

Юрченко О.

Харьковский национальный университет искусств им. И.П. Котляревского

ПЕРЕЛОЖЕНИЕ КЛАССИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ ЦИМБАЛ: ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

УДК 78.071.1:789.2

В статье осуществлена попытка систематизировать концертные переложения классических произведений из репертуара других инструментов для цимбал. Дан анализ существующих видов переложений классических произведений для цимбал с позиции исполнителя (Рапсодии Ф. Листа, концерт А. Вивальди, «Полёт шмеля» Н. Римского-Корсакова в исполнении О. Окреша, М. Кужбы, Ено Листаша). В результате исследования выявлено, что переложения были и остаются основным источником пополнения концертного репертуара цимбалистов; в цимбальной исполнительской практике чаще всего встречаются строгие и свободные виды переложений (тембр цимбал уподобляется тембру оригинала или отходит от него). Отдельно выделяется стиль «классический кроссовер». Так же нужно отметить, что при работе над переложением, произведение проживает свою новую тембровую жизнь, несущую художественную и эстетическую ценность. *Ключевые слова:* виды переложений, концертные исполнители, тембровое прочтение.

Юрченко О. П. Перекладання класичних творів для цимбалів: досвід інтерпретації. У статті здійснена спроба систематизувати концертні перекладання класичних творів з репертуару інших інструментів для цимбалів. Надано аналіз існуючих видів перекладень класичних творів для цимбалів з позиції виконавця (Рапсодія Ф. Ліста, концерт А. Вівальді, «Політ джмеля» М. Римського-Корсакова у виконанні Оскара Окрусша, Михайло Кужби, Ено Лісташа). В результаті дослідження виявлено, що перекладання були і залишаються основним джерелом поповнення концертного репертуару цимбалістів; в цимбальній виконавській практиці найчастіше зустрічаються строгі і вільні види перекладень (тембр цимбал уподібнюється тембру оригінала або відходить від нього). Особливо виділяється стиль «класичний кроссовер». Так само потрібно відзначити, що при роботі над перекладанням, твір проживає своє нове темброве життя, яке несе художню та естетичну цінність. *Ключові слова:* види перекладень, концертні виконавці, темброве прочитання.

Yurchenko O. Arrangement classical works for cymbals: interpretation experience. Topicality is connected with the study of the rearranged works written for other instruments, which play the great role in the repertoire of cymbalom performers. The aim of this article is an attempt to systemize (classify) the rearrangements of classical works for cymbalom. The object of investigation is modern cymbalom art, the subject is forms of existence and performing of classical work rearrangements for cymbalom. The results of research: Rearrangements have been the main source of repertoire enrichment for cymbalom performers. In cymbalom performing practice classical and free style of rearrangements are met (the performer tries to copy the original timbre or he does it in free style). The up-to date crossover style must be mentioned in a special way. The research perspective is in the quest for new performing opportunities. *Key words:* kinds of rearrangements; concert performers, timbre version.

Постановка проблемы. Стремительный рост, произошедший с конца XX – начала XIX века в народно-исполнительской сфере (это касается и русских и украинских народных инструментов) диктует более высокие, эталонные требования к качеству выбора репертуарных списков, как обучающихся, так и уже сформировавшихся музыкантов-исполнителей. В данной статье мы остановимся на нескольких примерах из практики

обращения цимбалистами к классическим произведениям разных эпох и написанных в свою очередь для разных инструментов. Попытаемся выявить причины обращения к этому виду музыкальной деятельности и ее особенности в цимбальном искусстве.

Анализ последних исследований и публикаций. На сегодняшний день исследований по вопросу такой исполнительской творческой деятельности как работа над переложением классических произведений для цимбал с точки зрения интерпретатора не осуществлялось. Однако были попытки систематизировать виды переложений в некоторых работах таких исследователей народно-инструментального исполнительства, как Т. Баран [4], Н. Иванчей [7], В. Ельчик [6]. Таким образом, специфика жанра переложений в цимбальной исполнительской практике пока что остается еще не раскрытой.

Целью данной статьи является опыт систематизации (классификации) переложений классических произведений для цимбал, исполняемых на концертных сценах.

Изложение основного материала. Выбор репертуара для цимбал диктовала история бытования самого инструмента. В украинской музыкальной культуре они первоначально занимали свое центральное место участника ансамбля или оркестра, и использовались как самобытный тембр одного из характерных регионов страны – Закарпатья. Со временем цимбалы становятся солистом коллектива, а вместе со становлением академической исполнительской школы переходят в ранг самостоятельного профессионального инструмента. Именно в это время, время пересмотра функций инструмента, встала проблема сольного репертуара. Она решалась рядом способов: во-первых, переложениями, во-вторых, созданием произведений самим исполнителем (если он обладает композиторским даром) или педагогом в учебных целях, наконец, третья, наиболее распространенная практика на сегодняшний день – написание произведения профессиональным композитором под заказ исполнителя (часто даже в сотворчестве исполнителя и композитора) или для определенного события (конкурса, фестиваля и т.д.).

На сегодняшний день весомую долю в репертуаре цимбалистов, будь то учащихся (от школы до консерватории), будь то концертных исполнителей, занимают переложения произ-

ведений из репертуара других инструментов, что и составляет *первый* способ решения проблемы. Как отмечает в своей книге «Цимбали та музичний професіоналізм» Т. Баран, «советскими идеологами игнорировалась какая-либо связь между профессиональным и народным творчеством, поэтому фольклорные инструментальные наигрыши не использовались в практике обучения. Однако ограниченность заданий, которые ставились в прошлом перед представителями украинской цимбальной исполнительской школы, ни коем образом не должна дискредитировать ни роль переложений классического репертуара, ни тем более транскрипций, которые важны для роста цимбалиста-виртуоза в технически-исполнительском плане» [4:180]. Так же, Т. Бараном представлена классификация переложений произведений украинских композиторов.

На сегодняшний день для цимбал было написано довольно большое число оригинальных произведений композиторами не только Украины, но странами ближнего и дальнего зарубежья. Если говорить со стороны выбора жанра, то можно встретить примеры крупных форм (концерт, рапсодия, соната, сюита, фантазия, вариация, обработка) и малых форм. Однако, не смотря на то количество произведений, о котором говорилось выше, это не сравнится с тем кладом концертного и учебного репертуара инструментов с вековой историей существования (имеется в виду фортепиано, струнно-смычковые, духовые инструменты). Отсюда формулируется потребность и желание зрелых музыкантов и педагогов сегодня обращаться к «чужому» богатству и заимствовать его для себя, то есть делать переложения и транскрипции для цимбал. Тщательность подхода к данному виду творческой деятельности заключена во всем многообразии составляющих её частей, и результат определяется мастерством (то есть знанием специфики инструмента и многообразия приемов игры) и научностью.

Для начала, надо внести ясность в терминологию. В словаре Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона *переложением* в музыке названо применение сложной партитуры к исполнению на каком-нибудь инструменте, например фортепиано. Такой прием называется также аранжировкой, транскрипцией. При переложении партитуры на фортепиано следует брать из нее только все существенное, оставляя в стороне второстепенные детали, которые могли бы усложнить и затруднить исполнение на фортепиано.

Что касается *транскрипции* (лат. *Transcriptio*), то словарь даёт следующее определение: переложение вокального или инструментального сочинения на фортепиано. Транскрипция должна быть сделана так, как будто сочинение написано специально для фортепиано. Первый стал писать транскрипции Ф. Лист и нашёл многих подражателей.

Из выше сказанного можно сделать вывод, что оба термина использовались как синонимы одного итога же явления в музыкальной практике. Однако, проследив историю развития этого вида творческой деятельности можно предположить, что различия сложились, когда возникли термины – свободное переложение и обработка. Причём, разница в терминологии зависела от степени вторжения в композиторский замысел. Ференц Лист, например, называл свои опусы транскрипциями, Фриц Крейслер – обработками. В работе доцента кафедры народных инструментов РАМ им. Гнесиных В.А. Ельчика «Базовые рекомендации к работе над переложениями для балалайки и фортепиано» [6] прозвучало два предположения о том, что, во-первых, в понятие «обработка» ранее вкладывалось некое свободное отношение к оригинальному материалу. Во-вторых, что, находясь в среде одного и того же инструмента, автор переработки может называть свою работу транскрипцией или обработкой.

В свою очередь, исследовательница Н.П. Иванчей в кандидатской диссертации указывает, что «у исполнителей на клавишных и струнных народных инструментах термин «обработка» употребляется в связи с переработкой народных песен и мелодий, «переложение» – с вторичным использованием произведений классиков, «транскрипция» – в значении большой творческой работы по адаптации текста» [7].

Следуя этой классификации, мы в своей работе остановимся на *переложениях* для цимбал (как соло, так и с сопровождением фортепиано) классических произведений (притом «классические» не с точки зрения эпохи, а как «образцовых» творений музыкального искусства).

Т. Баран [4:181] все переложения для цимбал рассматривает с точки зрения трех аспектов:

- 1) строгое переложение;
- 2) свободное переложение;
- 3) редакторская транскрипция.

Правомерность такой классификации удостоверяют помещенные в сборник «Цимбаліст Тарас Баран» произведения Н. Лысенко, С. Кушнирука, Д. Попичука. Детальный их анализ подтверждает целесообразность использования того или другого аспекта вмешательства в авторский текст при переложении его для цимбал [1].

Первые два направления переложений музыкальных произведений для цимбал автор считает особенно ценными и эффективными в педагогической деятельности. Однако основным источником пополнения концертного цимбального репертуара считается редакторская транскрипция.

Что бы понять точнее по какому принципу делятся три вида переложений, обратимся снова к статье В. А. Ельчика [6]. Он пишет: **1) точное повторение оригинала** (то есть строгое переложение), где переложение имеет внешнее сход-

ство с оригиналом и представляет собой другое тембровое прочтение. В этом случае нотный текст только оформляется подходящими приемами игры, штрихами, динамикой; 2) *свободное переложение*, где допускаются незначительные фактурные изменения, октавные переносы, изъятие из текста целых музыкальных эпизодов, частичное изменение замысла композитора; 3) *транскрипция*, представляющая собой активное вмешательство в музыкальную фактуру со значительными её изменениями, где автор переложения становится соавтором композитора, имея право изменять драматургию сочинения и тональный план. Причем, часто транскрипция имеет оттенок некоего виртуозного прочтения оригинала с обильным насыщением его каденциями, пассажами и т.д. В других случаях за основу берутся основные музыкальные эпизоды и разрабатываются с максимальным учетом специфики конкретного инструмента.

Итак, каковы же причины обращения к этому виду музыкальной деятельности музыкантов и в чем ее особенности в цимбальном искусстве.

Первая причина, на наш взгляд, вытекает из потребностей системы образования. По программным требованиям обучающегося цимбалиста обязательно должны присутствовать произведения крупных форм композиторов классиков. Таковы и требования любого международного конкурса. В свою очередь, отсутствие огромных пластов, старинной, классической, романтической и русской музыки в репертуаре цимбалистов восполняется переложениями таковых произведений.

Вторая причина, не менее важная, а может даже и более весомая, это творческая потребность музыкантов, желающих переработать или переосмыслить понравившийся музыкальный материал, то есть адаптировать произведение для своего инструмента.

Первая группа обращения цимбалистов к такому виду творчества охватывает большой пласт старинной скрипичной литературы, который при переложениях на цимбалы звучит довольно органично и естественно. Таковы сонаты композиторов эпохи барокко: В. Верачини, Ж. Леклера, Б. Марчелло. Они написаны для скрипки с фортепиано. При исполнении их на цимбалах с сопровождением фортепиано, в силу тембрального сходства первых с инструментами, исполняющими старинную музыку, при использовании подходящей обмотки палочек, воспринимаются на слух совершенно естественно. Еще более подходящая для переложений стала музыка, написанная для альты или виолончели. Это объясняется тесситурной приближенностью цимбал системы Шунда с этими инструментами. Примерами таких обращений могут послужить Концерт для альты (виолончели) до-минор И. Х. Баха, Концерт для виолончели ми-минор Ж.-Л. Дюпора, Концерт

для виолончели с оркестром А. Хачатуряна, Сюиты для виолончели соло И. С. Баха и т.д.

Ярким примером обращения музыканта к переложению старинной музыки в концертной практике, является исполнение II и III частей концерта для двух мандолин и струнного оркестра, в исполнении лауреата международных конкурсов Михаила Кужбы (янгчин) и Ольги Губко (мандолина) в рамках проекта «Світ цимбалів» при участии народного артиста Украины, профессора, кандидата искусствоведения Тараса Барана. В этом случае интересно тембральное решение партии второй мандолины. Был выбран сходный с тембром мандолины инструмент – янгчин (китайские цимбалы). Тембр у этого инструмента так же довольно звонкий и светлый. В отличие от цимбал системы Шунда на янгчине играют бамбуковыми палочками, на конце которых натянута резина, что и создает свой уникальный колорит. Так же на янгчине отсутствует система демпферов, то есть звук угасает сам, но его время звучания не долгое, подобно мандолины. Такое тембральное прочтение солирующих партий с одной стороны приближает нас к оригиналу, но с другой, дает возможность по-новому услышать простоту гениальной музыки Вивальди¹.

Уже много лет в списке концертного репертуара цимбалистов значительное место занимают Венгерские рапсодии Ференца Листа. На данный момент уже переложено Вторую, Шестую, Седьмую, Одиннадцатую, Тринадцатую и Четырнадцатую рапсодии. У некоторых рапсодий есть даже несколько вариантов переложений. Почему Венгерские рапсодии так интересны концертным цимбалистам? Ведь адаптировать фортепианную музыку на цимбалы не так просто в силу индивидуальных характеристик и возможностей двух инструментов. Известно, что предшественником современных цимбал стал инструмент, который существовал среди цыганов Австро-Венгерской монархии. Именно их взял за основу изобретатель и создатель концертных цимбал Йозеф Венцел Шунда, которому в свое время был подписан и подарен портрет самим Ференцем Листом: «Господину Й. В. Шунде в знак великого признания за изобретение и усовершенствования педальных цимбал, которые заслуживают всемирное распространение» [4:89] (Будапешт, март 1886 год). Из выше сказанного можно сделать вывод, что Лист был хорошо знаком с цимбалами и был высокого мнения об инструменте, и при более тщательном анализе музыкального языка рапсодий, можно точно сказать, что он использовал множество приемов характерных именно для цимбального исполнительства.

Во-вторых, Ф. Лист трактует рапсодию как виртуозную концертную фантазию, где используются фольклорные темы, это темы венгерских и цыганских песен и танцев (цимбалы являются основой цыганской капеллы). Музыкальный язык

рапсодии отличается яркой национальностью благодаря опоре на городской венгерский фольклор, так называемый стиль вербункош. С одной стороны ему характерна свободная, импровизационная манера изложения, с другой, острый ритм с частыми акцентами, пунктирами, синкопами, что является основой народного цимбального исполнительства.

Одной из самых исполняемых цимбалистами рапсодий Листа стала Венгерская рапсодия №2. На сегодняшний день можно услышать несколько вариантов ее исполнения. Все они имеют право на существование, и продиктованы особенностями национальной культуры и традициями, а так же строением инструмента. Таким примером может стать исполнение белорусской цимбалистки Марины Зеленкевич и Ольги Левкович (партия фортепиано). Диапазон белорусских цимбал существенно отличается от диапазона цимбал системы Шунда, тем более диапазона рояля. У цимбал-прима, которые используются в концертной практике самая низкая нота *g* – высокая *h3* октавы (этим объясняется частое обращение белорусских цимбалистов к скрипичному репертуару). Что бы фактура не теряла наполненности, произведение перекладывается на цимбалы с сопровождением рояля. Из этого следует, что при адаптации рапсодии для цимбал необходимо использовать некоторые октавные переносы, так же партия цимбал в основном рассматривается как партия левой руки фортепиано. В свою очередь партия фортепиано представлена как аккомпанирующая, поддерживающая и дополняющая².

В концертной практике цимбалистов можно услышать несколько вариантов переложения, сделанном для цимбал системы Шунда. Существенная разница между ними – это переложение для цимбал соло или для цимбал с сопровождением фортепиано. Выбор того или иного варианта зависит от традиций исполнения, а так же от исполнительской виртуозности. Как следствие, разница в прочтении и показе фактурных и технических возможностей инструмента. Однако, надо отметить, что при варианте исполнения рапсодии для цимбал соло происходят некоторые потери, за счет фактурных упрощения, в силу специфики инструмента – цимбал (невозможность использования гармонических аккордов). В качестве примера такого исполнения можно прослушать венгерскую цимбалистку *Erzsébet Gódor*³.

На данный момент сделано переложения 6 рапсодии для дуэта цимбал. На наш взгляд переложение, для такого состава, может передать как можно ярче красоту инструмента, так и наполненность музыкальной фактуры, написанной для фортепиано.

На сегодняшний день ярчайшим примером обращения цимбалистов к рапсодиям Ф. Листа, является выступление одного из лучших цимба-

листов-виртуозов мира, солиста Будапештского Цыганского Симфонического Оркестра (*Budapest Gypsy Symphony Orchestra*) – Оскара Окрёша (*Oszkár Ökrös*) с симфоническим оркестром Берлинской филармонии под управлением венгерского дирижера Ивана Фишера (*Iván Fischer*). Это исполнение транскрипции Венгерской рапсодии №14. На наш взгляд, не зря выбор пал на включение тембра цимбал в партитуру произведения. Партия, которая так естественно звучит в исполнении цимбал при дублировании партии в оркестре, со вставками цимбал *rubato*-соло еще раз подчеркивает принадлежность музыки Ф. Листа к венгерской национальной культуре⁴.

В последнее время в мире стало модным исполнять музыку в стиле классический кроссовер, представляющий собой своеобразный синтез, гармоничное сочетание элементов классической музыки и поп, рок, электронной музыки. Название официально утвердилось не так давно, войдя в список номинаций музыкальной премии *Grammy*, ежегодно присуждаемой Национальной академией звукозаписи США. Не обошел стороной такой стиль и исполнителей на народных инструментах. В Санкт-Петербурге известнейшим коллективом «Терем-квартет» был организован конкурс с одноименным названием «Терем кроссовер». Поклонниками такого жанра, в составе которого присутствуют цимбалы, стал коллектив «Цимбандо». Ими были представлены несколько композиций, в которых в адаптированном варианте использовались темы из произведений Моцарта, Чайковского, Сен-Санса, Мусоргского, соединенные с фольклорным материалом. Работа квартета в жанре кроссовер была ярко представлена на III туре Международного музыкального турнира «*TEREM CROSSOVER – 2012*». В их исполнении прозвучали «Зарисовки на темы П.И. Чайковского» харьковского композитора А. Глотова. В одном номере как калейдоскоп прозвучали некоторые темы из балетов Чайковского в разных жанровых трансформациях и тембральных вариантах, и как итог музыкантской работы, в конце проведения темы бессмертного хита Владимира Ивасюка «Червона рута», что определяет национальную принадлежность коллектива⁵.

Вершиной такого творчества, то есть работы музыканта в стиле кроссовера в цимбальном искусстве, по праву считается виртуоз-цимбалист Ено Листеш (*Jenő Lisztes*), участник ансамбля *Lakatos*, основанного венгерским скрипачом, джазменом, композитором и аранжировщиком Роби Лакатошем (*Roby Lakatos*). В его интерпретации известнейшего «Полета шмеля» Н. Римского-Корсакова можно услышать соединения характерного импровизационного вступления, с ритмами джаза, с последующим вариантом оригинальных вставок темы полета⁶.

Висновки. Ітак, аналізуючи і класифікуючи існуючі переложення класических творів для цимбала з позиції виконавця, варто зауважити:

1. Переложення були і залишаються основним джерелом поповнення концертного репертуару цимбалістів, починаючи з учасників і закінчуючи концертними виконавцями.

2. В цимбальній виконавчій практиці частіше зустрічаються строги і вільні види переложень. Якщо при строгому переложенні тембр цимбала поряд з методами виконавства намагався наближити тембру оригіналу, то при вільному переложенні все відбувалося в точності навпаки. Іноді створювалося слухове враження, що при вільному переложенні тембр, специфіка, можливості цимбала ставилися в опір для роботи з музичним матеріалом. Особливо потрібно виділити згаданий вище модний на даний момент стиль кроссовера.

3. Кожен раз, коли цимбаліст звертається до такого виду творчості, твір отримує свою нову темброву життя, несучу художню і естетичну цінність, не втрачену сучасним поглядом.

Перспективи даного дослідження. З точки зору дослідника, даний матеріал може стати частиною наукової роботи (жанрова система живої інструментальної музики – цимбал), з точки зору виконавця – стимулом для пошуку нових можливостей в даній сфері творчої роботи з використанням досвіду попередників.

Література:

1. Баран Т. Коментарії // Т. Баран. Цимбаліст Тарас Баран. – Львів: Кобзар, 2001. – С. 60-92
2. Баран Т. Концертні цимбали: Історико-теоретичний та методологічно-виконавський підходи. – Дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Т. Баран. – Київ, 2003. – 197 с.
3. Баран Т. Світ цимбалів / Т. Баран. – Львів: Світ, 1999. – 88 с.
4. Баран Т. Цимбали та музичний професіоналізм: підручник / Т. Баран. – Львів: Афіша, 2008. – 224 с.
5. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): Підручник для вищ. та серед. навч. закладів / М. Давидов. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – С. 265-271.
6. Ельчик В. Базові рекомендації к роботі над переложеннями для балалайки і фортепіано [эл. ресурс] / В. Ельчик. – Режим доступу: <http://elchikva.narod.ru/ALL/article.html>
7. Іванчєй Н. П. Фортепіанна транскрипція в російській музичній культурі ХІХ століття: автореф. дис. ... канд. іскусств.: 17.00.02 / Н. П. Іванчєй; РГК ім. Рахманінова. – Ростов-на-Дону, 2009. – 24 с.
8. Костенко О. Короткий огляд розвитку цимбального мистецтва у Харкові / О. Костенко // Наук. зб. VI Світового конгресу цимбалістів. – Вип. 6. – Львів: Кобзар, 2001. – С. 45-50
9. Herencsar V/ Cimbalom osok nyomaban. 1.kotet. Allaga geza. – Budapest, 2001. – 126 ol.

Примітки:

- 1 Услышать данное исполнение можно на ресурсе youtube: https://www.youtube.com/watch?v=OLHypp00Oj0&list=PLsLz12ahJXVDRswYYx3Scs_cT1Qh3yyue
- 2 Музыкальный пример: <https://www.youtube.com/watch?v=A1clfXpoXmM>
- 3 Музыкальный пример: <https://www.youtube.com/watch?v=zpvtVYoc3Bg>
- 4 Музыкальный пример: <https://www.youtube.com/watch?v=x2LunPxZjIY>
- 5 Музыкальный пример: <https://www.youtube.com/watch?v=DcvAnb5uvn4>
- 6 Музыкальный пример: https://www.youtube.com/watch?v=LLD05_pC8TY