

ЖАНР ФОРТЕПИАННОЙ ТРАНСКРИПЦИИ В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ А. Д. КАМЕНСКОГО

Решетник А. Д.^{1,2}

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, наб. р. Мойки, д. 98, Санкт-Петербург, 190031, Россия.

² Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Статья посвящена анализу жанра фортепианной транскрипции в творчестве выдающегося пианиста, фортепианного педагога, композитора, общественного деятеля Александра Даниловича Каменского (1900–1952), сыгравшего важную роль как в развитии отечественного пианизма, так и в концертной жизни военной эпохи. Создав целый ряд ярких и оригинальных образцов жанра транскрипции, Каменский продолжает традицию, укоренившуюся в эпоху романтизма. В статье анализируются транскрипции «Наварры» Альбениса, Вступление и Антракт к четвертому акту оперы «Кармен» в свободной концертной обработке А. Каменского, а также Сюита-фантазия «Сказание о невидимом граде Китеже» Н. А. Римского-Корсакова – А. Д. Каменского. В статье определяются терминологические различия в обозначении жанра транскрипции («парафраз», «концертная обработка», «фантазия» и др.), артикулируется педагогическая и просветительская ценность транскрипций А. Д. Каменского. Автор приходит к выводу, что в творчестве А. Д. Каменского именно фортепианная транскрипция сыграла особую роль. Его популяризаторская миссия, руководствуясь которой пианист проводил множество выступлений, в том числе почти пятьсот концертов в осажденном блокадном Ленинграде, была определяющей для него. В тех условиях невозможность постоянного функционирования музыкальных театров и оркестров была частично компенсирована возможностями фортепианной транскрипции.

Ключевые слова: фортепианная транскрипция, пианист А. Д. Каменский, педагогическая деятельность А. Д. Каменского, фортепианная виртуозность и аранжировка.

THE GENRE OF PIANO TRANSCRIPTION IN THE WORK OF A. D. KAMENSKY

Reshetnik A. D.^{1, 2}

¹ Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 98, Moika River Emb., St. Petersburg, 190031, Russian Federation.

² Vaganova Ballet Academy, Rossi St., 2, Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article is devoted to the analysis of the genre of piano transcription in the work of the outstanding pianist, piano teacher, composer, public figure Alexander Danilovich Kamensky (1900–1952), who played an important role both in the development of Russian pianism and in the concert life of the war era. Having created a number of bright and original examples of the genre of transcription, Kamensky continues the tradition rooted in the era of romanticism. The article analyzes the transcriptions of Albéniz's *Navarra*, the Introduction and intermission to the fourth act of the opera *Carmen* in a free concert arrangement by A. Kamensky, as well as the Fantasy Suite *The Legend of the Invisible City of Kitezh* by N. A. Rimsky-Korsakov – A. D. Kamensky. The article defines terminological differences in the designation of the transcription genre: paraphrase, concert arrangement, fantasy, etc. The pedagogical and educational value of A. D. Kamensky. The conclusion from the study is that in the work of A. D. Kamensky, it was piano transcription that played a special role. His popularization mission, guided by which the pianist held many performances, including about five hundred concerts in besieged Leningrad, was decisive for him. Under those conditions, the impossibility of the permanent functioning of musical theaters and orchestras was partially compensated by the possibilities of piano transcription.

Keywords: piano transcription, pianist A. D. Kamensky, pedagogical activity of A. D. Kamensky, piano virtuosity and arrangement.

Искусство фортепианной транскрипции представляет особый жанр, охватывающий множество разнообразных произведений, появившихся в связи с необходимостью проекции различных оркестровых и иных произведений в пространство фортепиано. Обозначаемые общим термином «транскрипции», произведения этого жанра представлены двумя разновидностями: 1) это и те произведения, которые ставят своей целью воссоздание музыкального содержания какого-либо оригинала, переносимого в область фортепианной музыки, 2) а также те, которые представляют собой вольный парафраз содержания одного или нескольких образцов, не предназначенных изначально для фортепианного

репертуара. Последний вид транскрипции обычно включает в себя множество иных обозначений, таких как «парафраз», «воспоминание» или «фантазия». Из упомянутых терминов наиболее часто используется «парафраз», подразумевающий свободную перекомпоновку тем оригинального произведения.

В отечественном музыкознании применялось широкое и узкое понимание жанра транскрипции, где смысл последней — в виртуозном переосмыслении (в контексте фортепианной техники) того или иного произведения с сохранением формы оригинала. Узкая трактовка получила широкое распространение в русской культуре XIX века, она напрямую связана с развитием отечественной фортепианной школы. Более широкое применение понятия предполагает также бытование таких терминов, как «переложение» или «аранжировка», — утверждает В. П. Иванчей [1, с. 7].

Все же наиболее актуальным представляется определение транскрипции Г. Когана из предисловия к изданной им в 1970 году «Школе фортепианной транскрипции». Он трактует этот жанр как «обработку оригинала, которая, сохраняя в основном... его форму и другие характерные особенности, стремится в то же время... стать... свободным, художественным переводом данного произведения на язык другого инструмента и другой творческой индивидуальности, имеющим значение и ценность самостоятельного явления в художественно-музыкальной литературе» [2, с. 5].

Очевидно, что востребованность транскрипций, как в романтическую эпоху, так и в первую половину XX века, была чрезвычайно высока, что связано с просветительской функцией пианиста, призванного обогащать репертуар и популяризировать в концертном исполнении известную музыку. Л. Ройзман, в частности, отмечает, что создание транскрипций обусловлено стремлением сделать музыку, написанную в оригинале для голоса, хора или оркестра, широко распространенной и сравнительно легко исполняемой [3].

Исследователь Г. К. Жукова отмечает, что «ценность транскрипции — в подчеркивании диалогического начала, в некоторой демократизации авторской позиции» [4, с. 158]. Бузони, который, как полагает Г. К. Жукова, «...вполне в духе платоновского мимезиса считал, что вся музыка изначально существует в космосе, а композитор, записывая ее, как раз и производит первую транскрипцию» [4, с. 161]. Пример убеждает в том, что сама идея транскрипции весьма плодотворна и может служить самым разным задачам.

В аспекте разнонаправленности в отношении педагогической, виртуозно-исполнительской и просветительской деятельности весьма показательным является творчество пианиста, педагога, композитора и общественного деятеля Александра Даниловича Каменского (1900–1952). Его имя в музыкальной культуре первой половины XX века оказалось напрямую связано с развитием жанра фортепианной транскрипции.

А. Д. Каменский — автор интереснейших транскрипций опер и симфоний, а также инструментальных и вокальных произведений, написанных в годы Великой Отечественной войны. Фактурная изобретательность, техническая виртуозность, яркость тембровых находок фортепианных транскрипций А. Д. Каменского позволяют говорить о том, что он является преемником таких выдающихся мастеров, как Ф. Лист, Ф. Бузони, Л. Годовский, С. В. Рахманинов, и др. Очевидно, что для становления музыканта традиция исполнения и создания оригинальных обработок играла важную воспитательную и просветительскую роль. На протяжении второй половины XX века она занимала уже гораздо более скромное место как в учебном, так и в концертном репертуаре пианистов. В истории отечественного фортепианного искусства Каменский был едва ли не последним исполнителем, обращавшимся к транскрипции на протяжении всей своей творческой биографии.

Осветим далее кратко состояние теоретической и исторической исследованности фортепианной транскрипции как жанра вообще.

Подробному анализу жанра музыкальных транскрипций посвящена докторская диссертация Б. Б. Бородина [5]. В ней затронуты все аспекты развития жанра: от культурологического до исполнительского. Разнообразие примеров выходит далеко за границы исследуемой нами темы. Поэтому остановимся лишь на тех положениях, которые имеют непосредственное отношение к месту, занимаемому транскрипциями Каменского в истории жанра. Б. Б. Бородин убедительно выводит три основных тенденции развития инструментализма: первая связана с принципом относительной инструментальной нейтральности, вторая демонстрирует центростремительную, третья — центробежную тенденции, соотнося их с развитием жанра транскрипции. Нейтральность характеризуется воплощением абстрактных идей в музыке, центростремительность определяется через нерасторжимое единство имманентных свойств инструмента, возникновение центробежности связано с выдвиганием звукового идеала явления иной инструментальной природы. Безусловно, каждая из указанных тенденций нашла место и в транскрипциях Каменского, однако в меньшей степени его транскрипциям присуща тенденция к инструментальной нейтральности и в большей — центробежная [5].

Во-первых, обращает на себя отсутствие в числе обработок музыкальных произведений полифонического склада, а также переложений симфонических и ансамблевых произведений, лишь формально предназначенных для исполнения на фортепиано, а по сути являющихся сжатой до фортепианного нотоносца партитурой. Практически каждая обработка Каменского носит подзаголовков «концертная» или «свободная», подразумевая их *реальное* исполнение.

Во-вторых, подавляющее большинство транскрипций напрямую связано с оперными и балетными оригиналами, что указывает на его приверженность

к ярким театральным образам и их адекватному воплощению в музыке. В этом случае Каменский выступает как продолжатель романтической традиции транскрибирования XIX века, идущей от *airs variés* и бесчисленных фантазий на оперные темы. При выборе материала для переложения обнаруживаются две основные задачи, которые ставил перед собой автор:

- популяризовать доступные для восприятия неподготовленного слушателя шедевры мирового музыкального театра;
- продвигать современную А. Д. Каменскому музыку навстречу самым разным категориям слушателей.

С помощью транскрипций Каменский пытался расширить слушательские представления о выразительных возможностях фортепиано, предполагая, что это будет весьма полезно и для пианистов.

Пожалуй, самым ярким примером вышесказанного может служить концертная обработка «Наварры» И. Альбениса. История пьесы, ее завершение и издание уже после смерти Альбениса пианистом Д. де Севераком до некоторой степени настраивала Каменского на творчески свободное обращение с материалом. Взяв за основу версию де Северака, А. Д. Каменский привнес в транскрипцию свой личный опыт знакомства с фортепианной музыкой Альбениса. Получившееся произведение заняло прочное место в репертуаре пианиста, начиная с 1930-х годов.

Путем сравнения фактур излюбленных Каменским пьес «Альбаисина», «Трианы», «Танго» с «Наваррой» можно выстроить тематические и орнаментальные параллели как с авторским текстом, так и с обработкой некоторых пьес, сделанных Л. Годовским. Стиль обработок прославленного американского пианиста-виртуоза был широко известен и, по всей видимости, служил для Каменского своего рода образцом при создании его собственных обработок.

Характерной особенностью фортепианного стиля Альбениса является сочетание упругой, артикуляционно заостренной ритмики, предвосхищающей «ударный» пианизм Прокофьева, Стравинского, Бартока, и смягчающей ее изящной орнаментики в виде многочисленных форшлагов, выписанных мордентов и трелеобразных фигур.

Отталкиваясь от этих характерных фактурных особенностей тематизма Альбениса, Годовский создает свои версии пьес композитора, многократно преумножая и расширяя их в регистровой вертикали. Схожим образом поступает и де Северак.

Тем же путем следует и Каменский. Известная запись «Наварры», сделанная Э. Гилельсом и Я. Флиером, была озвучена по так и неизданной рукописи, из личного архива А. Д. Каменского. Непрерывное «журчание» фактуры, неуловимым образом прорастающее в сопровождение мелодии, которая постепенно кристаллизуется из звуков журчащей воды, заставляет вспомнить

об оркестровой и фортепианной стилистике Равеля — в частности, его «Игре воды», навеянной множеством музыкальных звуков, «...слышимых в фонтанах, водопадах и ручьях» [6], а также об «Ундине» из цикла «Ночной Гаспар».

В меньшей степени это сочинение навеяно музыкой Дебюсси, хотя оба композитора для Каменского были непреходящими кумирами, начиная с самых первых лет его знакомства с их творчеством. Тембровые и колористические находки «Ночного Гаспара», «Игры воды», «Эстампов» столь выразительны и не исчерпывают потенциала развития, поэтому Каменский неоднократно обращался к ним при создании транскрипций произведений совершенно иного стилистического склада. Что касается «Наварры», то особенно тесные фактурные связи возникают с близкой к ней в жанровом отношении «Alborada del gracioso» из «Отражений» Равеля, с характерными скрещиваниями партий левой и правой руки, словно случайно задеваемыми при их переносе звуками, создающими эффект вокально-инструментального портамента, фактурной избыточности. Близкой к «Альбораде» моделью звукового образа фортепиано, послужившей источником при работе над «Наваррой», вполне могла быть сюита Мануэля де Фальи, вошедшая в репертуар Каменского в конце 1920-х годов. В этой связи можно указать на крайне выигрышное и чрезвычайно сложное в исполнительском плане использование репетиционной техники в обоих произведениях. Ниже приводится пример 2, сжато иллюстрирующий мышление Каменского-аранжировщика.

Несомненно, многие из этих колористических приемов были подсказаны Каменскому спецификой тематизма испанской музыки, неразрывно связанной с традициями национальных жанров. Гитароподобные фактурные переливы, а также иные элементы в пьесе простираются от имитации вокально-фонетических средств до подражания ударным инструментам. Квазиимпровизационность,

Score



Прим. 1. И. Альбенис / Д. де Северак. «Наварра»

Score

The image shows a musical score for two pianos, titled "Score". It consists of four systems of staves. The first system is for Piano 1, the second for Piano 2, the third for Pno. 1, and the fourth for Pno. 2. The music is in 3/8 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The score includes dynamic markings like "fff" and "p".

Прим. 2. И. Альбенис. «Наварра» (переложение для двух роялей А. Каменского)

сопутствующая применению этих средств выразительности, отличает и транскрипции Каменского, которые появляются словно в порыве творческого вдохновения, во время которого артист стремится не только излить охватившее его чувство, но и показать весь свой виртуозно-технический потенциал. Подобный подход, сочетающий элементы «экзотической» музыкальной культуры и спонтанной демонстрации виртуозности, характерен и для транскрипций

Каменского, сделанных по мотивам классических музыкально-театральных произведений, например «Кармен» Бизе.

Во Вступлении и Антракте из оперы «Кармен», написанных на рубеже 1920–1930-х годов, отчетливо проступают те же элементы фортепианной техники, которые далее войдут в тематический комплекс «Наварры». Здесь Каменский не только, и не столько отталкивается от партитуры, сколько исходит из собственного слухового впечатления, производимого ею¹. Так, например, интересны фактурные решения, призванные компенсировать отсутствие возможности на фортепиано делать крещендо на одном звуке (см. пример 3).

Score



Прим. 3. Ж. Бизе. Вступление и Антракт к четвертому акту оперы «Кармен»
(свободная концертная обработка А. Каменского)

Приведенный пример фигуративного «вытягивания» ноты — один из наиболее часто встречающихся в обработках Каменского.

В другом случае Каменский воспроизводит оркестровые эффекты струнных инструментов, фиксируя в нотации сложившуюся традицию исполнения *сфорцандо* в начале тремоло резким продергиванием и остановкой смычка, или неизбежно возникающий эффект *арпеджиато* при исполнении *пиццикато* (см.: пример 4).

Следует также обратить внимание на подробность выписанных исполнительских указаний, в особенности на аппликатуру в теме Кармен (исполнение мотива одним пальцем), как артикуляционный прием.

Опора на слуховой опыт проступает у Каменского и при воспроизведении звучания ударных инструментов, где он записывает характерный «разлив» малого барабана или тарелок в виде форшлагов и мордентов.

Каменский выступает как наследник существующих музыкальных традиций виртуозного исполнительства и в том, что он меняет открытую в оригинале

¹ Такой мастер виртуозной транскрипции, как Л. Годовский, выпустил примерно в те же годы сюиту по опере «Кармен», однако, не в виртуозном, а, скорее, в облегченном переложении для фортепиано.

Score

Andante moderato ♩ = 58

Piano

sfz marcattissimo

ff

molto tenuto e drammatico, sempre espressivo

secco e marc.

Прим. 4. Ж. Бизе. Вступление и Антракт к четвертому акту оперы «Кармен».
(свободная концертная обработка А. Каменского)

форму Вступления на завершённую, добавляя к ней блестящую коду в духе листовских транскрипций.

Концертная обработка Фокстрота из оперы Э. Кшенека «Прыжок через тень» оказывается в русле той же самой стилиевой тенденции, что и фрагменты из оперы «Кармен». Стремясь охватить все буффонное многоголосие центрального номера спектакля, Каменский проявляет крайнюю изобретательность в фактурной реализации и исключительную скрупулезность в исполнительских указаниях. Благодаря широкому регистровому охвату, октавным удвоениям, орнаментике едкая ирония, свойственная оригинальной музыке Кшенека, обретает черты своеобразного грубоватого шаржа.

Исполнителю в работе над этой транскрипцией следует обладать абсолютно совершенной виртуозной техникой, чтобы появилась возможность создать у слушателя верное образное представление. Особенностью творческого почерка австрийского композитора является предельная индивидуализация интонационных оборотов путем тембровой дифференциации каждого из них. В результате простейшие мотивы приобретают преувеличенную значимость, что в итоге и придает музыке гротесковый характер. К подобным преувеличениям прибегает и Каменский, однако он делает это доступными пианисту средствами. Чтобы исполнителю было понятно намерение композитора-аранжировщика, некоторые подголоски снабжены дополнительными словесными указаниями на их оркестровую окраску (*quasi xylophone*, *quasi banjo*, *quasi casa*). Гротесково-комичный компонент музыки Кшенека проявляется



Прим. 5. Э. Кшенек. Фокстрот из оперы «Прыжок через тень»
(концертная обработка А. Каменского)

и в неожиданных регистровых всплесках, рассекающих фактуру в моменты остановок мелодической линии, а также шумном «дыхании» *glissando* (см.: пример 5).

Как и в транскрипции фрагментов из оперы «Кармен», Каменскому не удается удержаться от проявления фортепианной виртуозности. Он обрамляет фокстрот краткими, но эффектными, динамически выпуклыми репликами².

В соответствии с образным содержанием в транскрипциях для фортепиано музыки русских опер Каменский пользуется совершенно иными средствами выразительности. Наиболее масштабными являются Сюита-фантазия на темы из оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» и «Половецкие пляски» из оперы А. П. Бородина «Князь Игорь».

Обращаясь к музыке «Китежа», Каменский опирается в структуре контрастно-составной формы на авторскую сюиту для симфонического оркестра («Похвала пустыне», «Свадебный поезд», «Сеча при Керженце», «Блаженная кончина Февронии. Хождение в невидимый град»).

Для осуществления принципа сквозного развития Каменский значительно сокращает разработочные разделы каждого номера в отдельности (кроме «Сечи»), оставляя от трехчастной структуры только экспонирование с добавлением фактурно-тематических слоев репризы. Благодаря интонационному «прорастанию» тем возникает желаемая Каменским непрерывность тематического развития, опирающегося на сонатную форму, в которой первый номер фантазии образует экспозицию, второй — разработку, третий и четвертый — репризу и коду³.

Как показано в следующих нотных примерах, Каменский последовательно выявляет интонационный каркас оперы: сначала развитию подвергается интонация восходящей кварты, затем — квинты после нисходящего пентакорда, и далее их интонации сливаются в колокольном гуле последней части (см.: примеры 6; 7; 8; 9).

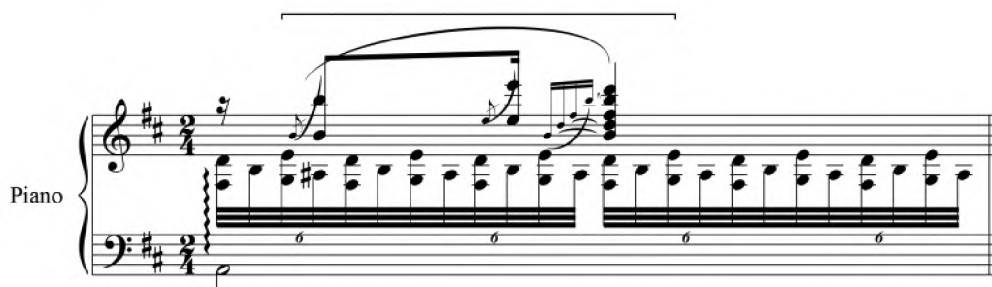
² В опере этот номер построен, в отличие от транскрипции Каменского, на эффекте «приближение — удаление».

³ Несколько отличается по форме от «Хождения в невидимый град» из оркестровой сюиты.

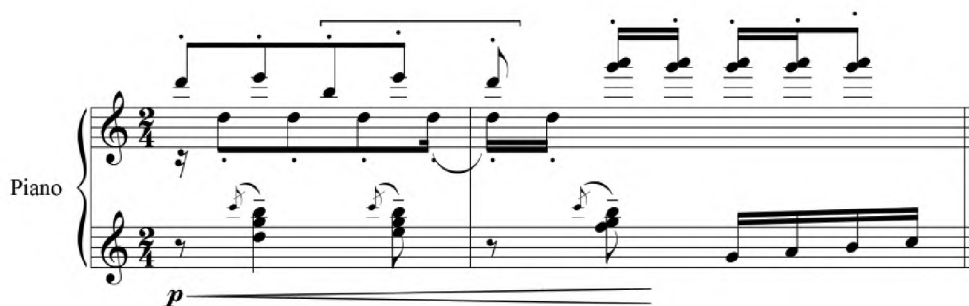


Прим. 6. Н. Римский-Корсаков – А. Каменский.
Сюита-фантазия «Сказание о невидимом граде Китеже». Первая часть

Score



Прим. 7. Н. Римский-Корсаков – А. Каменский. Сюита-фантазия «Сказание о невидимом граде Китеже» («Свадебный поезд»)



Прим. 8. Н. Римский-Корсаков – А. Каменский.
Сюита-фантазия «Сказание о невидимом граде Китеже»



Прим. 9. Н. Римский-Корсаков – А. Каменский.
Сюита-фантазия «Сказание о невидимом граде Китеже». Вторая часть

Итогом сжатия и тематического преобразования оркестровой сюиты стало самостоятельно целостное произведение, объединяющее в себе черты позднеромантической сонатной формы, близкой одновременно листовским образцам (например, сонате си-минор и «По прочтении Данте») и калейдоскопической фантазии на оперные темы, традиционной для первой половины XIX века.

Необходимо отметить, что виртуозная концертность, присущая всем обработкам Каменского, безусловно, нашла свое отражение и в сюите-фантазии. И именно это обстоятельство в значительной степени отдаляет ее звучание от оркестрового оригинала. В стремлении охватить максимум тематических элементов партитуры Римского-Корсакова, Каменский осознанно «сплющивает» перспективу расположения голосов в их функциональной соподчиненности, проецируя ее в пространство фортепианной виртуозности. Слушателю, хорошо знакомому с оригиналом, звучание этой транскрипции может показаться чуждым и даже не вполне опознаваемым из-за присущей транскрипции фактурной и контрапунктической избыточности. Например, тремоло или штрих рикошет струнной группы на пианиссимо при буквальном перенесении их на клавиатуру из фонового, звукоизобразительного материала моментально перевоплощаются в выпуклый и яркий тематический элемент. Подобный подход, характерный ранее для многих балакиревских и танеевских переложений, может быть оправдан неотъемлемостью их композиторского взгляда на транскрипцию оригинального произведения. Каменскому же удастся прийти к сбалансированному уважительному отношению и к партитуре, и практической / исполнительской ценности предстоящей работы. Поэтому, несмотря на все сложности сюиты, ее центростремительные элементы значительно преобладают над центробежными. Пианисту автор подсказывает технические нюансы с помощью детально выписанной аппликатуры и позиций рук, технические решения для наиболее выразительных приемов. Все сказанное о фактуре можно отнести и к переложению «Половецких плясок» из оперы А. Бородина «Князь Игорь», и к «Трезвону и Славе» из оперы М. Мусоргского «Борис Годунов», не претерпевших изменений в плане формы.

Обратимся к некоторым конкретным приемам пианизма Каменского, использованных в этих трех масштабных переложениях «золотых страниц» русской симфонической музыки.

Известно, что Каменский был приверженцем анатомо-физической пианистической школы, ведущими представителями которой за рубежом были Фридрих Адольф Штейнхаузен (1859–1910) [7] и Рудольф Мария Брейтхаупт (1873–1945) [8]. В связи с транскрипциями можно отметить, что только при рациональном использовании веса рук и корпуса возможно достичь той выносливости, которая необходима в концертном исполнении этих переложений. К приемам рационального пользования ресурсами следует отнести

предпочтение «сильных» пальцев, которым к тому же удобнее передать сокращения наиболее сильных мышц плечевого пояса, а также его массу. К уже приводившемуся примеру из Вступления к «Кармен», где виолончельная тема главной героини исполняется третьим пальцем с целью придать вес каждому тону мотива увеличенной секунды, добавим указание на исполнение только первым пальцем всех нот вначале «Трезвона» из «Бориса Годунова». Здесь использование этого приема не только сообщает звучанию рояля искомую колокольность, но и создает видимый образ звонаря, благодаря вздымающейся после каждой ноты руке.

Следующим характерным способом обработки тематизма, встречающимся довольно часто в транскрипциях Каменского, является распределение составляющих мотив — интонационный оборот тонов между обеими руками, даже в тех случаях, где в этом нет, на первый взгляд, необходимости. Целью данного приема является функциональное «выравнивание» всех элементов, придающее им одинаковую ударную звонкость и, в то же время, высвобождение руки для исполнения подголоска или украшения. Такое постоянное перемещение рук также содействует визуализации музыкального развития, ритмического движения. К этому можно добавить и перекладывание рук, позволяющее быстро менять тесситуру (что и происходит в рассматриваемых транскрипциях в головокружительном темпе). В последнем приеме отражен тот этап эволюции фортепианного стиля, связанный с педагогическими принципами, которыми, как уже было сказано выше, руководствовался Каменский.

Отсутствие возможности наращивать звучность в пределах отдельных тонов Каменский компенсирует многочисленными молниеносными пассажами, исполняемыми тремя способами: гаммообразными пассажами, глissандо одним пальцем, «полуглissандо» с использованием быстрых позиционных смен с последовательным «выкладыванием» всех пяти пальцев («полуглissандо» также может исполняться с подменой рук).

Нередко можно встретить и выписанные пианистом, тянущиеся на протяжении нескольких тактов ноты, подразумевающие использование правой, а возможно, и средней педали. К сожалению, в вопросах педализации последовательность не выдерживается: то становится чрезвычайно подробной, то ограничивается авторским *con pedale*.

Одним из часто встречающихся приемов в транскрипциях Каменского является беззвучное нажатие некоторых созвучий с целью высвобождения обертонального ряда реально исполняемых. Этот прием, известный еще со времен Шумана, блестяще использовавшийся, к примеру, в Концерте № 5 Сен-Санса, а также композиторами XX века. У Каменского он встречается как в Сюите-фантазии «Китеж...», так и в «Половецких плясках», а также в весьма необычном переложении «Песни юродивого» из «Бориса Годунова».

В результате анализа ряда фортепианных транскрипций, созданных А. Д. Каменским, можно прийти к выводам, что существующее богатое наследие эпохи фортепианной транскрипции, включающее в себя и его творчество, сегодня служит как обогащению фортепианного репертуара, популяризации классической симфонической и оперной музыки на концертно-пианистической эстраде, так и целям и задачам фортепианной педагогики для формирования пианиста-виртуоза. Фортепианная транскрипция как жанр в целом служит органичному сочетанию свойств доступности популярного музыкального материала из области оперной или инструментальной музыки, обеспечивает его яркую виртуозную подачу на концертной эстраде. В творчестве А. Д. Каменского транскрипция сыграла особую роль: популяризаторская миссия, следуя которой, он проводил свои выступления, способствовала обращению к этому жанру. Известно, что А. Д. Каменский дал около пятисот концертов в осажденном блокадном Ленинграде, где невозможность постоянного функционирования музыкальных театров и оркестров была частично компенсирована возможностями фортепианной транскрипции.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Иванчей В. П.* Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века: дисс... канд. искусствоведения. Ростов -на-Дону. 2009. 325 с.
2. *Коган Г.* Школа фортепианной транскрипции. Вып. 1. М.: Музыка, 1970. 104 с.
3. *Ройzman Л. И.* О фортепианных транскрипциях органных сочинений старых мастеров // Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 3. М.: Музыка, 1973, с. 155–177.
4. *Жукова Г. К.* Фортепианная транскрипция балетной музыки в концертной жизни XIX–XXI вв. // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 6 (41). С. 156–163.
5. *Бородин Б.* Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: дисс. ... д-ра искусствоведения. М. 2006. 434 с.
6. *Мартынов И.* Морис Равель. М.: Музыка, 1979. 335 с.
7. *Брейтхаупт Р. М.* Естественная фортепианная техника. М.: Музторг, 1927. 105 с.
8. *Штейнхаузен Р.* Техника игры на фортепиано. М.: Музсектор, 1926. 203 с.

REFERENCES

1. *Ivanchey V. P.* Piano transcription in Russian musical culture of the 19th century: diss ... cand. art history. Rostov-on-Don. 2009. 325 p.
2. *Kogan G.* School of piano transcription. Issue. 1. M.: Music, 1970. 104 p.
3. *Roizman L. I.* About piano transcriptions of organ works by old masters // Questions of piano performance. Issue. 3. M.: Music, 1973. P. 155–177.

4. *Zhukova G. K.* Piano transcription of ballet music in the concert life of the 19th–21st centuries // *Vaganova Ballet Academy Bulletin*. 2015. No. 6 (41). P. 156–163.
5. *Borodin B.* The phenomenon of piano transcription: the experience of a comprehensive study: diss. ... Doctor of Arts. M. 2006. 434 p.
6. *Martynov I.* Maurice Ravel. M.: Muzyka, 1979. 335 p.
7. *Breithaupt R. M.* Natural piano technique. M.: Muztorg, 1927. 105 p.
8. *Steinhausen R.* Technique of playing the piano. M.: Muzsektor, 1926. 203 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Решетник А. Д. — преподаватель, соискатель ученой степени кандидата искусствоведения; andreireshetnik94@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Reshetnik A. D. — PhD Student (External); andreireshetnik94@gmail.com