

УДК 78.441; 78.491

Назарій Пилатюк (Львів, Україна)

СКРИПКОВА ТРАНСКРИПЦІЯ У СФЕРІ КАМЕРНОГО МУЗИКУВАННЯ (проблеми методології аналізу)

Вивчення природи різних форм і видів творчості та виконавства в його еволюційному становленні та видозмінах справедливо належить до фундаментальних проблем музикознавства. На сьогодні маємо вже достатньо об'ємний корпус досліджень композиторської та виконавської творчості в найрізноманітніших ракурсах та спрямуваннях – від психологічного аналізу феномену творчості та інтерпретації, узагальнення розвитку композиторських та виконавських стилів і манер у певні історичні епохи, у окремих національних школах, у окресленому соціальному середовищі, у зв'язку з пануючими естетико-філософськими пріоритетами – і до визначення індивідуальної трансформації універсальних моделей у того чи іншого композитора чи виконавця.

В рамках теми, присвяченої камерному інструментальному мистецтву як особливому різновиду інтонаційного образу світу, усвідомлення ролі і специфіки творів, що переосмислюють тематичний матеріал раніше створених артефактів і трансформують його за певними канонами, повинно зайняти належне місце. Адже саме в камерному ключі особистісне перевтілення художньо-образної концепції «іношої творчості» отримує найбільш розмаїті версії. Так, наприклад, один з найвизначніших світових митців – творців численних версій «музики на чуже слово», Ференц Ліст транскрипцію розуміє як артефакт, в якому роль автора нової версії є не менш вагомою, ніж автора оригіналу. Особливе місце твори «на тему» займають в музиці другої половини ХХ ст., головно в добу постмодерну, де використання «чужого слова» у всіх видах мистецтва, в тому числі й «чужої музики» нерідко стає одним з провідних прийомів донесення авторського змісту. Цей процес на сучасному етапі торкається не лише академічної культури. Велика роль творів «на теми» відводиться і сфері популярного мистецтва (кіно, шоу тощо), в тому числі й розважальної музики: це різні рімейки тощо.

Транскрипції і переклади світової класики, зроблені в модерному ключі, особливо в такій традиційно елітарній сфері музичного мистецтва, як камерно-інструментальна, частково допомагають вирішити екзистенційну суперечність. Адже в колосальному полі інтонаційних знаків, добре знайомих і позитивно пережитих багатьма поколіннями слухачів, якими оперують транскрипції і всі інші жанри похідної музики, творчість сучасних авторів втрачає ту герметичну елітарність, яка нерідко притаманна опусам, написаним за допомогою авангардних технік. У єдності «старого і нового», «знайомого і актуального» транскрипція має шанс стати справді могутнім інструментом впливу через той чи інший звуковий ряд на слухачів, не втрачаючи при тім своєї інноваційності.

Ілюстраціями такого новітнього естетико-філософського трактування транскрипції музики минулих епох у різних формах можуть служити, наприклад, деякі камерно-інструментальні твори А. Казелли, Л. Беріо, А. Шнітке, Е. Денісова, в українській музиці – Є. Станковича, М. Скорики, В. Сильвестрова, В. Рунчака, В. Губи, Ю. Іщенко, В. Камінського та ін.

Ключові слова: *транскрипція, переклад, інтонаційний знак, камерно-інструментальна творчість, похідні жанри.*

Вивчення природи різних форм і видів творчості та виконавства в його еволюційному становленні та видозмінах справедливо належить до фундаментальних проблем музикознавства. Нині маємо вже достатньо об'ємний корпус досліджень композиторської та виконавської творчості в найрізноманітніших ракурсах та спрямуваннях – від психологічного аналізу феномену творчості та інтерпретації, узагальнення розвитку композиторських та виконавських стилів і манер у певні історичні епохи, у окремих національних школах, у окресленому соціальному середовищі, у зв'язку з пануючими естетико-філософськими пріоритетами – і до визначення індивідуальної трансформації універсальних моделей у того чи іншого композитора чи виконавця.

У рамках теми, присвяченої камерному інструментальному мистецтву як особливому різновиду інтонаційного образу світу, усвідомлення ролі і специфіки творів, що переосмислюють тематичний матеріал раніше створених артефактів і трансформують його за певними канонами, повинно посісти належне місце. Адже саме в камерному ключі особистісне перевтілення художньо-образної концепції «*іншої творчості*» отримує найбільш розмаїті версії. Так, наприклад, один з найвизначніших світових митців – творців численних

версій «музики на чуже слово», Ференц Ліст транскрипцію розуміє як артефакт, в якому роль автора нової версії є не менш ваговою, ніж автора оригіналу, як «переклад музичного твору, написаного для голосу, одного інструменту чи групи інструментів, на інший, вільну передачу змісту цього твору *«іншими звуковими засобами»* [1], тобто фіксує виключно камерний різновид.

Особливе місце твори *«на тему»* посідають в музиці другої половини ХХ ст., головню в добу Постмодерну, де використання *«чужого слова»* у всіх видах мистецтва, зокрема й *«чужої музики»* часто стає одним з провідних прийомів донесення авторського змісту. Цей процес на сучасному етапі торкається не лише академічної культури. Велика роль творів *«на теми»* відводиться і сфері популярного мистецтва (кіно, шоу тощо), зокрема й розважальної музики: це різні рімейки і т.п.

Транскрипції і переклади світової класики, зроблені в модерному ключі, особливо в такій традиційно елітарній сфері музичного мистецтва, як камерно-інструментальна, частково допомагають вирішити екзистенційну суперечність. Адже в колосальному полі інтонаційних знаків, добре знайомих і позитивно пережитих багатьма поколіннями слухачів, якими оперують транскрипції і всі інші жанри похідної музики, творчість сучасних авторів втрачає ту герметичну елітарність, яка нерідко притаманна опусам, написаним за допомогою авангардних технік. У єдності *«старого і нового»*, *«знайомого і актуального»* транскрипція має шанс стати справді могутнім інструментом впливу через той чи інший звуковий ряд на слухачів, не втрачаючи при тім своєї інноваційності.

Ілюстраціями такого новітнього естетико-філософського трактування транскрипції музики минулих епох у різних формах можуть служити, наприклад, деякі камерно-інструментальні твори А. Казелли, Л. Беріо, А.Шнітке, Е. Денісова, в українській музиці – Є. Станковича, М. Скорика, В.Сильвестрова, В. Рунчака, В. Губи, Ю. Іщенко, В. Камінського та ін.

З різною інтенсивністю і в різних ракурсах ця проблематика висвітлюється в працях з галузі музичної естетики, лінгвосеміотики, психології, соціології, теорії інтерпретації, культурології, фундаментальних філософських розвідках, а також працях з історії музики: Б. Асаф'єва, М. Бахтіна, Л. Виготського, Є. Назайкінського, В. Медушевського, О. Маркуса, М. Вертгаймера, І. Пилатюка, Н. Рожкової, Е. Курта, К. Юнга, А. Шопенгауера, М. Роджерса, М. Роменця, О. Самойленко, Н. Горюхіної, М. Михайлова, Г. Головин-

ського та ін. Проблеми взаємозв'язку і взаємодії різних музичних текстів та на цій основі – підстави розуміння похідних жанрів висвітлювались на основі досліджень М. Арановського, Р. Барта, М. Бахтіна, О. Дячкової, І. Коханик, Ю. Крістевої та ін.

Однак все ще в цьому полі залишаються численні ділянки terra incognita, які потребують уважного погляду науковця, бажано до того ж, практично пов'язаного із аналізованою творчо-виконавською цариною. Це зауваження тим більше істотне, коли мова йде про ті різновиди виконавської діяльності і композиторської творчості, які протягом тривалого часу належали до недооцінених, трактувались як «вторинні», «маргінальні», а відтак – не варті серйознішого наукового розгляду. До такої сфери довгий час належали і жанри музичних перекладів, транскрипцій та всіх інших, пов'язаних з активною трансформацією цілісного тексту, написаного раніше: попури, «віночків», в'язанок, фантазій, аранжувань тощо. На основі вищезазначеного формулюється і мета статті: розглянути загальні естетико-стильові проблеми похідних жанрів, головно скрипкових транскрипцій в системі камерно-інструментального музикування. Різновиди похідних жанрів у творчості сучасних українських композиторів, які теж є доволі численними, різноманітними і складають суттєву частку репертуару вітчизняних виконавців, взагалі поки що не ставали об'єктом наукового дослідження і осмислення.

Незважаючи на обмеженість поданої проблеми, це питання видається в сучасній гуманістичній науці аж ніяк не другорядним. Адже музична спадщина включає в себе не лише зразки оригінальної композиторської творчості. Величезне місце на всіх історичних етапах цивілізаційного розвитку в ньому займають твори, що розгортаються на основі чужих тем, – усілякі переклади у всій повноті їх видів: транскрипції, парафрази, варіації, фантазії та інші твори «на теми». Вони були присутні в мистецтві протягом багатьох сторіч, принаймні відомі від часу письмової фіксації музики: починаючи від середньовічних *missa parodia*, попри барокові артефакти, як наприклад клавирні концерти Й. С. Баха, написані на основі скрипкових концертів А. Вівальді, попри об'ємний і різноплановий компендіум перекладів і транскрипцій Ф. Ліста, Н. Паганіні, Ф. Крейслера, С. Рахманінова, Л. Годовського та десятків інших видатніших і скромніших композиторів та виконавців романтичної доби – до ХХ ст., в якому розмаїтість і потенціал творчості на основі попередніх артефактів розкривається з інтенсивністю геометричної прогресії.

Можна по-різному ставитися до таких явищ, але важливо кон-

статувати факт: створення нових творів на основі уже існуючих – реальний пласт музичної культури протягом значного відрізка історичної еволюції, що відображає ієрархію значимості тих чи інших артефактів у структурі суспільної свідомості, а водночас дозволяє опосередковано реконструювати художню інфраструктуру певного історичного періоду та середовища. В камерному вимірі вона видається тим більш суттєвою, що камерність загалом передбачає надзвичайно багаті, тонкі і гнучкі трансформації музичних ідей, спрямовані більше *«всередину»*, аніж *«назовні»*. Тому ця сфера музичної діяльності – як творчості, так і інтерпретації та рецепції – потребує інноваційного історичного, соціопсихологічного, філософсько-естетичного осмислення.

Дійсно, музика, написана на основі вже існуючої в іншому артефакті інтонаційної ідеї, значною мірою відрізняється від оригінального композиторського процесу і є особливим феноменом. У творі *«на чужу тему»* одночасно існують два музичних пласти – твору першоджерела і нового твору, створеного на його основі. Така музика потребує особливого сприйняття і аналізу.

При цьому треба враховувати, що тема *«чужого слова»* постійно впливала у вітчизняному і зарубіжному музикознавстві, і торкається насамперед транскрипцій, перекладів, *«переінструментувань»* (наприклад, перекладень для різних інструментальних складів, що міняє темброву палітру і, відповідно, образну сутність) творів, написаних для одного виконавського складу, на інший. Постійно відкритим залишається одне з основних питань – коректність у трансформації оригіналу, при якому не сміє бути порушена художня цілісність і виразовість задуму автора (на відміну від фантазій чи парафраз, де вільне поводження з первинним матеріалом цілком припустиме).

В тому сенсі перекладення на скрипку доволі часто ставали об'єктом дискусій: як для цього інструменту перекладати зразки різних стилів – від бароко до сучасності. Практика видатних виконавців здебільшого вирішила це питання, проте в наукових дослідженнях питання скрипкових транскрипцій постає вкрай рідко, та й то цей підхід найчастіше міг би характеризуватись як частковий та підпорядкований іншим провідним цілям. Здебільшого об'єктом зацікавлення вчених, що звертались до історії скрипкового виконавства, ставали або окремі надзвичайно яскраві особистості, що багато зробили для утвердження скрипки як одного з найяскравіших концертних інструментів, – такі як Ніколо Паганіні, Кароль Ліпінський, Фріц Крейслер, Яша Хейфец чи Єгуді Менухін, або композиторська

творчість для скрипки у жанрах перекладу, в першу чергу теж пов'язана з діяльністю видатних віртуозів. Первинна для них, їх творчого потенціалу ідея концертності сама собою 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 екстравертність творчої особистості деяких композиторів, що звертаються до похідних жанрів у ХХ ст., наприклад, Ф.Крейслера, П. Сарасате, Я. Хейфеца та інших. Екстравертивна натура музиканта-виконавця – автора похідних жанрів 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).

Окрему групу становлять твори, призначені для педагогічного репертуару, що теж винятково інтенсифікувались в ХХ ст. з його небувалим розквітом музичної педагогіки.

Водночас не можна заперечувати і те, що музика завжди повинна відображати звуковий образ свого часу. Транскрипції і переклади світової класики, зроблені в модерному ключі, особливо в такій традиційно елітарній сфері музичного мистецтва, як камерно-інструментальна, частково допомагають вирішити цю екзистенційну суперечність. У колосальному полі інтонаційних знаків, добре знайомих і позитивно пережитих багатьма поколіннями слухачів, якими оперують транскрипції і всі інші жанри похідної музики, творчість сучасних авторів втрачає ту герметичну елітарність, яка нерідко притаманна опусам, написаним за допомогою авангардних технік.

Торкаючись питання функціонування різного типу перекладів, зокрема в камерній скрипковій літературі, на сучасному рівні музичної науки, слід не просто проаналізувати певний компендіум творів даного жанру в тій чи іншій національній культурі, спадщині окремого митця, певного історичного періоду, а вибудувати цілісну концепцію їх розвитку, враховуючи розмаїті аспекти, що привели до багатоманітності і індивідуальності цього достатньо своєрідного явища протягом тривалого часу – від бароко до ХХ ст., зокрема до творчості українських митців другої половини ХХ ст. Серед цих аспектів чільне місце повинні зайняти соціопсихологічний, історич-

ний, філософсько-естетичний, що допоможе представити основні функціональні рівні скрипкових перекладів, як т. зв. похідних жанрів. Щоб визначити їх позицію в ієрархії камерних жанрів, варто, на нашу думку, насамперед опертись на об'єктивно-змістовний параметр жанру, який метафорично дуже ємко окреслив Є. В. Назайкінський. Він вбачав у ньому (тобто в жанрі, а точніше – в основоположній жанровій моделі) *«багатоскладову сукупну генетичну структуру, своєрідну матрицю, по якій створюється та чи інша художня цілість»* [2, с. 94-95]. Вчений в першу чергу вкладав у це визначення комунікативний зміст, оскільки розглядав жанр як типову модель твору, котра визначає структуру комунікації. Це дозволило йому прийти до висновку, що комунікативні прояви жанру не встановлюється непорушно раз і назавжди, а здатні змінюватись. Водночас він окреслює *«кістяк»* комунікативної структури, типової для будь-якого жанру, який передбачає умови виконання і певні відносини, завдяки яким музиканти-виконавці спілкуються зі слухачами [2, с. 97].

Проте енциклопедичне визначення *«матриці»*, як і *«генетичної структури»* передбачає її трактування як первинної моделі, яка в подальшому може модифікуватись, видозмінюватись, пристосовуватись залежно від обставин. Тому й жанровий зміст – а не лише зовнішні фактори, як умови виконання чи традиція спілкування виконавців із слухачами підлягає розвитку, рівно ж як і в інваріант, тобто зазначений кістяк, входять основні змістовно-емоційні характеристики. Так, в системі камерних жанрів елегія чи адажіо можуть змінювати умови і способи виконання, все ж *«матричним елементом»* мають ліричну наспівність мелодії, незалежно від кількості виконавців чи жанрових мутацій. Може видатись не завжди обґрунтованим прагнення *«згорнути»* вокальну, оперну або й симфонічну партитуру до строгих чітких ліній камерно-інструментальної фактури. Проте насправді в подібній зміні позиції щодо трактування першоджерела немає парадоксу, такий підхід видається цілком логічним. Адже *«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)»* [3].

Основним напрямком тлумачення розвитку похідних жанрів за участю скрипки при такому підході стане поступове образно-смісловне згортання, прямуючи від загального, типологічного,

пов'язаного зі становленням жанру та поступово сформованими традиціями трактування інструменту в музиці бароко і класицизму, нормативного – стильових пріоритетів у множинності художніх напрямів і тенденцій романтичної доби, до конкретного, історично обумовленого, до реалізації задумів, породжених індивідуальними нерідко глибоко особистісними мотивами, у камерних творах композиторів різних епох та національних шкіл. Враховуючи недостатню дослідженість матеріалу, конкретним прикладом, на який повинні проектуватись загальні засади похідних жанрів у камерній сфері, варто обрати національну музичну культуру сучасного періоду.

Крім того, через аналіз транскрипцій і інших похідних жанрів як різновиду камерно-інструментальної творчості можна істотно розширити і об'єктивізувати погляд на творчу спадщину різних історичних періодів, головню ж – позбутись кількох ілюзій, які все ще залишаються дієвими в суспільній свідомості. Адже творчість видатних композиторів минулого нерідко виступає у нашому сучасному уявленні у двох різнополярних вимірах: з одного боку, як певний художній абсолют, що містить універсальні постулати, однакові і чинні для всіх часів і географічних широт і, таким чином, достатньо автономні від запитів свого конкретного оточення; з іншого ж – як рупор свого часу та середовища, котрий певним чином «музеалізує» цінності віддалених (або й не дуже віддалених) епох і народів. Правда, як завжди, є посередині, а стосунки митця з соціумом на тому чи іншому історичному відрізку значно складніші і багатогранніші, ніж це видається на перший погляд. Різновиди похідних жанрів, що розглядаються як діалог композиторів з тими митцями і їх артефактами, які споглядаються з доволі віддаленої історичної перспективи, власне допомагають збагнути цю багатогранність і здатність до виявлення на кожному наступному витку історичної еволюції своїх прихованих смислів. Для розуміння поданої тези вельми переконливим – якраз у сенсі смислової і видової синтетичності трактування жанрових моделей – видається одна з філософських дефініцій, таких, що тяжіють до універсалізації поняття, визначень музичного жанру, дана українським філософом В. Суханцевою, згідно якої, *«конкретний музичний жанр, що впливає на поверхню культури в якості нормативно-естетичного комплексу стійких змістовно-конструктивних ознак, в контексті стилутворення інтегрується в цілісність більш високого порядку. При цьому властиво жанр, зберігаючи типову впізнаваність, розкривається в глибину і назовні,*

здобуває культурно-сміслову доповнюваність і, природно, втрачає утилітарні, обрядово-етикетні функції. Жанр, властиво, і являє собою конкретно-історичну локалізацію людського космосу, бо онтологічна, буттєва преамбула його кристалізації дана в оформленості і завершеності, в остаточній культурній міфологемі» [4, с. 142].

Отже, актуальність поданої в статті проблематики зумовлена двома взаємодоповнюючими міркуваннями: з одного боку, завдяки популярності жанру камерної транскрипції в європейській музичній культурі як в історичному минулому, так і в сучасній композиторській творчості та виконавській практиці, видається можливим висвітлити його онтологічну доцільність в різних історичних періодах, водночас збагнути гнучкість жанрових перевтілень, оскільки музика, що ґрунтується на трансформації попередньо написаних творів, з усією очевидністю відображає суспільно-культурні процеси; з іншого ж – вважаємо не менш важливим зіставити універсальні характеристики перекладів «чужого слова», тобто чинні для певної множинності національно-історичних середовищ, зі специфікою скрипкових похідних жанрів в українській інструментальній традиції минулого та її продовженням і трансформацією в доробку національних композиторів нашого часу.

Водночас видається можливим стисло пов'язати соціально-історичні умови, весь широкий контекст виникнення і функціонування похідних жанрів з професійною діяльністю виконавця і спроектувати їх на конкретний результат композиторської і виконавської творчості у камерно-інструментальній сфері. Такий підхід видається доцільним, оскільки дає можливість немовби зазирнути у душу музики зсередини, збагнути, який шлях проходить сам композиторський текст, а згодом – його переінтонування в іншому історико-стильовому вимірі – перш ніж стати в процесі виконавської інтерпретації повноцінним художньо-звуковим феноменом.

Назарій Пилатюк. Скрипичная транскрипция в сфере камерного музицирования (проблемы методологии анализа)

Изучение природы различных форм и видов творчества и исполнительства в его эволюционном становлении и видоизменениях справедливо принадлежит к фундаментальным проблемам музыковедения. В настоящее время существует уже достаточно объемный корпус исследованый композиторского и исполнительского творчества в самых разнообразных ракурсах и направлениях: от психологического

анализа феномена творчества и интерпретации, обобщения развития композиторских и исполнительских стилей и манер в разные исторические эпохи, в отдельных национальных школах, в определенной социальной среде, в связи с главными эстетико-философскими приоритетами, до определения индивидуальной трансформации универсальных моделей у того или иного композитора либо исполнителя.

В рамках темы, посвященной камерному инструментальному искусству как особенному виду интонационного образа мира, осознание роли и специфики произведений, переосмысливающих тематический материал ранее созданных артефактов и трансформирующих его соответственно с определенными канонами, должно занять должное место. Ведь в камерном мире личностное перевоплощение художественно-образной концепции «иногое творчества» получает разнообразнейшие версии. Например, один из ведущих композиторов – творцов многочисленных версий «музыки на чужое слово» – Ф. Лист транскрипцию трактовал как артефакт, в котором роль автора новой версии не менее существенна, нежели автора оригинала. Особенное место произведения «на тему» занимают в музыке второй половины XX в., где использование «чужого слова» во всех видах искусства, в том числе и «чужой музыки» нередко становится одним из ведущих приемов донесения авторского замысла.

Ключевые слова: транскрипция, переложение, интонационный знак, камерно-инструментальное творчество, производные жанры.
