

**СКРИПКОВИЙ ПЕРЕКЛАД У МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ
В КОНТЕКСТІ ЕСТЕТИКИ "СТИЛЬОВОЇ ГРИ"
(на прикладі Фріца Крейслера)**

У статті розкривається поняття обумовленості жанру скрипкового перекладу еволюційними процесами, що відбуваються в суспільстві на тому чи іншому історичному етапі. За основу взято творчість Фріца Крейслера, яка яскраво відобразила онтологічні і гносеологічні тенденції тогочасного художнього світогляду у підходах до жанрових модифікацій скрипкового перекладу. На основі теорії ігрових структур в музиці В. Клименко показано втілення різних рівнів "гри" в творчому доробку видатного австрійського скрипальця і композитора.

Ключові слова: *Ф. Крейслер, скрипковий переклад, еволюційні процеси, ігрові структури, жанрово-стильові моделі, містифікація.*

Засади будь-якого жанру в музиці формуються й еволюціонують не лише за внутрішньомузичними та навіть не лише за духовно-культурними законами, але й в значній мірі відображають еволюційний процес загальноцивілізаційного простору. Це торкається не лише музики зі словом – в ній вихід на актуальні проблеми сьогодення само собою зрозумілий і стисліше окреслений, але й інструментальних жанрів, причому не лише таких фундаментальних, як сонатно-симфонічний цикл чи поліфонічні форми, але й таких специфічних, як переклад, транскрипція, фантазії, попуррі чи варіації на теми народної музики або опусів інших композиторів. На всіх рівнях і у всіх вимірах творче мислення композиторів резонує на виклики свого часу і трансформує його у специфічних принципах музичної виразності, незважаючи на те, наскільки "високий" чи "низький" щабель займає обрана ними структура та драматургія у "табелі про ранги" музичних жанрів.

Ці вступні міркування безпосередньо проєктуються на формулювання основної мети поданої статті: показати, як скрипкові транскрипції і переклади віддзеркалюють світоглядні – онтологічні та гносеологічні – процеси в щоразу більш глобалізованому суспільстві сучасності. Невипадково стрімко зростаюча насиченість інформативного поля викликала одну з найбільш характерних особливостей музично-стильових пошуків ХХ століття, яку можна дефініювати як переважання процесуальності над сталістю, стабільністю, а відтак, відсутність остаточної закріпленості, завершеності, визначеності художніх явищ. Це пов'язано із самою природою художнього світогляду ХХ століття, що знаходився у постійному русі, пошуку: як "об'єктивне вираження актуальності духу часу", він і не міг набувати сталості, припиняти свій постійний рух, а відтак, залишається "незавершеним проєктом".

Творчість композиторів ХХ століття у різних національних школах дає підстави говорити про формування розмаїтих національних модусів провідних стильових напрямів і тенденцій в залежності від власної традиції. Полеом відтворення їх інноваційних настанов ставала здебільшого камерна музика – вокальна та інструментальна. Найбільш радикальні інновації музичної мови з'являлись переважно у жанрах камерного ансамблю з різним тембровим складом, інструментальної мініатюри чи циклу мініатюр, розмаїтих видозмін вокальної музики (від монологу до моноопери), як також і в музичній драмі.

Однак і в транскрипціях, в тому числі скрипкових, можна знайти ряд вельми цікавих відкриттів, пов'язаних зі специфікою мислення ХХ століття. І хоча до наукового дослідження скрипкових транскрипцій звертались сучасні дослідники, зокрема Л. Ауер, В. Григор'єв, Л. Раабен, І. Ямпольський та багато інших, все ж аспект, обраний нами, – дослідження транскрипцій в аспекті стильової гри ХХ століття – видається поки що недостатньо дослідженим.

У цьому ключі підкреслюємо, що переклади і звернення до "чужого слова" в різних аспектах починають – як і оригінальні твори – теж інтенсивно еволюціонувати і набувають іноді вельми незвичних форм. Не маючи змоги в рамках статті охопити весь масив скрипкових перекладів, зупинимось на одному з найяскравіших митців, що своєю виконавською і композиторською спадщиною репрезентує новий етап у розвитку жанру перекладу відповідно до новітніх естетико-стильових умов. Чи не найбільш послідовним виразником такого новаторського мислення у жанрах перекладу по праву вважається один з корифеїв скрипкового мистецтва першої половини ХХ століття, австрійський скрипаль і композитор Фріц Крейслер.

Прикладом його оригінального підходу до самої "ідеї жанру", тобто до спрямованості перекладів на сучасну йому аудиторію і їх оцінку в суспільстві, є знамениті твори Ф. Крейсlera, які можуть трактуватись як "квazітранскрипції", що будучи оригінальним творінням автора, написаним "в дузі" барокової віртуозної музики, протягом більш ніж 20 років видавались ним за опрацювання знайдених в бібліотеках Італії рукописів давніх майстрів. Ця своєрідна містифікація знаменитого скрипаля і композитора розкрилася лише завдяки його самовикриттю. Несподівано в 1935 році Крейсler признався, що опубліковані ним в 1905–1910 роках "Класичні рукописи" – п'єси для скрипки і фортепіано, видані як обробки творів Куперена, Франкера, Пуньяні, Бокеріні та інших композиторів XVII–XVIII століть, насправді є його власними композиціями.

"Заява ця справила сенсацію. Підкоривши публіку витонченими і граціозними п'єсами, воскресивши своїми "транскрипціями" імена майстрів старовинної італійської і французької музики, Крейсler з веселою простодушністю признавався тепер, що п'єси ці написані ним самим. Любителі музики посміювались, дізнавшись, як спритно були обмануті критики, на протязі багатьох років не раз відзначивши дивовижну "стильність" обробок Крейсlera, його точне слідування тексту "оригіналів" [1, 27].

Композитор доволі відверто пояснив причини здійсненої ним містифікації, причому наголосив на своєму прагненні повернути увагу до пласта старовинної музики, на його думку, незаслужено забутої і вилученої з концертного репертуару: "Хто чув хоча би один твір Пуньяні, Картєс, Франкера, Порпори, Луї Куперена, падре Мартіні чи Стаміца, перш ніж я почав писати під їх іменами? Вони жили лише на сторінках музичних лексиконів, а їх творіння перебували в забутті в стінах монастирів чи порошилились на полицях бібліотек. Ці імена були не більше, ніж пустими раковинами, старими, забутими плащами, якими я скористався, щоби сховати свою власну особу" [1, 28]. Зрештою, в цьому сенсі у нього були попередники у художній літературі XIX століття – адже такими ж містифікаціями стали, наприклад, знамениті "Пісні Осіана", автором яких в реальності є не легендарний кельтський бард, що жив в Ірландії в III столітті, а поет другої половини XVIII сторіччя Дж. Макферсон, або "Краледворський рукопис", виготовлений чеськими просвітниками Вацлавом Ганкою та Йозефом Ліндою в чеській літературі. У випадку ж Крейсlera така "містифікація транскрипцій" яскраво відобразила пануючі смаки і уподобання тогочасної публіки.

Новий етап в його транскрипторській діяльності наступає після 1933 року, коли він вимушений через фашизм виїхати спочатку у Францію, а потім в Америку. Тут він продовжує як виступати з концертами, так і створювати свої транскрипції "чужого слова". Але звернемо увагу: він і тут пристосовується до пануючих смаків американських слухачів, тому вже не старовинна музика, призначена для снобістської публіки пересиченої Європи, а романтична і навіть недавно написана, особливо та, що отримала виняткову популярність в Новому Світі, стає об'єктом його концертних модифікацій. Найцікавішими з транскрипцій американського періоду відтак виявляються транскрипції скрипкових концертів Н. Паганіні (Першого) і П. Чайковського, п'єс С. Рахманінова, М. Римського-Корсакова, А. Дворжака, Ф. Шуберта та ін., тобто зразків найбільш чуттєвої, асоціативно виразної, демократичної музики, що в Європі зазвичай об'єднувалась поняттям "популярна класична музика".

Загалом Крейсler написав 55 оригінальних творів і понад 80 транскрипцій і обробок різних концертів і п'єс, проте слід спеціально підкреслити, що між цими, начебто протилежними за творчою установкою сферами, у спадщині Крейсlera немає кардинальної різниці. Часом його обробки демонструють корінну видозміну оригіналу і як такі можуть вважатись авторським опусом. Нерідко ж і його власні твори, навіть найбільш популярні, як Речитатив і Скерцо, "Китайський тамбурын", цілком очевидно кореспондують з музикою видатних попередників (наприклад, Й. Брамса чи К. Сен-Санса). На перехресті власної творчості і "чужого слова" знаходиться, наприклад, його скрипковий концерт "Вівальді", каденції до концертів Л. Бетховена і Й. Брамса.

Переклади, транскрипції, аранжування Крейсlera високо оцінили не лише широка публіка, але й професійні критики та скрипалі. Можна звернутись до твердження Л. Ауера: "Фріц Крейсler опублікував свої чудові аранжування старих композиторів, а також деякі твори Паганіні; за ним послідували Ельман, Цимбаліст та інші. Таким чином, сталось, що встановлений репертуар, що охоплював коло чудових концертів від Бетховена до Чайковського, сонати Баха і найбільш значні і поширені окремі скрипкові твори всіх видних композиторів старого і нового часу, був розширений і, в певному сенсі, оновлений. Безліч чарівних і цікавих п'єс, якщо вони не були музикою, спеціально написаною для скрипки, в багатьох випадках створювались саме так. Їх ідеї були пристосовані для скрипки, наново продумані і виражені істинно музичною і технічною мовою струнного інструменту" [2, 112].

Для узагальнення підходів Крейсlera, а услід за ним ряду інших авторів скрипкових перекладів XX століття доводиться ще раз повернутись до поняття інтерпретації. Як відомо, класичне визна-

чення інтерпретації – це осягнення змісту тексту. Однак, виходячи з особливих пріоритетів нового часу, зміст тексту не закладений у ньому об'єктивно у зв'язку з феноменом автора (інтерпретації), і наповнення тексту змістом не пов'язане з постановкою питання про "правильність" чи так звану "адекватність" його тлумачення. Саме тому текст із усіма його характеристиками – лише передумова для формування підтексту. В інтерпретаціях-перекладах Крейслера (насамперед у містифікованих) "підтекст", у порівнянні навіть з аналогічними жанрами романтиків, полягає в умисно підкресленому, стилізованому створенні образу минулої епохи, вишуканому обігруванні і містифікації публіки, яке полягає у потребі створити таку транскрипцію, яка б якнайвірніше віддавала дух оригіналу.

Розглядаючи транскрипції і переклади Фріца Крейслера як одну з найяскравіших моделей перетворення жанру в першій половині ХХ століття, варто звернути увагу на те, що вони відобразили вельми характерні тенденції на тлі естетико-стильових пошуків свого часу. З одного боку, Крейслер закономірно виступає як спадкоємець романтичних традицій і виразний постромантичний виконавець, з іншого ж – вже як представник модерного мислення у тому сенсі, в якому видозмінюються духовні пріоритети в час після Першої світової війни. Пієтет до давньої музики, впровадження багатьох забутих імен композиторів ХVII–ХVIII століть (насамперед А. Вівальді) в активний концертний обіг в певній мірі компенсував все більшу експериментальність і герметичність сучасних йому академічних опусів.

Наступає надто виразна поляризація музичної культури загалом, про яку з такою тривогою писав видатний філософ Хосе Ортега-і-Гассет: "Новому мистецтву маси будуть завжди протистояти. Воно непопулярне за суттю, більше того, воно антипопулярне. Будь-який його витвір автоматично справляє досить цікавий соціологічний вплив на публіку. Він ділить її на дві групи: одну, дуже маленьку, складає невелика кількість прихильників; іншу, велику – ворожа більшість... Отже, витвір мистецтва виступає як соціальний агент, утворюючи дві антагоністичні групи з безформної маси юрби, розмежовуючи масу на дві різні касти" [3, 239].

Нішу між цими полюсами зайняла академічна музика минулого. Крейслер же нерідко кваліфікувався елітарними поціновувачами як виконавець популярного напрямку, який виступає на догоду широкій публіці. Його численні переклади в різних жанрових іпостасях відображали, зрештою, природну ностальгію більшості меломанів за високим і прекрасним мистецтвом, яке водночас може бути доступним і емоційним. Тому й змінюється і в нього, і у численних інших композиторів-скрипалів (або виконавців-транскрипторів) сама ідея, сама функція перекладів розмаїтої музики: за їх допомогою митці актуалізують доволі великий пласт "гармонії минулого", наближуючи її до кола інтересів сучасної їм публіки. В цьому контексті музичний твір як реалізований музичний текст у такому ракурсі – діалогу з минулим – для виконавця виступає як засіб особливо потужного впливу на слухача, а для слухача – не просто як спосіб отримання нової інформації, а як можливість співпережити і ностальгічно повернутись у прекрасне минуле, сповнене гармонії і добра.

Ще одна дуже важлива функція, яку виконує саме жанр перекладу в музиці ХХ століття і яку геніально відчув і передав як у своїй виконавській практиці, так і в творчості Фріц Крейслер, – ігрова. Категорія гри розуміється тут в тому її сучасному сенсі, коли створюється особлива умовна ситуація – правила гри – яку приймають обидві сторони, при тому одна сторона, виконавець, її пропонує і представляє, інша, слухачі, її сприймають і образно, змістовно розкодовують. Приклад не лише з численними відомими транскрипціями музики минулого, але саме з містифікаціями Крейслера служить підтвердженням цієї тези. Музично-стилістичний рівень реалізації ігрової структури відбиває прояв принципів гри в конкретних художньо-виразових засобах і прийомах. Це – і найбільш наочний, і найбільш характерний рівень прояву принципів гри в музиці різноманітних стилів і напрямків.

У світлі поставленої проблеми нам найбільше імпонує концепція гри в музиці, висловлена В. Клименко. Вона розглядає три основні рівні втілення гри в музиці, і маємо підстави вважати, що Крейслер дуже винахідливо користувався кожним із вказаних рівнів, вносячи в нього притаманний лише йому як творчій особистості образно-емоційний відтінок.

На перше місце дослідниця ставить "Ігрову структуру "змагання", (яка, – Н. П.) характеризує тип гри, що виникає в рамках архаїчного мислення, у древніх ритуалах, обрядах, спорті. Вже її назва вказує на головний функціональний принцип – змагання. Для ігрової структури "змагання" закономірними є відношення боротьби-згоди двох (як мінімум) і більше елементів, підпорядкованих єдиній системі правил. Дія цієї структури може охоплювати різноманітні художньо-естетичні явища. При цьому, на першому місці постає логіка експонування, а не трансформація матеріалу; репрезентативність обраної тези (модусу, принципу і т. д.), а не його модифікація (тобто своєрідна маніфестація збереження правил гри). Відповідно, в автокомунікативній моделі особливого значення набувають зміни контексту"

Безумовно, для Крейслера ця ігрова структура виступає первинною у всій його виконавській та композиторській діяльності. Первинна для нього ідея концертності сама в собі передусім передбачає змагальність в її різних вимірах, і потреба досягти найвищого щабля у цьому специфічному творчому процесі виступає головним спонукальним імпульсом всього комплексу мистецьких звершень видатного скрипаля. Як видається, цьому сприяє і виняткова екстравертивність творчої особистості Крейслера, що завжди спрямована на "відкриту комунікацію" з найширшим колом публіки, що принципово не визнає ситуації замкнутої елітарності (згадаймо його власне визнання, цитоване вище, про його потребу скомунікувати слухачів з музикою минулого, скориставшись його власним мистецтвом як медіатором поміж минулим і сучасним).

Другий рівень, вказаний В. Клименко, – "Ігрова структура "мозаїки" – яскраво діє в гололобках, пасьянсах та ін. Тут особливого значення набуває принцип комбінаторики. Акцентується момент перестановки, зміни контексту при пізнаванні заданих (фіксованих) елементів. Ігрова структура мозаїки охоплює принципи сполучення стабільного і мобільного в умовах збереження певної початкової групи елементів. Сильна евристична функція даної структури зумовлена спрямуванням до пошуку чинників стабільності, що, як правило, є прихованими. Відповідно в автокомунікативній моделі особливо активними елементами стають "зсув контексту" і "нове повідомлення", а метою є визначення коду: виявлення за зовнішньою строкатістю матеріалу внутрішніх закономірностей його організації".

Цей ігровий принцип теж виразно представлений у творчій спадщині Фріца Крейслера, причому "мозаїчність" його композиторського (і виконавського) мислення проявляється передусім в найширшому спектрі стильових і жанрових моделей, з якими він "грає". Комбінаторика взаємодії і взаємопроникнення романтичного/модерного, барокового/сучасного виявляється не лише однією з сутнісних ознак його індивідуального стилю, але й найбільш захоплюючою, привабливою для слухачів кількох наступних генерацій рисою, особливим художнім завданням, яке вони з приємністю виконують, "розкодовуючи" приховані смисли і вибудовуючи образно-смыслову вертикаль між різними національними школами та історичними епохами.

Врешті, остання визначена авторкою "Ігрова структура "містифікації" характеризує властивості театральної маски, перевдягання, чарівного перетворення. Її специфіку визначає принцип амбівалентності.

Ігрова структура "містифікації" в особливий спосіб зашифровує початкову модель: те, що знаходиться "на поверхні", видається "оманно-кінцевим" художнім результатом, який насправді необхідно доповнити, "дограти". Тільки через виявлення амбівалентності елементів тексту проходить шлях до його розуміння. Ігрова структура "містифікації" охоплює принципи трансплантації відібраних елементів обраної моделі і детермінує їх нову ігрову організацію в конкретному тексті" [4, 9].

Цей тип ігрової ситуації щодо спадщини Крейслера навіть не вимагає подальшого спеціального пояснення, оскільки вже висвітлювався в зв'язку з його знаменитими "Класичними рукописами".

Узагальнюючи особливості сприйняття і поширення жанру скрипкового перекладу в музиці ХХ століття на прикладі творчості Фріца Крейслера, звернемо особливу увагу на його онтологічну обумовленість функціонування, тобто на контекст. Адже саме музично-історичний контекст визначає певну домінуючу сприйняття авторського задуму в музичному тексті. Екстрамузичний (тобто весь, пов'язаний із середовищем побутування музики) контекст є характерною установкою часу на сприйняття творів такого роду. І так, як в першій половині ХХ століття відбувається стрімка переорієнтація аксіологічних норм в зв'язку з розмиванням меж і можливостей репрезентації будь-якого типу музики в будь-якій ситуації і комбінації (одним з вельми характерних прикладів може служити панорама класичної музики у діснеєвських мультфільмах "Том і Джеррі" чи (спроєктувавши ситуацію майже на століття наперед) використання класичних мотивів у сигналах мобільних телефонів), так і ігрова ситуація, запропонована Фріцом Крейслером в його скрипкових транскрипціях і перекладах, слугує переконливим підтвердженням тези, висловленої на початку статті, про відображення в кожному значущому артефакті загальних цивілізаційних процесів даного історичного відтинку.

Саме тому не всякий контекст здатний на взаємодію з даним текстом. Тому музичний твір може бути забутим, не актуальним, але раптом отримати нове життя, знову стати виконуваним; чи змінити не час, а аудиторію свого існування тощо. Головне – не кожен контекстуальний зріз резонує з тими знаками, що містяться в даному тексті. А якщо вони не будуть резонувати, то взаємодія не відбудеться: текст не "дешифровано", зміст не зрозумілий, підтекст не з'явився. Результат комунікації – нерозуміння. І необхідний той контекст, що наповнить текст змістами – прихованими і явними. Важливо, що здійснити таке "пересадження" можливо завжди. Адже будь-яке сполучення звуків, будь-яка музична конструкція при зміні контексту здатна стати носієм змісту.

Фріц Крейслер вельми часто розкривав у тексті такий підтекст, який композитор зовсім не передбачав – і не міг передбачити. Однак він знаходив можливість відчитати в музиці давніх і не дуже

давніх епох ті приховані смисли, рельєфно їх виділити, завдяки чому вони отримували актуальне комунікативне наповнення.

Завершуючи статтю, слід звернути увагу на ще одну особливість ставлення сучасного освіченого суспільства до жанрів перекладу. Воно, на відміну від попередніх епох, складається доволі неоднозначно. Навпаки, сьогоднішня публіка часто "дивиться з-під лоба" на саму ідею оркестрових транскрипцій, потрапивши в модну хвилю "аутентичного" виконавства, котра негайно була широко підтримана звукозаписуючою індустрією, що взялась продукувати величезну кількість записів старовинної музики в "оригінальних" виконаннях.

Дозволимо собі припустити, що таким чином формується особливий тип "перекладу навпаки", тобто моделювання звучання в стилізованому вигляді, так, наче воно дійсно виконувалось подібним чином. Але оскільки ніхто зараз не може передбачити, як насправді звучала музика віддалених епох, то такі спроби, що приваблюють доволі широку публіку, тобто виконують ті ж суспільно-просвітницькі функції і водночас володіють значним впливом на публіку, як це було з романтичними транскрипціями 150 років тому, можуть трактуватись як "переклад на переклад", тобто моделювання старовинного артефакту з позиції сучасного уявлення про "старовину". Оскільки вони спокійно уживаються в концертних програмах із іншими типами перекладів, маємо повне право говорити про розширення художньо-семантичного поля перекладів в ситуації постмодерного суспільства.

Використані джерела:

1. Ямпольский И. Фриц Крейслер: жизнь и творчество // Израиль Ямпольский. – М. : Музыка, 1975. – 158 с.
2. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики // Леопольд Ауэр ; общ. ред., вступ. статья и коммент. И. Ямпольского. – М. : Музыка, 1965. – 138 с.
3. Ортега-и-Гассет Хосе. Дегуманізація мистецтва // Вибрані твори / Хосе Ортега-и-Гассет ; пер. з ісп. О. Товстенко. – К. : Основи, 1994. – 424 с.
4. Клименко В. Б. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" // Валерія Борисівна Клименко ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 1999. – 16 с.

Пилатюк Назарій Ігорович, соискатель

Скрипичний перевод в музыке XX столетия в контексте эстетики "стилевой игры" (на примере Фрица Крейслера)

В статье раскрывается понятие обусловленности жанра скрипичного перевода эволюционными процессами, которые происходят в обществе на том или другом историческом этапе. За основу взято творчество Фрица Крейслера, которое ярко отобразило онтологические и гносеологические тенденции тогдашнего художественного мировоззрения в подходах к жанровым модификациям скрипичного перевода. На основе теории игровых структур в музыке В. Клименко показано воплощение разных уровней "игры" в творческом наследии выдающегося австрийского скрипача и композитора.

Ключевые слова: Ф. Крейслер, скрипичный перевод, эволюционные процессы, игровые структуры, жанрово-стилевые модели, мистификация.

Nazar Pylatyuk, Applicant for a degree

Violin Transcriptions in the Music of the 20th Century in the Context of Aesthetics of "Stylish Game" (on the Example of Fritz Kreisler)

Principles of any genre in music are formed and evolved not only after internal musical and even not only after spiritually-cultural laws, but also they considerably represent the evolutionary process of general civilization space. On all levels and in all measuring the creative thinking of composers resonates on calls of certain time and transforms it in specific principles of musical expressiveness, without regard to that, as far as the "high" or "low" stage is occupied by a selected structure and dramaturgy in the "table of ranks" of musical genres.

These introductory reasoning are directly designed on formulation of the primary purpose of the given article: to show, as violin transcriptions and translations reflect a world view, ontological and gnoseological processes in globalizing society of modernity. Bright representative of such innovative thinking in the genre of translation is considered one of the leading performers of violin art of the first half of the 20th century, Austrian violinist and composer Fritz Kreisler.

Famous works by Fritz Kreisler are the example of his original approach to the "idea of genre", to the orientation of translations on a modern to him audience and its estimation in society. They can be interpreted as "quasi transcriptions", that being the original creation of author, written "in the spirit" of baroque masterly music, during more than 20 years were given out as working of the manuscripts of old masters found in the libraries of Italy. This original mystification of famous violinist and composer opened up only due to his self-exposure. Unexpectedly in 1935 Fritz Kreisler confessed, that published by him pieces for a violin and piano "Classic manuscripts" (1905–1910), given out as

treatments of works by Couperin, Francœur, Pugnani, Boccherini and other composers of 17th–18th centuries, were in actual fact his own compositions.

On the whole Fritz Kreisler wrote 55 original works and over 80 transcriptions and treatments of different concerts and pieces, however it is needed specially to underline that between these opposite after the creative setting spheres, there is not a cardinal difference in the inheritance of Fritz Kreisler. Sometimes his treatments demonstrate native modification of the original and they can be considered as an authorial opus.

Examining transcriptions and translations by Fritz Kreisler as one of the brightest models of transformation of the genre in the first half of the 20th century it is needed to pay attention that they represented characteristic tendencies on a background of aesthetic and stylish tendencies of his time. From one side, Fritz Kreisler appropriately is considered an heir of romantic traditions and an expressive post-romantic performer, from other side – he is a representative of the modern thinking and spiritual priorities after World War I. Piety to old music, returning of many forgotten names of composers of 17th–18th centuries (first of all A. Vivaldi) in active concerto turnover in a certain measure compensated experimentally and impermeability of modern academic opuses to his time.

Another very important function that is executed exactly by the genre of translation in music of the 20th century and that Fritz Kreisler genial felt and passed both in his performing practice and in the work, – is playing. The category of game understands here in modern sense, when the special conditional situation – rules of game is created – that is accepted by both sides, at that there is one side, performer, offers its and presents, and other, listeners, that perceive it and decrypt its images and content. This thesis is confirmed not only by an example of numerous famous transcriptions of music of the past, but exactly with Fritz Kreisler's mystifications. The musical and stylistic level of realization of playing structure removes the display of principles of playing in concrete facilities of artistic expression and receptions. This is the most evident, and the most characteristic level of display of playing principles in music of various styles and directions.

In the light of this problem we are inclined to the conception of playing in music by V. Klymenko. She examines three basic levels of embodiments of playing in music, and we consider that Fritz Kreisler very inventively used each of the indicated levels and brought in it his creative and emotional tint.

Into first place a researcher puts the "Playing structure of "competition" (what – N.P.) characterizes the type of game that arises up within the framework of the archaic thinking, in ancient rituals, ceremonies, sport. Even its name specifies on main functional principle – competition. For Fritz Kreisler this playing structure comes forward as primary in all his performing and composer's activity. His idea of the concerto provides for above all things contentionness in its different measuring, and a necessity to attain the greatest stage in this specific creative process comes forward as a main incentive impulse of all complex of the artistic performing of this prominent violinist.

Key words: F. Kreisler, violin translation, evolutionary processes, play structures, genre-style model, a hoax.