

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ

УДК 7.01

Г. К. Жукова

ФОРТЕПИАННАЯ ТРАНСКРИПЦИЯ БАЛЕТНОЙ МУЗЫКИ В КОНЦЕРТНОЙ ЖИЗНИ XIX–XXI вв.

Музыка, согласно каноническому определению Бориса Асафьева, есть искусство интонируемого смысла [см.: 1]. Балетная музыка в силу жанровой специфики несет в своей структуре пространственную изобразительность пластической интонации, а интонация в музыкальной речи не может быть реализована и исследуема вне ритма, точно так же, как движение в пространстве невозможно произвести и описать вне категории физического времени. Танец дает музыкальному интонируемому смыслу визуальное, пространственное измерение — через жест и рисунок. Все вышеперечисленные аспекты в их тесной взаимосвязи необходимо учитывать при создании, исполнении и оценке исполнения фортепианных транскрипций балетной музыки.

В отечественном музыковедении феномену фортепианной транскрипции посвящено фундаментальное диссертационное исследование Б. Б. Бородина «Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования» [2], автор которого сам является талантливым транскриптором сочинений Оффенбаха, Сен-Санса, Р. Штрауса, Римского-Корсакова, Малера и Дебюсси. Также следует отметить диссертацию Н. П. Иванчей «Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX в.» [3]. Обе работы содержат внушительную источниковую базу, вносят ценный вклад в историографию вопроса, проясняя и систематизируя, в том числе, терминологическую составляющую русскоязычных работ в рамках исследуемой проблематики. Здесь следует отметить, что, в частности, словарь *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (1980) [4] также не содержит точного определения, нормирующего употребление терминов «транскрипция» и «аранжировка». Более точные дефиниции можно найти позднее: *The Concise Oxford Dictionary of Music* (1996) [5] определяет транскрипцию как музыкальное сочинение либо обработку для иного исполнительского состава по сравнению с оригиналом, либо для того же состава инструментов, но в ином стиле либо изложении, а также «перевод» сочинения из одной системы нотации в другую. Справочное издание *The Oxford Companion to Music* (2002) [6] предлагает следующее: термин «транскрипция» используется на равных с аранжировкой, однако, подчеркивается различие между транскрибированием, то есть копированием сочинения через модификацию внутренней структуры, и аранжировкой — переложением, в котором меняется инструментальный состав (напри-

мер, исполнение оригинального сочинения для квартета оркестром или наоборот); отдельно отмечается использование термина «транскрипция» в этномузыкологии — в случае, когда ученый фиксирует звуковой материал полевого исследования.

Тем не менее, исходя из научных результатов и творческой апробации вышеперечисленных исследований, нам представляется актуальным определение транскрипции, данное еще Г. Коганом в предисловии к изданной им в 1970 г. «Школе фортепианной транскрипции», а именно: «обработка 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» [7, с. 5].

Леопольд Годовский называл транскрипцию музыкальным эссе (сочинением) на музыкальный предмет (тему). Транскрипция не ставит перед собой цель улучшить оригинал: это комментарий к оригиналу, сделанный с целью повысить его доступность для аудитории. Практически все транскрипции эры, предшествующей изобретению звукозаписи, имели своей целью донести новые оркестровые и оперные сочинения до широкой публики там, где их оригинальное исполнение было технически не возможно. XX в. защитил композиторский текст законом о копирайте. Распространилась мода на уртекстовые издания, был взят курс на тотальную стандартизацию. В особенности это отразилось на индустрии звукозаписи. Композиторский текст был сакрализован, примат исполнительской свободы уступил место тоталитарной установке на корректное выполнение авторского текста. По аналогии с бартовской «смертью автора» можно было говорить о «смерти интерпретатора», что зачастую приводило к выхолащиванию смысловой составляющей исполняемой музыки, ибо музыкальный текст имеет знаковую природу, и соответственно, не может воплощать себя иначе, чем через полноценную интерпретацию. Именно она доносит мысль композитора до сознания воспринимающего.

Сегодня мы можем говорить о том, что текстологическая «подкованность», информированность о хронотопе создания произведения — все это является необходимым, но не достаточным условием рождения художественно значимого исполнения. Интонационное осмысление материала, иерархия (членение — соподчинение), акустические и тембровые условия того или иного исполнения всегда вносят элемент вариативности в исполнительский процесс.

Транскрипцию можно считать ступенью к демократизации дискурса «исполнитель-композитор», имеющей право на жизнь и публичность наряду с исполнительской интерпретацией и авторской редакцией. В интерпретации ответственность исполнителя лежит в сфере определения того, что хотел сказать автор данным текстом. В транскрипции же отражен процесс: она является комментарием, размышлением на тему, попутно отражая мастерство или напротив его отсутствие в приспособлении уже существующего музыкального материала к новому инструменту или составу инструментов.

Этот момент очень полезен для развития музыкального мышления пианистов, потому что позволяет посмотреть со стороны на конструирование музыкальной ткани, поощряет поиск фактурных вариантов, стимулирует более осознанное и ответственное отношение к тексту. На примере транскрипций, авторами которой являются выдающиеся пианисты, можно убедительно продемонстрировать не только то, что написано и как написано, но и почему, для каких целей написано именно так. В частности, М. В. Плетнев является автором многочисленных балетных транскрипций, в числе которых «Щелкунчик» и «Спящая красавица» Чайковского, фрагменты балета «Анна Каренина» Родиона Щедрина («Пролог» и «Скачки»). Примечательно, что он также является автором балетной транскрипции оперы Чайковского «Евгений Онегин», постановка которой была осуществлена в Алма-Ате в 1981 г., затем балет был восстановлен под руководством Владимира Васильева в Казани в 2012 г. Транскрипции Плетнева отрывков из балета «Щелкунчик» принадлежат к числу творческих удач автора, и с полным основанием могут считаться выдающимся образцом фортепианной транскрипции балетной музыки, созданной в наши дни [8]. Неотъемлемое свойство хорошей балетной музыки — дансантизм. Ее адекватная передача требует особых качеств как от транскриптора, так и от интерпретатора, что в свою очередь определяет успех или неудачу той или иной обработки. В частности, удачные транскрипции балетной музыки, закрепившиеся на концертной эстраде, характеризуют следующие признаки, которым всецело соответствуют транскрипции Плетнева:

- **компактность формы**
- **отсутствие перегруженности фактуры**
- **владение тембровой палитрой фортепиано, ориентация в обертоновой специфике регистров.**
- **ясное членение и соподчинение фактурных пластов.**
- **стилевая выдержанность**

Часто балетные транскрипции изложены в виде цикла, сюит. То же относится и к симфоническим версиям балетной музыки. С точки зрения исполнительских задач тому, кто собирается играть балетную музыку на фортепиано на концертной эстраде, а также тем, кто проходит подобный репертуар в классе с учениками, следует обратить внимание на ряд аспектов, изложенных ниже.

- **выбор верной пульсации**

Балетная музыка физиологична, ее структура во многом определяется задачами пространственной изобразительности, рисунка, жеста. Время здесь несет не только формообразующую, архитектурную функцию, но также является одним из наиболее действенных средств воздействия на аудиторию. Верно выбранная пульсация «заводит» публику, обогащает образную сторону исполнения, вызывая ассоциативный ряд, связанный с движением, раскрывая «дансантизм» того или иного музыкального материала. При этом не всегда следует ориентироваться на темпы, которые звучат в реальных балетных постановках. Зачастую они имеют не музыкантские, а прагматические причины, и зависят от физического состояния солистов, опыта дирижера и репетиторов спектакля. При исполнении фортепианной транскрипции необходимо ориентироваться, прежде всего, на то,

создает ли тот или иной темп нужное эмоциональное состояние у аудитории, воспринимается ли он адекватно образной составляющей музыкального фрагмента.

– ясное распределение тембров, «оркестральность» звучания и разнообразие тембра

Не стоит заикливаться на квантитативной виртуозности спортивного типа (максимум нот в единицу времени): например, гаммообразные формы движения, как диатонические, так и хроматические, зачастую означают глиссандированное движение, при котором отдельные тоны теряют свои границы. Отчетливое ее ин-структивно-пианистическое «произнесение» может нивелировать оркестральность звучания, что является досадной стилистической оплошностью. То же относится к «арфовым» арпеджированным пассажам, струнным либо флейтовым соло: здесь следует обращать внимание, прежде всего, на соответствующий тембр, который обязан быть узнаваемым, и интонационную иерархию внутри фактурных звеньев: она должна коррелировать с таковой у инструмента, с партии которого «переведен на фортепианный» данный музыкальный материал.

Особое внимание следует уделять динамическим ресурсам фортепиано, их грамотному распределению. Следует расставить экстремумы динамических функций согласно оркестровой партитуре, стремясь передать не столько силу звучания оркестра (при всем желании это технически невозможно сделать акустическими средствами), сколько его объем. При передаче звучания струнных пианисту следует быть внимательным к рисунку штриха: артикуляция не должна идти против природы струнного инструмента. Такие задачи без особого труда решаются обучающимися, имеющими опыт ансамблевой игры со струнниками, но важен также и слуховой опыт — знакомство с интерпретациями выдающихся дирижеров, посещение оркестровых репетиций. Объективные трудности представляет эффективная передача звучания медных духовых — трубы, валторны, тромбона, саксофона. Решению этой задачи поможет освоение определенных приемов звукоизвлечения, внимание к глубине звучания басового регистра, а также умение выстраивать тембровый баланс, не теряя интонационного разнообразия и звукового «лица» каждой отдельной линии.

При подготовке к исполнению транскрипции вокальной музыки обязательно знание либретто, вербального текста конкретного транскрибируемого отрывка, а также представление о том, каким образом выражается вокальная специфика, каким образом организована в оригинале агогика, дыхание и артикуляция. При освоении балетной транскрипции необходимо аналогичное знакомство с партитурой движений. В особенности это актуально для транскрипций музыки из балетов XX и XXI вв., драмбалетов, танц-симфоний. Это будет значительным подспорьем не только в поиске временного аспекта исполнения, но и в адекватной передаче интонационного рисунка.

Эпоха расцвета фортепианной транскрипции совпадает с расцветом романтического пианизма и бурным развитием фортепианной культуры в целом в 30-х гг. XIX столетия. Тем не менее, история жанра гораздо продолжительнее: она насчитывает несколько столетий, однако, можно смело утверждать, что как таковая транскрипция появляется тогда же, когда и собственно понятие «музыкальное

произведение». Способность адекватно передавать музыкальную мысль вне тембровых и регистровых ограничений была одной из базовых профессиональных компетенций музыкантов эпохи барокко. Например, большое количество музыки И. С. Баха основано на материале, который уже существовал ранее, Баху принадлежат как авторские транскрипции, так и обработки музыкального материала других композиторов, например, в случае, когда он хотел полностью овладеть определенной стилистикой, а именно итальянской: Вивальди, Марчелло и др.

XIX в. стал эпохой расцвета фортепианной транскрипции в целом, и в особенности увеличилось количество разнообразных переложений оперной и балетной музыки. В то время сами композиторы становились культовыми исполнителями, а подавляющее большинство исполнителей умели сочинять. Это связано как с экспансией фортепиано в качестве инструмента повседневной практики в быту европейского среднего класса, так и с развитием собственно конструкции и соответственно качественным ростом тембровых и динамических возможностей инструмента. Безусловно, Ференц Лист, который был и остается корифеем жанра фортепианной транскрипции, во многом определил его законы. Вклад в развитие жанра его современников, таких, как Тальберг, Калькбреннер, Герц, пожалуй, могут оценить только профессионалы: на широкой эстраде эта музыка почти не звучит. Оперные и симфонические транскрипции Листа даже его идеологический противник Иоганнес Брамс, сам прекрасный транскриптор, ценил очень высоко. Транскрипции сочинялись и исполнялись как в собственных концертных программах, так и с целью популяризации творчества коллег. В частности, Лист сделал многое для знакомства среднего европейского аристократа с музыкой русских композиторов: «Марш Черномора» М. Глинки, «Соловей» А. Алябьева, Полонез из «Евгения Онегина» П. Чайковского — только самые известные из многочисленных листовских транскрипций русской музыки.

Ф. Бузони, Л. Годовский, А. Зилоти, С. Рахманинов, Э. Уайлд продолжили развитие жанра транскрипции в XX в. Однако, с течением времени транскрипции стали исчезать из концертных программ, несмотря на стабильный успех у широкой публики. Во второй половине XX столетия транскрипции рассматривались профессиональным сообществом, как нечто «любительское» и второсортное». Бузони связывал это с реакцией на засилье плохих исполнений листовских транскрипций, в которых пианисты, сконцентрировавшись на виртуозной составляющей, не адекватно разделяли фактурные пласты и не заботились о форме сочинения, фразировке, выразительности мелодической линии. Сам Бузони, напротив, обращал пристальное внимание на мелодию-кантабиле в итальянской манере, а пассажи и фиоритуры трактовал как фон, исполняя *leggerissimo*. Вклад Ферручо Бузони трудно переоценить, однако, и его произведения в этом жанре сегодня существуют на эстраде в основном потому, что являются обязательными сочинениями конкурсной программы Busoni International Piano Competition.

Сегодня мы видим ренессанс жанра авторской фортепианной транскрипции как на концертной эстраде, так и в композиторском творчестве. В профессиональной и околопрофессиональной среде, безусловно, еще существует предубеждение против транскрипции как таковой в качестве достойного репертуарного выбора

серьезного солиста. Однако первые десятилетия XXI в. принесли и новые тенденции. Активно работает в этом жанре как среднее поколение теоретиков и практиков фортепианного искусства (в частности, автор идеи фестиваля «Фортепианная транскрипция: история и современность», профессор МГК им. П. И. Чайковского о А. М. Меркулов, а также уже упомянутый выше профессор УГК им. М. П. Мусоргского Б. Б. Бородин), так и молодое поколение московских пианистов (В. Грязнов, А. Чернов и др.). В Петербурге превосходные сочинения создавал безвременно ушедший в феврале 2014 г. представитель петербургской фортепианной школы Игорь Урьяш: из ярких образцов можно упомянуть Танец Козелкова из балета Шостаковича «Болт» (1998 г.).

Безусловно, бывают и не вполне удачные транскрипции, так же, как и не вполне удачные симфонии, сонаты, оперы. Ценность транскрипции — в подчеркивании диалогического начала, в некоторой демократизации авторской позиции. Бузони вполне в духе платоновского мимезиса считал, что вся музыка изначально существует в космосе, а композитор, записывая ее, как раз и производит первую транскрипцию. При рассмотрении проблемы в подобном ракурсе транскрипция уже записанного сочинения является лишь немногим более отдаленной «копией» первоисточника, чем оригинальный текст.

То же относится к исполнительским редакциям, которые имеют сходную с транскрипциями цель, а именно представляют собой фиксацию персонального отношения редактора-интерпретатора к авторскому тексту, здесь можно вспомнить исполнительские редакции великих интерпретаторов Бетховена. С точки зрения исполнительской практики очевидно, что во всех спорных случаях следует ориентироваться, прежде всего, на факсимиле бетховенских рукописей. Однако это не исключает знакомства с редакциями А. Шнабеля и К. Аррау, которые сами по себе являются ценнейшими источниками для изучения истории исполнительского искусства.

Проблема установления первоисточника определяется наличием фоновых знаний, т.е. чтобы уметь определить первоисточник той или иной обработки, нужно его сначала узнать. Здесь мы подходим к проблеме музыкального тезауруса среднестатистического посетителя культурных событий в наши дни. С экономической точки зрения транскрипции балетной музыки — идеальный репертуар для стабильно высокого кассового сбора даже по сравнению с оперными транскрипциями, поскольку балет был и остается одним их наиболее востребованных жанров академического искусства в самых различных стратах общества. То же можно сказать и о распространенных в последние десятилетия концертных программах, составленных «по мотивам» голливудских блокбастеров. Музыка из кинофильмов, а в последние десятилетия — и из популярных видеоигр, прочно «застревает» в сознании массового потребителя, в особенности молодого. В этом случае часто рок или джазовая обработка классических тем воспринимается уже как первоисточник, а оригинал — как транскрипция, но именно такие слушатели сменяют поколение сегодняшних посетителей концертных залов, воспитанных массовой пропагандой академического музыкального искусства в советское время. Фортепианная транскрипция балетной музыки может трактоваться как

определенный шаг в сторону кроссовер-репертуара, но материал, на основе которого она строится, принадлежит все же академическому искусству. Это позволяет сочетать преимущества «узнаваемости» и доступности музыкального материала с его академической подачей, не теряя высоты жанра и не выходя из стилистики традиционного фортепианного концерта.

Академическое искусство может и должно развиваться в условиях обеспечения профессиональным сообществом адекватных форм трансляции в социум элементов национальной культурной традиции. Важно признавать значение развития музыкально-языковой способности в качестве важнейшей составляющей культурной идентичности человека. Это зависит во многом от политики в области музыкального образования, от декоммерциализации музыкально-информационного поля академического искусства. Музыка должна, прежде всего, звучать. Задача профессионального сообщества — обеспечить свободный доступ для всех представителей социума к качественному музыкальному материалу. Богатое наследие 150-летней эпохи романтической транскрипции дает простор исполнительскому воображению. На наш взгляд, активное включение фортепианных транскрипций балетной музыки как в педагогический репертуар, так и в концертную жизнь, вносит существенный вклад в решение этой задачи

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Бородин Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования. Дис. ... докт. искусствоведения. М., 2006.
3. Иванчей Н. П. Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX в. Дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2009.
4. New Grove Dictionary of Music and Musicians /Ed. Stanley Sadie. Macmillan Publishers; Washington, D.C.: Grove's Dictionaries of Music, 1980. 250 p.
5. The Concise Oxford Dictionary of Music/ Ed. Michael Kennedy. Oxford University Press, NY, 1996. 1083 p.
6. The Oxford Companion to Music/ Ed. Alison Latham. Oxford University Press, NY, 2002. 1448 p.
7. Коган Г. Школа фортепианной транскрипции. Вып. 1. М.: Музыка, 1970. С. 2–7
8. П. Чайковский — М. Плетнев. Концертные сюиты из балетов «Спящая красавица» и «Щелкунчик» для фортепиано. М.: Музыка, 2014. 108 с.