

3. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы [Текст] / Н. Горюхина. — К. : Музична Україна, 1973. — 308 с.

4. Кононова О. В. Еволюція авторського почерку [Текст] / О. В. Кононова // Музика. — 1985. — № 5. — С. 4–5.

5. Лозовая В. И. О романтическом мироощущении в Девятой сонате для фортепиано В. С. Бибика [Текст] / В. И. Лозовая // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма : сб. науч. тр. — Харьков, ХИИ, 1995. — С. 161–164.

6. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве [Текст] / Л. В. Шаповалова. — Харьков : Скорпион, 2007. — 292 с.

УДК 781.2 : 780.616.432

Наталья Рябуха

«ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ОБРАЗ МИРА» В ФОРТЕПИАННЫХ ТРАНСКРИПЦИЯХ С. Ю. ЮШКЕВИЧА

Актуальность исследования инструментального образа мира неразрывно связана с вопросами исполнительства, которые в современной ситуации находятся на новом этапе осмысления. В контексте музыкального мышления XX ст. окончательно сформировалась «новая музыкально-исполнительская поэтика» (термин И. Черновой), которая отражает изменение роли исполнителя в системе музыкальной коммуникации. Познание исполнительской концепции произведения предполагает не только оценку степени воплощения художественного замысла композитора, но и отношение интерпретатора к звуковой природе инструмента, которое и формирует *инструментальный образ мира*. Именно музыкальный инструмент всегда был и остается связующим звеном между внутренним миром композитора и «звучащим миром» исполнителя.

Понятие «инструментальный образ мира» отражает объективно-субъективную сущность исполнительского искусства, обнаруживает коммуникативную связь композиторского и исполнительского мышления через звуковой образ инструмента. Категория «звучо-

образ» вмещает иной уровень художественного мира – это *художественно-акустическая концепция инструмента*, отражающая *единство* способа мироощущения композитора и исполнителя через выразительно-акустические возможности инструмента в сочетании с исполнительскими приёмами и принципами.

В рамках данной статьи проблема инструментального образа мира будет рассматриваться на примере фортепианного искусства: трёхсотлетняя история его развития свидетельствует о существенном преобразовании звукового мира фортепиано техническими новшествами и фактурными решениями. Эта эволюция, в свою очередь, повлияла на формирование *звуковой модели инструмента*, отражающей принцип мышления и особое инструментальное звукоощущение как композитора, так и исполнителя-интерпретатора.

Таким образом, *цель* статьи – раскрыть понятие «инструментальный образ мира» как коммуникативную связь композиторского и исполнительского мышления, осуществляемую через звуковой образ инструмента, на материале фортепианных транскрипций нашего современника, представителя харьковской пианистической школы, Сергея Юрьевича Юшкевича – заслуженного артиста Украины, доцента кафедры специального фортепиано Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского. Эти сочинения украинского музыканта ранее не анализировались.

Степень научной разработанности проблемы. Базовое для нашего исследования понятие «звуковой образ фортепиано» впервые было обосновано Л. Гаккелем на основе типологизации этапов развития фортепианного мышления в культурном контексте первой половины XX в. [3]. В монографических трудах, принадлежащих перу выдающихся исполнителей – Г. Нейгауза, С. Фейнберга, Г. Когана и др., имеются отдельные высказывания о специфике фортепианного звучания и анализируются тенденции фортепианного исполнительства. Среди исследований последних лет в названных направлениях отметим диссертации российских ученых: В. Чинаева [8], Н. Мельниковой [6], Б. Бородина [2], Н. Иванчей [4]. Проблема жанра транскрипции в сфере композиторской деятельности наиболее полно раскрыта в диссертации М. Борисенко [1]. Отдельным вопросам фортепианного исполнительства и интерпретации посвящены также диссертации

Т. Веркиной, В. Москаленко, Т. Сирятской, О. Фекете и др. Однако понятие инструментального образа мира до сих пор не получило достаточно полного осмысления.

История исполнительского искусства содержит немало фактов, свидетельствующих об исключительном значении фортепиано в инструментальной западноевропейской культуре. Этот инструмент отличается всеобъемлющей способностью отобразить фактуру любого типа – от монодической (нередкой в сочинениях И. Стравинского, Б. Бартока, А. Шнитке), полифонической (произведения И. Баха, Д. Шостаковича, П. Хиндемита) до разнообразнейших типов фактурных наслоений в авангардных композициях XX ст. (произведения В. Сильвестрова, В. Бибика, Э. Денисова).

Художественно-акустические возможности фортепиано обеспечили ему широкую популярность и на большой профессиональной сцене в качестве концертного инструмента, и в сфере домашнего музицирования. Однако развитие представлений о звукообразе фортепиано напрямую связано как с формированием его конструктивных особенностей (XVIII–XX вв.), так и со становлением и проявлениями *инструментализма как типа мышления* композитора. Последнее понятие связано не только с историко-культурным контекстом эпохи, но и с индивидуально-стилевыми чертами, которые моделируют отношение автора к инструментальной природе фортепиано, его звуковому потенциалу.

Наиболее полное раскрытие выразительного потенциала фортепиано связано с эпохой романтизма: особенности трактовки звукообраза инструмента в этот период могут быть переданы через такие категории музыкально-исполнительского мышления, как виртуозность, пианистичность, масштабность, оркестровость звучания. В современной картине мира звукообразная трактовка фортепиано обусловлена сосуществованием новых композиторских техник письма (додекафония, сериальность, пуантилизм, алеаторика, сонористика), которые привели к возникновению нетрадиционных для классико-романтической традиции приёмов игры и способов звукоизвлечения. К тому же, полистилистика, интертекстуальность, полисемантическая установка в раскрытии содержания порождают интерпретационный характер сознания как композитора, так и, в большей степени, исполнителя.

Таким образом, стилистические изменения и обновление представлений о звуковых возможностях инструмента формируют новую музыкально-исполнительскую поэтику и создают *звукообразную концепцию картины мира*, отражающую специфику звукового мироощущения композитора. *Инструментальный образ мира как исполнительская категория* раскрывает в трактовке звукообраза фортепиано инструментализм как тип мышления, отражающий родовые черты инструментальной культуры определенной эпохи.

Так, в каждой историко-культурной и художественно-стилевой среде формируется свой тип инструментализма, связанный с конструктивными особенностями и пониманием звуковой природы инструмента (спецификой звукоизвлечения), а также существующей исполнительской традицией, влияющей на индивидуально-стилевые параметры композиторско-исполнительского творчества. В связи с этим мы можем судить о своеобразии трактовки звучания фортепиано, анализируя приемы звукоизвлечения, принципы взаимодействия исполнителя со звуковым потенциалом инструмента, умение музыканта на этой основе создавать индивидуальную исполнительскую концепцию, отражающую инструментальный образ мира.

Для дальнейшего исследования специфики данной проблемы необходимо обратиться к жанру фортепианных транскрипций. Это связано со следующими соображениями. Транскрипция как вторичный музыкальный жанр объединяет композиторское и исполнительское мышление. Образуется своего рода «внутрихудожественная коммуникация» (термин М. Арановского) композиторского и исполнительского текстов – диалог на уровне индивидуально-стилевого и инструментального мышления. Транскрипция – это «зафиксированная интерпретация существующих художественных ценностей» [2, с. 12], «модифицированная знаковая система» [2, с. 21], отражающая специфику инструментализма как типа мышления в новом историко-стилевом контексте. Таким образом, этот жанр композиторско-исполнительского творчества является фиксированным художественным артефактом, свидетельствующим о формировании новой звукообразной концепции произведения, которая рождается в результате взаимодействия двух индивидуальностей – композитора и интерпретатора – с учётом природы инструмента.

Ярким подтверждением сказанному служат фортепианные транскрипции С. Ю. Юшкевича. Все созданные им сочинения этого жанра были опубликованы в 90 гг. XX в. во Франции, где также вышел в свет диск с их авторскими интерпретациями.

Объектом транскрипторского творчества С. Ю. Юшкевича стали всемирно известные классические произведения, которые обращены к «вечным» темам и сюжетам. Это избранные части оркестровых сюит И. С. Баха, старинные клавирные миниатюры Дж. Фарнеби, Концерт для двух органов А. Солера, «Литовская песня» Ф. Шопена, «Серенада» Ф. Шуберта, «Сегидилья» из оперы «Кармен» Ж. Бизе, «Менуэт» из Струнного квартета и «Прелюдия» из «Сюиты из украинских песен» Н. Лысенко, песня из кинофильма «Встречный» Д. Шостаковича.

Остановимся на фортепианных транскрипциях произведений И. С. Баха. *«Ария» из Оркестровой сюиты № 3, BWV 1068*, по замыслу самого композитора, является лирико-философским центром сюитного цикла. Жанровое определение сочинения подчёркивает вокальную природу интонирования, которая у И. С. Баха передаётся выразительными средствами скрипки как инструмента с характерным льющим певучим тоном. В транскрипции С. Ю. Юшкевича фортепиано передаёт чувственную красоту вокального мелоса за счёт (1) приближения инструментальной фразировки к особенностям певческого дыхания; (2) преодоления ударной природы звука («безударное» туше) и стремления к «пению на инструменте»; (3) создания с помощью педали акустических эффектов, позволяющих мелодии свободно царить в фактурно-гармонической вертикали.

Принцип «пения на рояле» с соответствующей фразировкой и агогикой был открыт ещё романтической музыкой. Трактовка звукообраза фортепиано у С. Ю. Юшкевича продолжает романтическую традицию, преломляя её сквозь призму современного темброво-акустического звукоощущения.

Так, фортепианная фактура у С. Ю. Юшкевича усложняется и полифонизируется, однако константными остаются музыкальная тема и форма-структура. Важной особенностью, отражающей специфику инструментальной и фактурной трансформации оригинала, является приём «игры в три руки», открытый также романтиками, создававшими

ми оригинальные фортепианные транскрипции (Ф. Лист, Ф. Бузони, С. Тальберг, Л. Годовский). Этот приём подчёркивает индивидуальное искусство регистровки интерпретатора – умение распределить фактуру между партиями обеих рук на трёхстрочном стане так, чтобы сохранить целостность и выразительность звучания. При этом многослойная фортепианная фактура у С. Ю. Юшкевича тонко дифференцирована. В ней есть чёткая конструктивная логика, делающая его транскрипции образцом высочайшего мастерства с точки зрения чувства стиля и изысканности.

Особого внимания заслуживает тембровая оркестровка звучания. Оригинальная тема И. С. Баха, звучащая в высоком регистре, в транскрипции С. Ю. Юшкевича транспонируется на октаву ниже – в певческий диапазон меццо-сопрано. А партии второй скрипки и виолончели подвергаются ещё более интересной трансформации – используются приёмы органной регистровки, соответствующие романтизированному образу органного стиля барокко. Так, иллюзия органного тембра создаётся с помощью сложных октавных, терцовых, секстовых и других удвоений, регистровых противопоставлений и красочно-колористической педализации, имитирующей акустику собора. Исполнитель получает возможность темброво-динамически и артикуляционно дифференцировать звуковую вертикаль, что, в свою очередь, зависит от его воображения и мастерства.

Фортепианная транскрипция *«Шутки» из Оркестровой сюиты № 2, BWV 1067, И. С. Баха* является примером воздействия скрипичной сферы на инструментальное мышление интерпретатора. Октавное дублирование голосов, богатство и насыщенность фактурного звучания, рациональное распределение скрипичных партий и техника быстрых регистровых переносов, имеющих смычковую природу – всё это отражает влияние специфики инструментально-оркестрового типа композиторского мышления на творческий процесс интерпретатора-пианиста. Он направлен на воссоздание выразительными средствами фортепиано особенностей скрипичного инструментализма при сохранении композиционной структуры баховского сочинения. Влияние особенностей скрипичной техники игры на формирование «фактурно-интонационной концепции» фортепианной версии данного произведения проявляется и в соответствующем расположении

звучающего материала на клавиатуре. По мнению М. Борисенко, частые позиционные перемещения подчёркивают ударную природу и оркестровые «политембровые» качества инструмента [1, с. 9]. Однако инструментальная и регистровая трансформация оригинала не приводит к кардинальному переосмыслению звукообразного содержания пьесы. Плотная фактура транскрипции, характеризующая своеобразие инструментального письма последней, формируется под воздействием «образа» скрипичной виртуозности в сочетании с художественно-акустическими и техническими возможностями современного рояля.

В фортепианных версиях вокально-инструментальных произведений Ф. Шопена, Ф. Шуберта и Ж. Бизе, созданных С. Ю. Юшкевичем, обращает на себя внимание наследование транскриптором романтической традиции камерной трактовки звукообраза фортепиано в сочетании с претворением принципов театрально-концертного стиля. Камерная ориентация транскрипций «Литовской песни» Ф. Шопена и «Серенады» Ф. Шуберта отражает «топос мечтательности»¹.

В оригинале *«Литовской песни» Ф. Шопена* лирико-драматическая образность оттеняется пасторальной и лирико-бытовой. В транскрипции С. Ю. Юшкевича темброво-колористическое и фактурное развитие песни, отличающееся лёгкостью и невесомостью, прозрачностью и воздушностью регистровки с «колоратурными» октавными удвоениями и «глубокими» басами, перебивается на кульминациях небольшими «оркестровыми» вкраплениями, создающими драматургический контраст. Появление фермат («смысловых пауз») свидетельствует о глубине и силе внутреннего конфликта. Так, камерность и господство лирико-созерцательной направленности в трактовке образности сочетается с принципом театральности: в небольшом эпизоде *a la mazurka* «зримо» воссоздаются характерные для этого танца жанровые особенности – подвижный темп, синкопированный ритм и др. Образно-смысловая направленность транскрипции С. Ю. Юшкевича

¹ Этот термин Л. Кириллина соотносит с периодом исхода классического стиля, в котором особое значение приобретает образ «нового героя» – человека, характеризующегося «способностью принимать все близко к сердцу, переживать каждое движение своей души как событие...» [5, с. 121].

восходит к прообразу шопеновской мазурки-воспоминания с чертами трагического монолога-размышления, в котором на первый план выходит песенно-ариозное начало.

Лирико-романтическая интонация *«Серенады» Ф. Шуберта* в транскрипции С. Ю. Юшкевича разрастается до возвышенно-лирического поэтического образа романтической мечты. Тема в пространстве «тающего в небесной вышине» аккомпанемента в сочетании с басовыми ходами в крайних нижних регистрах, обрисовывающих широкий фактурный контур, становится «путеводной звездой», светящей одинокому заблудшему страннику. Лиризм подчёркивают мелодико-интонационные и образно-смысловые «двойники» темы – вторы к основной мелодии в высоком регистре, создающие эффект «эхо». Если в начале транскрипции делается акцент на статической созерцательности, то ближе к её кульминации нарастают внутреннее беспокойство, неустойчивость, создаваемые переносом темы в средний регистр, укрупнением и углублением интонации в фактуре, насыщением её темброво-динамическими контрастами и полифоническими элементами. Таким образом, «Серенада» Ф. Шуберта в интерпретации С. Ю. Юшкевича обрела масштабы развёрнутой лирической пьесы с дымкой «ноктюрновости», чертами «романса без слов» и лирико-философского интермеццо, в которой переплетаются фактурно-интонационные отголоски позднеромантического стиля Ф. Листа, И. Брамса, А. Скрябина, С. Рахманинова, К. Дебюсси.

В жанрово-стилевом и фактурном решении транскрипции *«Сегидильи» из оперы «Кармен» Ж. Бизе* С. Юшкевича происходит переосмысление образа Кармен. Неповторимый испанский колорит, который композитор воссоздаёт, не привлекая фольклорный материал, с виртуозным мастерством передаётся в своеобразии ладовой окраски (сопоставление мажорного и минорного тетрахордов), характерных гармонических оборотах (S после D), «гитарном» аккомпанементе. С. Юшкевич темброво-динамически варьирует и фактурно усложняет созданный композитором звуковой образ с учётом возможностей фортепиано, многообразно претворяя ритмическое и ладовое богатство испанского танца. Контрастирующие мотивы, фактурные и гармонические элементы воспринимаются как всё новые грани страстного и темпераментного образа Кармен. Виртуозность, динамизм и развёр-

нутость кульминации свидетельствует о тяготении С. Юшкевича к монументальному пианизму Ф. Листа.

В фортепианных транскрипциях С. Ю. Юшкевича практически отсутствуют редакторские указания, регламентирующие выбор средств исполнительской выразительности. Как указывается в небольшом комментарии, исполнителю предоставляются полная творческая свобода и инициатива, дающие новую жизнь интерпретируемому оригиналу в соответствии с художественно-эстетическими взглядами и индивидуальным чувством инструмента, выражающим в конечном итоге личное отношение к музыке [9]. Изысканность культуры звука, «эстетизм» звучания, утонченность интонационного слуха и темброво-фактурного мышления, внимание к каждой детали – основные характеристики исполнительского стиля самого С. Ю. Юшкевича. Если говорить о поиске нового в трактовке звукового образа фортепиано, то в транскрипциях барочных произведений он ощутим в многообразии темброво-динамической колористики, создающей эффект политембровой структуры звучания. В итоге звукообраз фортепиано, предполагающий камерность как способ общения со слушательской аудиторией, несёт на себе отпечаток оркестрового мышления композитора.

Таким образом, в исполнительской интерпретации С. Ю. Юшкевичем созданных им фортепианных транскрипций сочинений, принадлежащих разным композиторам, эпохам и стилям, инструментальный образ мира неизменно отражает индивидуальное, личностное отношение интерпретатора к фортепианному звуку. Вспоминается высказывание Г. Нейгауза: «инструмент существует вне нас, это частица объективного внешнего мира, которую надо познать, которой надо овладеть, чтобы подчинить ее нашему внутреннему миру, нашей творческой воле» [7, с. 18].

В транскрипциях С. Ю. Юшкевича чувствуется взаимодействие «творящей руки» музыканта, его субъективного ощущения клавиатуры с художественно-акустическими особенностями инструмента, отражающее *инструментальный образ мира как индивидуальный способ мироощущения*. Последний, в свою очередь, выступает показателем исполнительского стиля, узнаваемого в объективных реалиях звукового горизонта музыкальной культуры.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 / Марія Юрійвна Борисенко. — Харків, 2005. — 17 с.
2. Бородин Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования [Текст] : дис. ... д-ра искусств. : 17.00.02 / Б. Бородин. — Москва, 2006. — 434 с.
3. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века [Текст] / Л. Гаккель. — М. : Сов. композитор, 1976. — 296 с.
4. Иванчей Н. П. Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Наталия Павловна Иванчей. — Ростов-на-Дону, 2009. — 24 с.
5. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков [Текст] / Л. Кириллина. — М. : НТЦ «Консерватория», 1996. — 1 ч. Само-сознание эпохи и музыкальная практика. — 192 с.
6. Мельникова Н. И. Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен [Текст] : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.02 / Наталия Ивановна Мельникова. — Новосибирск, 2002. — 48 с.
7. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога [Текст] / Г. Нейгауз. — 5-е изд. — М. : Музыка, 1988. — 240 с.
8. Чинаев В. П. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков: (На примере фортепианного исполнительского искусства) [Текст] : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.02 / Владимир Петрович Чинаев. — Москва, 1995. — 48 с.
9. *Badinerie* [Notes] : transcriptions et arrangements pour piano de Serge Yuchkevitch / S. Yuchkevitch. — France : Suoni e colori, 1999. — 56 p.