нівелюванні цієї тенденції величезну роль відіграють *темброві закономірності*, які у поєднанні з фактурно-інтонаційними, стають важливим засобом інтерпретації першоджерела. Так, у "*Фузі-річеркати*" Баха-Веберна наскрізна ідея частих *тембрових переключень* руйнує вихідні *інтонаційні тяжіння* та *зміст мелодики*, а звідти й *тональність* як найважливіший драматургічний засіб бахівського твору. Трансформуються також функціональна, фонічна сторони ритму (ритмо-інтонаційна напруга в моменти акцентуації ритмодолей при вступі нових тембрів), його виражальна роль у сучасній версії класичного твору (схожа за змістом обробка засобами темброво-фактурного сегментування є в транскрипціях сучасних авторів О. Щетинського – "*Шести малих п'єс*" для фортепіано, ор. 19 А. Шенберга, М. Люкера – "*Мистецтва фузи*" Й.С.Баха). Роль тембру збільшено у транскрипціях, де послаблена дія ладотональних закономірностей.

У роботі досліджуються також інші вияви тембрового фактора в транскрипціях, зокрема, у переключенні драматургічних функцій (сольної на фонову, концертної на камерну чи навпаки (транскрипції *В. Птушкіна*), у створенні сталих темброво-фактурних сполучень із самостійним внутрішнім розвитком (форми вишого порядку), у наданні оригіналу додаткових музично-змістовних відтінків. Як приклад цьому, розглянуто варіанти темброво-драматургічних вирішень того ж самого оригіналу кількома авторами ("*Дитячої*" *Мусоргського* Е. Денисовим і Р. Щедріним, "*Швидкоплинностей*" *Прокоф'єва* Ю. Каспаровим, Р. Баршаєм, В. Дерев'янком).

У розділі 4 – "Типологія жанру транскрипції" – пропонується класифікація різновидів транскрипції, визначаються межі виявів даного жанру.

У підрозділі 4.1. – "Транскрипції і транспозиції" – це з'ясовується у порівнянні останнього з перекладеннями (які розглянуто на прикладі творів *Й.С. Баха*, *А. Вівальді*, *Р. Вагнера*, *О. Скрейбіна*, *А. Шенберга* у версіях *К. Кліндворта*, *А. Веберна*, *Г. Йєни* та ін.) та редакціями ("*ВТК*" *Й.С. Баха* – *К. Черні*, *Б. Муджелліні*, *Ф. Бузоні*, *Б. Бартока*, *Г. Бішофа*, *фортепіанних сонат Л. Бетховена* – *Л. Вейнера*, *К. Мартінсена*, *А. Шнабеля*, *А. Гольденвейзера*, *К. Черні*, *М. Пауера* та ін.). Зокрема, зазначається, що як і транскрипції, ці жанри перебувають у руслі дії загального з нею принципу інтерпретації і теж містять елементи стильової взаємодії. Як і транскрипції, ці творчі форми роботи з оригіналом передбачають принцип моделювання, однак не досягають транскрипційної якості, оскільки, переважно, виконують методико-прикладні (зокрема, виконавські) завдання і лише адаптують та деталізують текст першоджерела. Цю принципову відповідність вихідній системі пропонується визначати як "*фактурну транспозицію*" (на відміну від вузького значення даного терміна як власне тональної транспозиції).

Перекладення та редакції дійсно тяжіють до майже повного збереження усіх деталей системи першоджерела, включаючи фактуру, точніше – фактурну інтонацію, яка у своїх константних виявах (загальній конфігурації – *Є. Назайкінський*) ніби цитується протягом всієї форми нової версії того ж самого твору, а отже тут є відсутньою головна риса транскрипції як жанру – подвійне композиторське авторство; йтися може лише про композитора і редактора, про композитора і того, хто здійснив перекладення.

Розбіжності, які можуть виникати між фактурою оригіналу та фактурою перекладницької або редакторської версії, здебільшого існують в межах фактурної адаптації: скорочення або розширення елементів та зв'язків, їх спрощення або ускладнення, а також неминуча темброва ретрансляція вихідних інтонаційно-звукових ідей. Власне ж *транскриптор*, залучаючи окремі механізми таких транспозицій, процедуру переробки розуміє саме як творчий перегляд вихідної інтонаційної фактури та її презентацію в новій системі

композиційних зв'язків. У дисертації підкреслюється, що за умов індивідуалізації композиторських дій оброблювача в перекладеннях, редакціях, останні тяжіють до транскрипцій із подвійним авторством.

У підрозділі 4.2. – "**Транскрипції-перекладення, транскрипції-обробки, строги та вільні зразки**" – запропоновано класифікацію власне транскрипційних різновидів відповідно до характеру перетворень оригіналу.

Головними чинниками диференціації при цьому слід, насамперед, вважати ті змістові параметри, які становлять найбільш активну сферу транскрипторських дій – це тембр і фактура.

Тембровий фактор у зразках може бути змінним, або незмінним. Перший випадок є ознакою **транскрипції-перекладення**, другий – **транскрипції-обробки**. Їх поєднання утворює **комбінований тип**, коли темброві зміни є частковими. Більша темброва стабільність у другому і третьому випадках компенсується змінами фактурної інтонації, коли при формальному збереженні тембрового складу фактура настільки впливає на його сприйняття, що фактично приводить до свосвідного ефекту внутрішньо-тембрового перекладення (нагадаємо, що лат. transcriptio – це "переписування", "перекладення").

Фактурні принципи транскрипції як відображення процесів її реалізації на макро- та мікроінтонаційному рівнях можна згрупувати у дві протилежні тенденції, що відповідають строгим або вільним зразкам цього жанру. **Строгими** назвемо такі транскрипції, в яких фактурно-інтонаційні перетворення суттєво не порушують зміст первинних тематичних структур, форму та загальну композиційно-драматургічну логіку. **Вільними** є транскрипції, в яких ці перетворення поєднуються із значною модифікацією вихідних тематичних структур, аж до введення нових, що приводить до суттєвих змін на композиційно-драматургічному рівні. У першому випадку переважає концепція *оригіналу*, у другому – *версії*. Найцікавішим є останній випадок – модифікація самого *типу композиції* (або, за В. Боровським, її стилю) чи техніки письма, наприклад – куплетності у варіаційну куплетність (*Шуберт – Ліст "Спокійно спи", "У дорозу"*), пісенної заспівно-приспівної форми у подвійну тричастинну (*Чайковський – Рахманінов "Коліскова"*), тонально-тематичної композиції в серійну пантематичну (*Бах – Веберн "Фуга-речерката"*). Вільним зразкам також властиві методи наскрізного розвитку шляхом різноманітного фігурування, ритмо- та гармонічно-пульсаційних змін (*пісні Шуберта у версіях Ліста, Годовського; "Серенада" Мусоргського, "Мій садок", "Дитяча пісенька" Чайковського у транскрипціях Фейнберга*).

Характерним є і введення додаткових композиційних функцій у масштабах частин і розділів форми – вступів, код, доповнень, ригурнелів, каденцій, а також розширення структур зсередини (*"Ріголетто" Верді - Ліста*). Ці нововведення будуються як на оригінальному матеріалі, так і на

новоавторському, який не є докорінним, бо містить здебільшого загальні форми руху. Їх тематична нейтральність зберігає систему оригіналу на рівні композиційної субординації, що виникає при цьому, адже ці розділи транскриптор розуміє як неосновні композиційні функції ("*Аделаїда*" Бетховена – Ліста та ін.). В цьому ж руслі перебувають перестановки самостійних частин циклічної форми ("*Дитяча*" Мусоргського – Щедрина), версійне замикання розімкнутої у першоджерелі форми через повернення матеріалу експозиційного розділу ("*Серенада*" Мусоргського – Фейнберга, "*Політ джмеля*" Римського-Корсакова Рахманінова – зняття вербального сюжету посилює роль музичної архітектоніки).

Отже, транскрипція ніколи не пориває зв'язків із оригінальною інтонаційною системою, саме *інтерпретаційна несуперечність* двох систем регламентує та окреслює зовнішні межі цього жанру. За цими межами перебувають такі явища, як колаж, попури, стилізація, цитування, де чужий матеріал використовується фрагментарно і не пов'язується з оригіналом на інтонаційно-формуотворювальному рівні. Наявність цього глибинного зв'язку між системами є змістом композиторської інтерпретації в транскрипції.

Якщо даний зв'язок остаточно порушено, то фактично йдеться про вихід за межі транскрипційного жанру. Тому в композиторській інтерпретації оригінал не може підлягати цілком *будь-якому розвитку*, а "вільний" – не означає "всілякий", навіть у вільних зразках. Отож не будемо вважати транскрипціями інверсію оригінальної висотно-інтонаційної форми через поступове накопичення відхилень від її змісту (інверсійні варіанти Годовського деяких *етюдів Шопена*). Недоцільно було б відносити до транскрипцій і контрапунктичне поєднання в одну композицію фрагментів кількох чужих творів, що спричиняє суттєву взамокорекцію їх звукової цілісності задля зручності контрапунктичних умов. Транскрипції слід відрізнити, зокрема, від жанру обробки музично-фольклорних джерел, пов'язаного з методом цитування, який для перших є якраз найменш показовим, так само як не можна ототожнювати транскрипцію з вільною обробкою, фантазією на чужі теми, для яких система першоджерела не є *цілісною композиційною моделлю*, внаслідок чого виникають відхилення від її інтонаційних процесів, аж до остаточної відмови від *формотворчих засобів* мелодики, гармонії, ритму, введення авторського матеріалу оброблювача із самостійним тематичним значенням, що відтісняє оригінальні тематичні побудови на другий план, заміщає їх *основні* композиційні функції (лістівські фантазії на мотиви "*Дон-Жуана*" Моцарта, на вальс Шуберта № 33, тв. 9, "*Віденські вечори*" за Шубертом, на *Марш з "Парсифаля"* Вагнера, вальси Й. Штрауса – Е. Шюта та ін.). Фактично вони втрачають подвійне авторство, стають результатом композиторської оригінальної творчості. Виключно актом композиції названо такі обробки в

деяких зарубіжних виданнях, на противагу обробкам, що лише наближуються до композиції як такої.

У **Висновках** підсумовуються головні результати дослідження.

Транскрипція як вираз творчої особистості її автора є таким мистецьким актом, що уможлиблюється лише за умов високохудожніх якостей як самого джерела, так і його переробки. Естетичний результат останньої завжди визначається *мірою авторської майстерності* інтерпретатора, оскільки на основі чужої композиції він має скласти *нову художню цілісність, новий авторський твір*. Тому і головний критерій життєздатності цього жанру слід шукати, насамперед, у його мистецькому призначенні, у тому неповторному, високохудожньому змісті, який підносить його найкращі зразки до справжніх висот творчості. Власне транскрипційний принцип, що у завершеному вигляді (тобто як самостійний жанр) остаточно сформувався у романтичну добу та визначається у даній дисертації як метод композиторської інтерпретації вже існуючого авторського матеріалу, є закономірним наслідком еволюції музичного мислення. Адже історично, услід за цитатним методом, він був одним із "каналів" міжавторської взаємодії, яка призвела до виникнення та широкого розповсюдження сучасного явища полістилістики, політехніки, полікомпозиції тощо. Більш того, у транскрипційних зразках знаходить один із своїх виявів ідея нової концертності у широкому розумінні діалектики цієї форми (за Б. Асаф'євим) із пріоритетом суто музичних передумов формоутворення – темброво-, фактурно-інтонаційних, структурно-тематичних тощо. Актуалізуючись у періоди інтонаційних криз, транскрипційний жанр саме й стає своєрідним "містком" між традицією минулого та сучасними композиторськими пошуками у галузі музичної творчості, її форм та різновидів, системи виражально-конструктивних засобів.

Основні положення дисертації викладено у публікаціях:

1. **Борисенко М.Ю.** Бах – Веберн. Фуга-річерката №2 з "Музичного дарунку": До проблеми інтерпретації першоджерела // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Зб. наук. пр. / За ред. Н.С. Гребенюк. – Вип. 9. – Київ: Наук. світ, 2002. – С. 85–98.
2. **Борисенко М.Ю.** Оркестровые транскрипции. Некоторые аспекты анализа в системе композиторского стиля // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Зб. наук. пр. / За ред. Н.С. Гребенюк. – Вип. 7. – Київ: Наук. світ, 2001. – С. 66–71.
3. **Скирта М.** Транскрипции С. Рахманинова: К проблеме интерпретации музыкального первоисточника // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Зб. наук. пр. / За ред. Н.С. Гребенюк. – Вип. 4. – Харків: Каравела, 1999. – С. 133–142.

4. **Скірта М.Ю.** Філософія жанру транскрипції в аспекті композиторської інтерпретації // Теоретичні та практичні питання культурології: Зб. наук. ст. / Ред. Т.В. Мартинюк, А.К. Мартинюк. – Вип. 2. – Запоріжжя: ЗДУ, 1999. – С. 37–41.
5. **Борисенко М.Ю.** Жанр транскрипції: До проблеми класифікації // Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство: Зб. матеріалів наук.-метод. конф. / Відп. ред. Г.І. Ігнатченко, Г.Я. Ботунова. – Вип. 3. – Харків: Стил, 2001. – С. 114–119.
6. **Скірта М.** "Партитури для фортепіано" Ф. Листа // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств: Сб. науч. тр. по материалам науч. музыковедческого симпоз. / Сост. Г.И. Ганзбург. – Харьков: Каравелла, 2002. – С. 137–142.

Борисенко М.Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. – Харківський державний університет мистецтв ім.І.П. Котляревського, Харків, 2005.

У дисертації розроблено теорію жанру транскрипції. Встановлено, що двоавторська транскрипція є своєрідним ядром, на основі якого будується концепція даного жанру в музичній теорії та практиці. При розгляді транскрипції та її об'єкта застосовано методи системно-структурного, компаративного, функціонального, історико-типологічного аналізу. Запропоновано термін "фактурна інтонація", що в роботі є основним інструментом дослідження жанрових зразків. Результати дисертації вже використовуються автором у навчально-педагогічній діяльності при викладанні курсів музично-теоретичних дисциплін.

Ключові слова: композиторська інтерпретація, композиторський стиль, подвійне авторство, транскрипція-перекладення, транскрипція-обробка, строгі або вільні зразки транскрипції, фактурна інтонація, фактурна компенсаторика, фактурна транспозиція.

Борисенко М.Ю. Жанр транскрипции в системе индивидуального композиторского стиля. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – музыкальное искусство. – Харьковский государственный университет искусств им.И.П. Котляревского, Харьков, 2005.

В диссертации разработана теория жанра транскрипции, выявлено содержание и значение последней как разновидности композиторской

интерпретации, определено ее место и роль в индивидуально-стилевых системах.

Установлено, что двуавторская транскрипция является своеобразным ядром, на котором основывается концепция данного жанра в музыкальной теории и практике. Актуальность темы обусловлена, прежде всего, специфической особенностью названного явления в искусстве, поскольку такой тип произведений возникает на базе "чужой" композиции – первоисточника, становящегося, в свою очередь, отправной точкой для принципиально новой стилиевой трактовки. В транскрипции первоисточник получает статус модели музыкального бытия исходной целостности в ее же собственных языковых структурах. В результате устанавливается прямой контакт транскрипции со стилем предыдущего автора. Возникающая при этом ситуация межстилевого общения, во-первых, активизирует в транскрипции роль творческого диалога художников, взаимодействия их композиторских "Я", во-вторых – раскрывает сами механизмы и технику этого взаимодействия. В работе подчеркнуто, что исследование транскрипционного жанра как раз и позволяет выявить параметры данного творческого процесса, связанного с особенностями музыкального мышления, а также авторского мировоззрения, и, таким образом, находится в русле самых актуальных проблем современного музыковедения.

В диссертации предложена функциональная дефиниция жанра транскрипции, его типология, классификация принципов авторской работы с первоисточником. Для этого привлечено около 100 произведений 45 авторов. Среди них особое внимание уделено наиболее показательным в плане выявления семантики жанровой разновидности – оркестровым, ансамблевым и фортепианным транскрипциям Ф. Листа, С. Рахманинова, С. Фейнберга, Л. Годовского, А. Шенберга, А. Веберна, И. Стравинского, Д. Шостаковича, Э. Денисова и других авторов. При анализе транскрипции и ее объекта использованы системно-структурный, компаративный, функциональный, историко-типологический аналитические методы. В качестве аналитической инновации введен термин "фактурная интонация", являющийся в работе основным инструментом исследования данного жанра. Главные результаты диссертации уже используются автором в учебно-педагогической деятельности при чтении курсов музыкально-теоретических дисциплин.

Ключевые слова: композиторская интерпретация, композиторский стиль, двойное авторство, транскрипция-переложение, транскрипция-обработка, строгие и свободные образцы транскрипции, фактурная интонация, фактурная компенсаторика, фактурная транспозиция.

Borisenko M. Genre of transcription in the individual system of composer's style. – Manuscript.

Thesis for a Ph. D. degree in fine arts. – Speciality 17.00.03 – art of music. – Kharkiv I.P. Kotlyarevskogo University of Art, Kharkiv, 2005.

The dissertation is devoted to elaboration of transcription's genre. It was defined, that two-author's transcription means is basis, on the foundation of which the conception of given genre in musical theory and practice is built. System-structural, functional, comparative, historical-standard (historical-typical) analytical methods are used in analysis of transcription and it's object. As the analytical innovation the term "factual intonation" is offered, which become the main point of investigation of this genre. The results of dissertation have already been used by author in the pedagogical activity of teaching the musical subjects and courses.

Key words: composer's interpretation, composer's style, two-author's work, transcription–transposing, transcription–processing, strict and free examples of transcription, factual intonation, factual recompensing, factual transposing.

Підписано до друку 01.04.05. Формат 60х90/16
Папір офсетний. Гарнітура "Times". Друк різнографія.
Умовних друк. арк. 0,9. Тир. 100 прим. Зам. № 87.

Надруковано у центрі оперативної поліграфії ТОВ "Рейтинг".
61022, м. Харків, вул. Сумська, 37. Тел. (057) 700-53-51, 714-34-26.

1003 4/10

А В С Д Е
↑ М И С Т
АВ 62.880

МИСТ