Міністерство культури та інформаційної політики України

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування

Дипломна робота на здобуття ступеня "Магістр"
на тему:

«Паганініана» Натана Мільштейна-Ярослава Олексіва в історичному дискурсі транскрипцій і аранжувань

Виконавець: студент 2 курсу
заочної форми навчання
профілізації "Симфонічне диригування"
спеціальності 025 "Музичне мистецтво"
ступеня вищої освіти "Магістр"

Пилатюк Назарій Ігорович

Науковий керівник –

Доктор мистецтвознавства, професор

Кияновська Любов Олександрівна

Львів, 2022

ЗМІСТ

Вступ

Розділ 1. Історична еволюція скрипкових транскрипцій та аранжувань скрипкових творів для інших складів.

1.1. Особливості скрипкових транскрипцій у компаративному зіставленні з іншими видами інструментальних транскрипцій.

1.2. Види аранжувань скрипкових творів у концертній практиці XVII – XXI ст.

Розділ 2. Феномен Ніколо Паганіні як інспірації транскрипцій і перекладів.

2.1. Спостереження над романтичним стилем Ніколо Паганіні у його проекції на скрипкове мистецтво майбутніх епох.

2.2. Особливості інтерпретації стилю Паганіні в музиці XX ст.

2.3. Місце «Паганініани» Натана Мільштейна в панорамі транскрипцій музики Паганіні.

Розділ 3. Аналітичні студії та диригентський самоаналіз оркестрової версії «Паганініани» Н.Мільштейна-Я.Олексіва.

3.1. Образно-смислові виміри аранжування «Паганініани» Я. Олексіва.

3.2. Інтерпретаційні рефлексії першовиконання «Паганініани» Н.Мільштейна-Я. Олексіва.

Висновки.

Список літератури.

Актуальність теми. Тема, заявлена в магістерській роботі, «Паганініана» Натана Мільштейна - Ярослава Олексіва в історичному дискурсі транскрипцій і аранжувань» має для автора тривалу і багатоманітну передісторію як в концертно-виконавській, так і в науковій діяльності попередніх років. По-перше, я мав у своєму концертному репертуарі понад десять творів геніального італійського скрипаля, вони мені дуже імпонували як своєю надзвичайною віртуозністю, інспірували розвивати техніку і володіння найскладнішими прийомами скрипкової гри, так і чуттєвістю та колосальною експресією виразу, яку дуже важливо не розгубити захопившись виключно технічними проблемами. По-друге, моя кандидатська дисертація «Психологічні та соціальні аспекти похідних жанрів у музиці (на прикладі українського скрипкового перекладу другої половини XX - початку XXI ст.)» якраз і торкалась передусім перепрочитання «чужого слова», створення нових артефактів на основі вже створеної раніше музики. Тривалі пошуки та роздуми на цю тему підвели мене до висновку, що такі музичні діалоги, які нерідко провадяться в площинах різних національних культур, історичних епох, особистісних пріоритетів, соціокультурних та естетичних вимірів, насправді є надзвичайно важливим чинником в багатьох сенсах: і як забезпечення тяглості духовної традиції, і як можливість дати нове бачення, нове дихання несправедливо забутим творам минулого, і як плідний стимул до індивідуальної творчості сучасних композиторів і виконавців. І саме творчість Ніколо Паганіні виявилась одним з найбільш інспіруючих першоджерел для найрозмаїтших перекладень, фантазій, транскрипцій, аранжувань, стилізацій та інших форм роботи з «чужим словом». Тому і як диригент захопився можливістю створити вельми оригінальну версію однієї з популярніших фантазій на теми Паганіні – фантазії для скрипки соло «Паганініана» відомого скрипаля XX ст., вихідця з українського міста Одеси, Натана Мільштейна. На основі цього часто виконуваного скрипалями-віртуозами твору відомим музикантом, композитором і аранжувальником Ярославом Олексівим був створений оркестровий варіант «Паганініани», а я став першим диригентом, який виніс його на сцену.

Тож природно, що вибір ракурсу дослідження і висвітлення поданої проблематики торкається насамперед транскрипцій, перекладів, «переінструментувань» (нп. оркестрових перекладень) творів, написаних для одного виконавського складу, на інший. При тім постійно відкритим залишається одне з основних питань – коректність у трансформації оригіналу, при якому не сміє бути порушена художня цілісність і виразовість задуму автора (на відміну від фантазій чи парафраз, де вільне поводження з первинним матеріалом цілком припустиме). В тому сенсі перекладення на скрипку доволі часто ставали об'єктом дискусій: як для цього інструменту перекладати зразки різних стилів – від бароко до сучасності. Практика видатних виконавців в значній мірі вирішила це питання, проте в наукових дослідженнях питання скрипкових транскрипцій постає вкрай рідко, та й то цей підхід найчастіше міг би характеризуватись як частковий та підпорядкований іншим провідним цілям.

Здебільшого об'єктом зацікавлення вчених, що звертались до історії скрипкового виконавства, ставали або окремі надзвичайно яскраві особистості, що багато зробили для утвердження скрипки як одного з найяскравіших концертних інструментів, – такі як Фріц Крейслер чи Єгуді Менухін, або композиторська творчість для скрипки у жанрі транскрипцій, в першу чергу теж пов'язана з діяльністю видатних віртуозів, або суто методичні студії, що торкались засад подолання технічних труднощів.

Транскрипції ж українських композиторів, які на даний час теж є доволі численними, взагалі поки що не ставали об'єктом наукового дослідження і осмислення. А у випадку оркестрової версії «Паганініани» Н. Мільштейна, здійсненої Я. Олексівим, можемо стверджувати взагалі перший «підхід» до її теоретичного осмислення, який співпадає із створенням інтерпретаційного варіанту. Цей твір видається тим більше вартим уваги в ширшому теоретико-аналітичному контексті, що ми маємо справу з «подвійним перекладенням»: поєднанням фрагментів з різних творів Паганіні у самого Н. Мільштейна у формі вільної фантазії, і оркестрового аранжування цього твору Я.Олексівим.

Отже, **актуальність** обраної теми обумовлена двома взаємодоповнюючими складовими: з одного боку, популярністю жанру

транскрипції в європейській музичній культурі, і, відповідно, в сучасній виконавській практиці, з іншого ж – її специфікою в українській інструментальній традиції.

Об'єктом магістерської праці є реінтерпретації творів Ніколо Паганіні у всьому жанровому розмаїтті, яке включає транскрипції, парафрази, фантазії, твори «на тему», які з'явились впродовж двохсот років у різних інструментальних складах.

Предметом роботи стали творчі та виконавські засади оркестрового варіанту «Паганініани» Натана Мільштейна, здійсненого сучасним львівським композитором і виконавцем Ярославом Олексівим.

Матеріалом магістерської роботи слугували переклади творів Ніколо Паганіні в світовій культурі, зокрема оркестрова версія «Паганініани» Натана Мільштейна, здійснена Ярославом Олексівим

Під тим кутом зору формується **мета** магістерського дослідження: комплексний розгляд перекладів скрипкових та почасти гітарних творів Ніколо Паганіні як породження соціокультурних запитів і потреб на різних етапах розвитку з їх проекцією на сучасний артефакт – оркестрову версію «Паганініани» Натана Мільштейна, здійснену Ярославом Олексівим в контексті сучасних художніх процесів.

Ця мета обумовлює і **завдання** магістерської праці:

- Простежити головні етапи еволюції скрипкового перекладу в європейській музиці XVII – XX ст. як соціокультурний феномен
- Визначити передумови популярності скрипкових творів Паганіні в якості першоджерела різних видів перекладень та подати їх жанрову диференціацію в суспільно-культурному контексті;
- Розглянути окремі зразки перекладень – аранжувань – транскрипцій у творчості на теми Паганіні;
- Окреслити специфіку «подвійного перекладення» на прикладі оркестрової версії «Паганініани» Н. Мільштейна, здійсненої Я. Олексівим.
- Проаналізувати названий твір з точки зору специфіки використання оркестрового звучання у перекладенні сольного скрипкового твору;

- Представити особистісні міркування автора оркестрового перекладення Ярослава Олексіва і скоординувати з аналітичними студіями даного твору;
- Зазначити основні підходи до власної диригентської інтерпретації даного твору.

Методологічною базою магістерської роботи є кілька взаємодоповнюючих методів, зокрема:

- компаративний метод, завдяки якому зіставляються різні версії реінтерпретації творчості Ніколо Паганіні з проекцією на оркестрову версію «Паганініани» Якова Мільштейна, здійснену Ярославом Олексівим;
- історико-систематизуючий, що дозволяє осмислити розвиток жанру на різних історичних етапах і простежити шляхи транскрипцій музики Н.Паганіні, відштовхуючись від інваріанту попри множинність версій до центрального артефакту поданого дослідження;
- аналітичний – у розгляді «подвійного перекладення» оркестрової версії Я. Олексіва «Паганініани» Н. Мільштейна.

Окремої праці на подану тему дотепер не існує, проте чимало дотичних до проблеми досліджень створили доволі широку **теоретичну базу** представленої магістерської роботи. Це передусім праці, присвячені транскрипції в музиці взагалі, та в скрипковій зокрема, як загальноглядові, так і висвітлюючі певні часткові проблеми – провідні жанри, елементи музичної мови, періоди становлення жанру, окремі твори тощо. Серед них назвемо монографії та статті Л. Ауера, В. Грігор'єва, І. Ямпольського, Л. Раабена, Д. Колбіна, Н. Паславської, В. Стеценка, В. Лапсюк, І. Пилатюка, І. Дмитрук, В. Заранського, Д. Штокман (Stockman), У. Кайзера (Kaiser), К. Герліц (Gerlitz) та ін.

Окремий розділ використаної літератури складають праці, присвячені творчості Нікколо Паганіні та її перекладенням у світовій музиці впродовж наступних 200 років, в тому числі і здійснених Натаном Мільштейном. Це праці М. Тібальді-К'єза, В. Грігор'єва, Л. Раабена, Ю. Зільбермана, самого Н. Мільштейна, а також пресових джерел, присвячених виступам славетного скрипаля.

Наукова новизна полягає в тому, що в роботі:

- Розширюється тлумачення суспільно-культурної обумовленості жанру перекладу, зокрема скрипкового, в історичній перспективі на прикладі перекладів творів Ніколо Паганіні;
- Вписуються українські артефакти, особливо другої половини XX ст. у процеси становлення і розвитку скрипкового перекладу та визначаються її фольклорні і професійні витоки;
- Вперше аналізується і вводиться у науково-методичний обіг оркестрова версія Ярослава Олексіва «Паганініани» Натана Мільштейна.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період другої половини XX – XXI ст.

Подана магістерська робота має також прикладну спрямованість і **практичне застосування**, вона розрахована на те, щоби її результати впроваджувати в педагогічну практику середніх і вищих спеціальних навчальних закладів.

Апробація. Магістерська робота пройшла апробацію на засіданні кафедри історії музики ЛНМА ім. М.Лисенка.

Структура. Робота складається з вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури.

Розділ 1. Історична еволюція скрипкових транскрипцій та аранжувань скрипкових творів для інших складів.

1.1.Особливості скрипкових транскрипцій у компаративному зіставленні з іншими видами інструментальних транскрипцій.

Світ музики – це не тільки світ оригінальної композиторської творчості. Величезне місце в ньому займають твори, створенні на основі чужих тем – усілякі переклади у всій повноті їх видів: транскрипції, парафрази, варіації, фантазії та інші твори «на теми». Вони в мистецтві завжди: як приклад, можна навести середньовічні missa parodia, клавірні концерти Й.С.Баха – А.Вівальді, оперні транскрипції Ф.Ліста і т.д. Особливе місце твори «на тему» займають в музиці XX ст., де використання «чужої музики» нерідко стає однією з головних стильових рис. Велика роль творів «на теми» відводиться і в сфері розважальної музики: це різні рімейки і т.п. Можна по-різному відноситися до таких явищ, але важливо констатувати факт: створення нових творів на основі уже існуючих – реальний пласт сучасної музичної культури, її «друга сторона». Ця сторона музики потребує теоретичного осмислення. Дійсно, «музика на музику» в значній мірі відрізняється від оригінального композиторського процесу і представляє собою особливий феномен. В творі «на чужу тему» одночасно існують два музичних пласти – твору першоджерела і нового твору, створеного на його основі. Така музика потребує особливого сприйняття і аналізу.

Кожен дослідник вкладає в них свій смисл і застосовує їх по-різному. Скільки-будь чітких критеріїв для жанрової дефініції «музики на музику» до цього часу немає. Враховуючи всі ці проблеми, перш, ніж окреслити історичні етапи розвитку скрипкового перекладу в європейській культурі, звернемось до етимології не родового поняття – про сенс і сутність перекладу написані вже десятки томів, а до етимології його жанрових різновидів.

Найпоширенішим відносно до скрипкового перекладу є поняття «транскрипції». Саме слово «транскрипція» вживається в багатьох галузях науки, як точних, так і гуманітарних. Зокрема транскрипція в біології – процес

синтезу РНК з ДНК, один з етапів біосинтезу білків; транскрипція в лінгвістиці – запис фонетичного звучання мови та ін.

Натомість терміном «транскрипція» в музиці позначається переробка музичного твору для іншого інструменту або голосу. Транскрипція поділяється, в свою чергу на два різновиди: перекладення музичного твору (аранжування) чи його вільна віртуозна обробка (концертна транскрипція). Транскрипція відіграла важливу роль в становленні інструментальної музики; починаючи ще з XVI ст., коли значну частину творів для клавішних інструментів складали транскрипції вокальних творів. Проте дійсно широку популярність жанр отримав лише у XIX ст. з піднесенням віртуозного інструментального виконавства і появи його «знакових» постатей отримали численні фортепіанні транскрипції Ф. Ліста, Ф. Бузоні, Л. Годовського; в скрипковій літературі цей список ніяк не менший – від Н.Паганіні, К.Ліпінського, Ж. Ф.Мазаса та інших віртуозів XIX ст. до провідних скрипалів XX ст.: Ф. Крейслера, Я. Хейфеца, а також багатьох інших представників різних національних шкіл.

Специфіка транскрипції полягає в тому, що він формується на базі «чужої» композиції – відправної точки для якісно нового стильового трактування – і є своєрідним з'ясовуванням-інтерпретацією змісту першоджерела, який у транскрипційних зразках набуває статусу моделі музичного буття вихідної цілісності у її ж власних мовних структурах. Ситуація, яка при цьому складається, стає наслідком подвійного авторства, міжстильового спілкування, що, по-перше, активізує в транскрипції роль творчого діалогу митців, взаємодії їхніх індивідуальних композиторських «Я», по-друге – розкриває самі механізми і техніку цієї взаємодії. Вивчення транскрипційного жанру надає можливість дослідити вияви даних процесів, а, отже, перебуває в руслі найактуальніших проблем сучасного музикознавства, свідченням чого є значний інтерес до транскрипції з боку композиторів і виконавців, що не є випадковим – адже на її прикладі розкриваються якісні аспекти художньої інтерпретації музичного твору.

Інший вид перекладу – парафраза, як і транскрипція має кілька тлумачень. Парафрази теж вживаються в різних галузях гуманістичних знань. Зокрема в

літературі парафразами називаються різні види переробки тексту (зокрема, літературного твору): докладне пояснення короткого тексту, скорочений виклад великого тексту (адаптація), спрощений виклад важкого для розуміння тексту з короткими роз'ясненнями, перекладення прозаїчного тексту у вірші, перекладення віршів в прозу. Парафразою також може називатися частковий переказ тексту.

Парафразою називається, зокрема, особливий, учбовий тип коментаря до теоретичного тексту, який є близьким до тексту викладом оригіналу з поясненням. Винайшов цей тип коментарів старогрецький коментатор Аристотеля Фемістій. Його парафрази призначалися для того, щоб читати їх паралельно з відповідними текстами Аристотеля.

Як приклад парафраз-адаптацій можна привести призначені для дітей видання великих за об'ємом художніх творів: відомі перекази «1001 ночі», «Дон Кіхота» М. де Сервантеса, «Робінзона Крузо» Д. Дефо, «Гаргантюа і Пантагрюеля» Ф.Рабле та ін.

В музиці парафразом найчастіше називають інструментальну п'єсу віртуозного характеру на оперні теми або народні мелодії. До парафрази дуже близьке попурі, що однак в XX ст. втрачає свою популярність у виконавському мистецтві.

Терміни «обробка» чи «опрацювання», як і «фантазія на тему» більш безпосередньо пов'язані з музичною інтерпретацією і композиторською діяльністю, тому не викликають подібних розбіжних інтерпретацій чи тлумачень, хоча й тут повної однозначності немає.

Варто зауважити, що згадана неоднозначність тлумачень має свої об'єктивні причини. Справа в тому, що позначення «переклад, обробка, аранжування, транскрипція, парафраза» походять з різних мов – деякі з них є питомо українські, або ж є перекладами з латинської, грецької, німецької, французької мов, а отже, в кожній «рідній мові» мають свій спектр значень і відносяться до різних сфер діяльності. Так, «обробка» і «переклад» – українські слова (обробляти щось чи перекладати щось). «Транскрипція» – латинське слово (transcriptio, букв. – переписування), парафраза - грецьке, що позначає переказ.

На кінець «аранжування» походить від німецького arrangieren чи французького arranger, що буквально означає «приводити в порядок, влаштовувати».

Як бачимо, всі ці позначення відносяться до різних, хоча і близьких галузей людської діяльності. Обробляти, переписувати, переказувати, упорядковувати, – всі ці дії означають різні види роботи над якимось твором. Запозичені з різних мов, вони прийшли в різний час, тож ці позначення достатньо вільно і неоднозначно використовуються композиторами, виконавцями і музикознавцями. Можна сперечатись про сутність кожного з цих понять, уточняти його границі і т. п., однак, гадаю, цей шлях безперспективний. Провести чітку диференціацію між різними видами звернень до «чужих текстів», очевидно, навряд чи можна, оскільки всі види «музики на музику» відрізняються великою багатоманітністю і постійною «рухливістю» своїх границь [3, с. 12-13]. Установити різницю між ними можна лише умовно. До того ж існує велика кількість проміжних явищ (наприклад, капричіо чи арабески на теми та ін.). Набагато важливіше помітити інше.

Всі твори, що є «музикою на музику» - обробки, транскрипції, парафрази і т. п. – істотно відрізняються від інших видів оригінальної композиторської творчості. По своєму походженню, статусу, функціонуванню вони представляють собою особливий рід музики, тобто, фактично особливий музикальний жанр. Саме в цій якості – особливого жанрового різновиду – і повинні вони розглядатися.

Для позначення цілісного жанру «музики на музику» можна було б використати деякі відомі вже терміни. Подекуди трапляються також визначення «вторинні жанри» чи навіть «транскрипційні жанри». Кожне з визначень можна прийняти, оскільки воно виділяє якусь одну функцію цього жанру – супроводжує, повторює (вторинне!) чи транскрибує. Проте, відповідно, інші функції залишаються в цьому випадку невисвітлені. В німецькому музикознавстві створення опусу на основі переробки якогось першоджерела називається парафразою (Paraphrase) чи пародією (Parodie). Однак в силу того, що ці позначення в українській мові, і, відповідно, в музикознавчій лексиці

набувають іншого відтінку, назви «парафразовані жанри» чи «пародійні жанри» можуть викликати небажані асоціації.

Тому використовуємо головно термін «транскрипція»[1], який окреслює коло музичної творчості, що позначений рядом істотних особливостей. Якщо вважати, що жанр – це «спосіб існування твору», котрий володіє своєю власною внутрішньою «генетичною» структурою, з однієї сторони, і зовнішньою структурою, обумовленою соціальним контекстом і ситуацією функціонування жанру, – з іншою, стає очевидним, що спосіб існування транскрипцій істотно відрізняється від музики, яка принципово «створюється вперше». Ці відмінності торкаються як зовнішньої, так і внутрішньої сторін написання, виконання та сприйняття даної сфери музики.

Зовнішня сторона обумовлена тим, що вони виникають і функціонують в певній соціальній ситуації. Їх виникненню сприяють певні слухацькі потреби і умови функціонування музики. Так, розвиток любительського музикування на початку XIX ст. сприяло появі великої кількості перекладів і нескладних обробок оперної музики. Концертна діяльність виконавців-віртуозів в паризьких і віденських салонах визвала до життя розмаїті концертні фантазії, транскрипції і парафрази на оперні теми, котрі явились свого роду «формою спілкування» між публікою, що наповнила аристократичні салони, і концертуючими віртуозами. Публіка воліла слухати знайомі мелодії – ті, які напередодні звучали в оперному театрі, а віртуози старались представити їх у всьому блиску, з різноманітними прикрасами, продемонструвавши з найвигіднішої сторони свої технічні досягнення і майстерність [12, с. 44].

Подібні транскрипційні вторинні жанри створювались, в першу чергу, виконавцями, і мали, якщо так можна виразитись, виконавське, а не композиторське походження. Вони були тісно зв’язані з імпровізаціями на теми і нерідко виростали з них. Та й в наступні епохи транскрипції, фантазії, парафрази і інші різновиди подібного типу приваблювали увагу композиторів,

[1] У згаданій вище власній дисертації я пропонував застосувати узагальнюючий термін «похідні жанри», тобто таким чином окреслити музичні твори, які походять від інших і використовують музичні тексти, створені іншими композиторами або ж і самими митцями раніше, та переосмислені більш чи менш віддалено від оригіналу.

які самі були видатними виконавцями і нерідко створювали їх в цілях розширення свого репертуару. Згадаймо Ференца Ліста, Антона Рубінштейна, Сергія Рахманінова, Леопольда Годовського, Феруччо Бузоні, Олександра Гедіке та ін. Можна сказати, що транскрипції існують ніби на межі виконавського і композиторського процесу. Тому їх можна назвати також інтерпретаційними жанрами, оскільки вони своєрідно інтерпретують вже існуючу музику.

В широкому сенсі в панорамі музичних жанрів можна знайти ряд близьких до транскрипцій, серед них, наприклад, вартують згадки варіації на чужі теми – в них послідовно і багаторазово відображений принцип варіаційного відтворення початкового тексту (причому не тільки «чужого», але й свого, якщо варіації написані на власну оригінальну тему). Власне цей принцип є їх основою. Але хоча варіації засновані на постійній варіантній зміні початкового тексту, вони не можуть трактуватись як твір «на чужу тему» в строгому сенсі слова. Виникнувши в історичній перспективі, безумовно, як власний авторський погляд на відому музику (не беремо тут до уваги варіацій на власну тему, як і варіаційної техніки в інших музичних формах і жанрах як один із принципів розвитку) варіації з часом набули статусу автономності і остаточно перетворились в творчості композиторів-класиків в самостійний жанр, а у вільних варіаціях романтиків – взагалі надавали можливість до найактивнішого злету власної фантазії, в якому «чуже слово» є лише імпульсом до розвитку власних ідей [29, с. 57].

Тож можемо стверджувати, що транскрипції і близькі до них за трактуванням «чужого слова» жанри і типи музичних артефактів виникають немовби «над» основними. Тобто вони створюють авторську надбудову над основною канвою, а відтак і залежать від них, і водночас виявляють в інваріанті нові елементи художнього змісту, які привносяться в залежності від таланту, смаку автора, віянь нового часу чи традиції іншої національної культури. Вибір твору-першоджерела визначається багатьма факторами – епохою, модою, пануючими смаками, популярністю того чи іншого твору, симпатіями автора, бажанням виразити данину поваги своєму колезі, привабити увагу до незаслужено забутого твору і т.п. Часто однією з умов вибору є знайомство публіки з «основним» твором, котрий грає роль своєрідної «теми». Транскрипції

і близькі до них жанри, таким чином, потребують від слухача особливої установки сприйняття і принципово орієнтовані на попереднє знайомство слухачів з твором-першоджерелом.

Але ця «прив'язаність» неминуче впливає на їх функціонування і тривалість життя. Із втратою твором–першоджерелом «суспільного запиту» щезають і їх переосмислені версії – транскрипції чи парафрази. Як тільки та чи інша опера, симфонія, пісня etc. виходила з моди і забувалась слухачами, нерідко втрачали своє значення і популярність в культурному середовищі твори, створені на її теми – розмаїті обробки. транскрипції і фантазії. Більше того, для слухачів іншого покоління, незнайомих з оригіналом, подібні транскрипції ставали в значній мірі незрозумілими, нецікавими, оскільки не підтримувались інтересом до основної запозиченої ідеї. (Ймовірно, в цьому одна з причин порівняно малого художнього «запиту» сучасним слухачем парафраз і оперних фантазій Ліста, що викликали свого часу загальний захват – вони написані на теми забутих сьогодні опер).

Похідні жанри інтерпретують оригінал за допомогою конкретно-історичних музичних засобів, таким чином відображаючи сприйняття сучасників, художні смаки і виконавський рівень своєї епохи. Можна сказати, що вони володіють актуальністю і адресуються до конкретної «сьогоднішньої» аудиторії.

І все ж найвидатніші версії авторські «чужого слова» переживають свій час (бахівські обробки концертів Антоніо Вівальді, обробка Шарля Гуно прелюдії До мажор з Добре темперованого клавіру Йоганна Себастьяна Баха, транскрипції Ф. Ліста, Б. Бартока і т.д.).

Розглянемо тепер транскрипції та інші види обробок «чужого слова» з іншої, внутрішньої сторони, а саме з точки зору взаємодії текстів.

Дійсно, текст нового опрацювання засновується на тексті твору-першоджерела і певним чином з ним співвідноситься. Він є результатом інтерпретації тексту початкового твору і вступає з ним у певні відношення. Ці відношення текстів можуть бути різними – від дуже близького слідування за першоджерелом до вельми вільного з ним поводження, з численними градаціями

між цими крайніми полюсами. Так, опрацювання-аранжування може бути достатньо простим «переказом» твору-першоджерела, зробленим з допомогою інших виконавських засобів (нп., фортепіанний переклад оркестрової музики), може бути його більш чи менш далеким варіантом, а може бути і його радикальною трансформацією з істотною зміною музичного смислу початкового твору.

Характер цих взаємовідношень залежить від багатьох факторів: мети створення нового твору, сили творчої індивідуальності композитора, радикальності його задуму, виду використання оригіналу, ступеня втручання в його текст і т.п.

В перекладах особливої ваги набувають вторинні за специфічністю засоби виразності: фактура, тембральні характеристики тощо. Так, зокрема фактурна інтонація опосередковує (інтерпретує) систему оригіналу як додатковий неспецифічний засіб, що значно впливає на специфічні засоби музики – мелодику, гармонію, ритм завдяки дії в них єдиної сфери інтонаційного. Тому у порівнянні з оригінальною фактурною інтонацією вона завжди є новою.

Основна трудність загальної жанрової ідентифікації в таких творах полягає в унікальності, авторській неповторності кожного транскрипційного зразка. Але спостережений індивідуальний характер транскрипції є одночасно закономірним, бо її об’єкт – реально існуючий твір, що має авторство і спеціально не передбачає свого перегляду. Тому транскриптор у переробці оригіналу має право встановлювати власні «правила гри», в кожному випадку виробляючи їх самостійно. Ця обставина робить суттєвим для транскрипції індивідуально-стильовий аспект, який поширюється як на оригінал, так і на його версію.

Суттєвим для транскрипції є і жанровий аспект, оскільки вона – особливий жанр, що враховує жанрові ознаки оригіналу, але цілком до них не зводиться і часто навіть модифікує. В цілому для неї показовою є гетерогенна жанрова природа, що реалізується і на рівні стильової неоднорідності (стильовий синтез). Принципи цього синтезу відповідають певному характеру взаємодії двох систем – «своє – чуже», «система оригіналу» – «система версії». Це, зокрема, відрізняє

транскрипції від авторських редакцій та переробок, що залишаються в рамках моностильової системи. Транскриптор же працює в межах двох стильових складових і результатом його діяльності має бути повноцінний художній твір, що виникає на рівні індивідуально-стильового синтезу. Саме такий синтез зустрічається тільки в транскрипціях і виступає їх головною жанровою ознакою.

Транскриптор не обмежується докладним реконструюванням першоджерела у власній свідомості (слухацька інтерпретація), оцінкою результатів свого пізнання (музикознавча інтерпретація), актом виконання (виконавська інтерпретація). Він безпосередньо втручається у змістовно-структурну основу чужого твору, інтерпретуючи його саме як композитор у відборі та компонуванні стильових засобів переробки оригіналу. Водночас, у транскрипції завжди присутньою залишається така її якість, як підпорядкованість вихідній системі. Транскриптор виступає тут своєрідним тлумачем, творчим посередником, який втілює своє розуміння змістової форми першоджерела. Отже до музично-комунікаційної ситуації, яка при цьому складається, він залучається як композитор-інтерпретатор, а транскрипція виступає різновидом композиторської інтерпретації. До речі, термін «інтерпретація» (лат. «inter»– «між») щонайкраще виражає посередницьку функцію транскрипційної творчості, що є «містком» між оригіналом та його новим трактуванням.

Транскрипція як композиторський творчий акт має ознаки не тільки первинної, продуктивної художньої діяльності, а й вторинної, репродуктивної, бо цілком не збігається з моноавторською творчістю. Тому зміст цього явища, для якого властивими є подвійне авторство (тою чи іншою мірою історично або стилістично дистанційоване), вторинний характер, а головне – індивідуально-стильовий синтез, найточніше передає поняття «композиторська інтерпретація». Адже інтерпретація в кожному випадку являє собою художню співтворчість, результат якої об’єктивує продукт первинної художньої діяльності у вигляді реальної акустичної форми, упредметненого інтерпретаторського задуму.

Тож, використовуючи для визначення транскрипції термін «інтерпретація», ми вказуємо, передусім, на її залежність від першоджерела,

адже вона не існує поза його субстанцією, а називаючи «композиторською» – підкреслюємо іншу особливість жанру – надання вихідному матеріалу нового композиційного статусу. Отже транскрипція як результат композиторської інтерпретації є окремим синтетичним жанром, що реалізує принципову можливість внесення до оригіналу певних композиційно-семантичних змін, характер яких обумовлюється стилем нового автора-інтерпретатора. Таке подвійне авторство фіксується у самій назві твору. Під оригіналом (або першоджерелом) тут слід розуміти конкретний матеріал, що для транскриптора стає моделлю нової цілісної системи.[3, с. 14].

Зміни у першоджерелі, хоча й унаочнюють індивідуальний стиль інтерпретатора, не втрачають, однак, глибинного інтонаційного зв'язку з ним. Водночас транскриптор виконує досить складні інтерпретаційні завдання: зміни внутрішньої інтонаційної форми при переважному утриманні форми-схеми оригіналу; більш або менш суттєвого перегляду гармонічної інтонації; рухомості константних та змінних елементів у тематизмі при переважному дотриманні його структури; нарешті, модифікації просторово-часових та загальних динамічних якостей вихідної моделі при збереженні певної опори на відносно сталі елементи першоджерела.

Ці найтонші та суттєві для музичного змісту процеси регулюються в транскрипціях фактурною інтонацією, під якою в даній роботі слід розуміти сукупну якість музично-художнього світу твору, його найважливіший жанрово-стильовий компонент, що характеризується певним просторово-часовим співвідношенням звукоелементів у процесі музичного становлення та розвитку. Вона є складовою цілісного інтонаційного комплексу: з одного боку, як окремий його вияв із самостійним виражальним значенням, з іншого – як сукупний результат дії численних інтонаційних факторів, що впливають на її зміст – ладомелодичних, ладогармонічних, синтаксичних, метроритмічних, тембрових.

Отже, маючи якісну сутність, внутрішні логіку та закономірності, фактурні процеси реалізуються як інтонаційні, що висвітлює в них значення художньо-виражальної цілісності, а не лише сумарної величини, дію власне музичного, часового, процесуального поряд із умовно просторовим. Фактурна інтонація є

засобом формоутворення в музиці, що спричиняє або результує інтонаційний процес. Для транскриптора вона стає найбільш активною сферою переробки оригіналу, тією індивідуальною змістовою формою його викладу (аналогічно індивідуальній інтонаційній концепції), зміни якої приводять до виникнення нових відношень елементів системи, а разом із цим – до її нового цілісного стану. Опосередковуючи форму оригіналу через уточнення виражальних, конструктивних, функціональних значень її структур, нова інтонаційна фактура віддзеркалює процеси темоутворення – композиторські дії транскриптора у процедурі інтерпретації першоджерела та становить в транскрипції власний драматургічний план, збагачуючи композиційні ідеї оригіналу додатковими сенсами.

Немалу роль (особливо в музиці XX ст.) грає мовна система, в якій «працює» композитор, її «сумісність» з музичною мовою твору-першоджерела. Нп., Й. С. Бах, створюючи свої обробки концертів А. Вівальді, знаходився з ним, умовно кажучи, в одному мовному просторі, в межах загальноєвропейської музичної мови XVIII ст. На противагу до цього Фріц Крейслер творив свої транскрипції та музичні містифікації як оригінальний спосіб роботи «з чужим словом» з цілком інших позицій, ніж класична, музичної системи мислення. Очевидно, що співвідношення текстів творів буде в цьому випадку принципово іншим.

Як вказує Н.Рижкова, «Співвідношення двох текстів – тексту-першоджерела (Т1) і тексту-інтерпретатора (Т2) за ступенем їх близькості в найзагальнішому виді можна представити наступним чином:

1. Близька спорідненість. Т2 може трактуватись як більш-менш точний повтор Т1.

2. Більш далека спорідненість. Т2 є варіантом Т1, перетворюючим його, але, в цілому, зберігаючи його смисл.

1. 3. Віддалена спорідненість. Т2 є вільним (далеким) варіантом Т1, змінюючи його смисл» [36].

Подібна градація текстів по ступені близькості вихідного і похідного дуже нагадує іншу теоретичну парадигму: співвідношення тональностей за ступенем

їх спорідненості. І в тому, і в іншому випадку основою порівняння є наявність спільних елементів. Дійсно, чим більше у текстів спільних елементів, тим ближчі вони одне до одного. Вищевказана авторка розшифровує ці зв'язки наступним чином:

- «Очевидно, що при близькій спорідненості тексти дуже близько зв'язані одне з одним і мають найбільшу кількість спільних елементів. Відмінності Т2 від Т1 є мінімальними, вони торкаються головно зовнішнього тембрового образу, не заторкуючи інших сторін (музичної виразовості – Н.П.) – мелодії, гармонії, фактури, форми. Похідний текст (Т2) в найбільшій мірі пов'язаний тут з першоджерелом (Т1) і, в цілому, зберігає його смисл. Такими видами похідних текстів будуть переклади і аранжування.
- При більш далекій спорідненості вихідного і похідного текстів зміни можуть торкатися різних сторін Т1 і набувати різного ступеня глибини (перетворення – Н.П.). Перетворення тексту можуть бути найрозмаїтшими – від незначних до радикальних. Але в будь-якому випадку Т2 буде мати достатньо багато спільних елементів з Т1 (нп., мелодію, основну гармонію, форму). Очевидно, що такими видами похідних текстів будуть транскрипції і обробки, по-різному перетворюючі текст-першоджерело. Це й інші види творів на «теми» - капріччіо, дивертисменти, танці на теми.
- При віддаленій спорідненості зміни тексту-першоджерела можуть бути значні і торкатись всіх сторін: мелодичної, гармонічної, композиційної. Похідний текст може по-новому перекомпоновувати і структурувати текст-першоджерело. До цього виду вільних і далеких варіантів похідних текстів відносяться фантазії, парафрази і інші види творів «на тему», складені в музиці XX ст., засновані на радикальнішому у порівнянні з минулим використанням «чужої музики». Вони нерідко значно міняють смисл першоджерела» [36].

Врешті, погоджуючись з вищецитованою авторкою щодо основних різновидів співвіднесення головного і похідного тексту, вважаємо за можливе вивести ще один додатковий різновид похідних текстів. До них відносимо твори,

засновані не на одному, а на кількох текстах-першоджерелах, представляючи собою суміш різних їх фрагментів. Мова йде про попурі і близькі твори, як мозаїка, меланж. Це наше зауваження видається вельми важливим, бо саме такий особливий жанровий мікст – транскрипції, а водночас мозаїки – являє собою твір, обраний для докладнішого аналізу, оркестрова версія «Паганініани» Натана Мільштейна, здійснена Ярославом Олексівим, яку представлю також з позиції власної диригентської інтерпретаційної концепції, побудованої на осмисленні як першоджерела – творчості Н.Паганіні, так і вільного поєднання кількох тем італійського митця понад сто років потому – Яковом Мільштейном, а врешті нашим сучасником Ярославом Олексівим.

1.2. Види скрипкових транскрипцій у концертній практиці XVII – XXI ст.

В історії музики на протязі багатьох століть композиції перетинали границі жанрів з незвичайною легкістю. Особливо інтенсифікувався цей процес з винаходом покращених конструкцій різних інструментів, що могли вже без обмежень виступати як сольні віртуозні, тобто в XVII – XVIII ст., в добу бароко. Так, конструювання нового типу скрипки, представленого в її ідеальному варіанті геніальними майстрами Аматі, Страдіварі, Гварнері дозволило незмірно розширити технічні і образні можливості інструменту і. відповідно, породило найширший репертуар, як оригінальний, так і перекладний. І саме транскрипції, парафрази, обробки, варіації на тему та інші форми перекладу стали своєрідним «дзеркалом» музичних запитів, потреб, смаків певного суспільства на певному історичному етапі. Саме тоді мистецтво перекладу з одного інструменту на інший, з одного складу на інший отримує свій найповніший вияв. Одним з перших успішних авторів скрипкових творів «на тему» був А. Вівальді.

Взагалі в бароковій музиці ці жанри мали найбільш сприятливий ґрунт для свого становлення і розвитку, оскільки практика роботи з «чужим словом» була в цей період настільки поширеною, що майже належала до обов’язкових умов композиторської діяльності, демонструючи не лише обізнаність авторів у досягненнях своїх колег-композиторів чи попередників, але й вибудовуючи

хвилюючий і живий діалог різних мистецьких особистостей. Сам Й. С. Бах написав велику кількість прекрасних транскрипцій музики свого часу, переклавши для клавіру чи органу творіння Вівальді, Телемана, Джузеппе Тореллі, Бенедетто Марчелло та інших композиторів, не кажучи вже про переробку ним власних творів: лютневих сюїт – у віолончельні, органних творів – в опуси для оркестру, і vice versa [29, с. 178].

Ця «бахівська традиція» продовжувалась в наступні епохи: і в часи класицизму – досить згадати переробку Моцартом п'яти фуг з «Добре темперованого клавіру» для струнного квартету.

Іншим винятково важливим етапом трансформації жанру скрипкового перекладу стала доба романтизму. Саме тоді формується образ скрипаля-віртуоза, наділеного неймовірною владою над публікою і здатного на одному інструменті відтворити виразову систему не лише будь-якого іншого інструменту, але й ансамблів та цілих оркестрів, та й людського голосу. В романтичну добу Р. Шуман і Ф. Мендельсон опрацьовували твори Й. С. Баха для струнних соло, додаючи до них повноправний фортепіанний акомпанемент. Тож природно, що в дев'ятнадцятому і на початку двадцятого сторіччя чи не найбільшу популярність отримали віртуозні і майстерні обробки опусів багатьох композиторів минулого для скрипки завдяки плеяді блискучих віртуозів.

Невипадково жанр перекладу – транскрипції – фантазії – парафразу – творів «на тему» – найбільше інтенсифікувався в тих центрах, і в ті періоди, як також і у творчому доробку тих композиторів, які самі були виконавцями. Але з плином часу кількість віртуозів збільшувалась з року в рік, зростаючи швидше, ніж сам репертуар. Надалі все частішими ставали спроби задовольнити запит вибагливої публіки на ефектні і цікаві твори, котрі заслуговували того, щоби бути виконаними. Були створені композиції, з яких значна частка не мала самодостатньої образно-художньої цінності в сенсі прояву оригінальності композиторського мислення і відповідності до сучасного «духу епохи». Але ці твори мали свою вельми численну аудиторію і подобались не тільки тим, що виявляли блискучі якості інструмента і віртуозне мистецтво артиста, але й пробуджували певні ностальгійні почуття. Тож з повним правом можна

стверджувати, що, починаючи з 10-х років XX ст. поволі наступила епоха транскрипцій, аранжувань вокальних чи інструментальних творів, які більш-менш піддавались переробці для струнного інструмента. Опуси старих і нових композиторів пристосовувались для цієї мети.

Потреба переосмислювати шедеври минулого і кращі твори своїх сучасників у розмаїтих жанрових перевтіленнях сама по собі, була не новою. Сам Ніколо Паганіні теж надзвичайно вправно користувався принципами трансформації «чужого слова», охоче сягаючи до джерел музики інших композиторів. Не без його впливу Франц Ліст так активно розвивав різні жанрові модифікації транскрипції, нерідко перетворюючи їх у неповторні поеми для фортепіано. Він ввів новий тип фортепіанної музики, його генію ми зобов'язані тим, що деякі вокальні, скрипкові, оркестрові і інші шедеври стали доступніші, завдяки його переробці їх для фортепіано.

Скрипалі кінця XIX – початку XX ст. радо підхопили практику Ліста. Почасти Й. Іоахім, а за ним і Л. Вільгельмі перші продовжили цю лінію: перекладати твори для різних виконавських складів і для різних інструментів у блискучій віртуозній манері для скрипки; їх, в свою чергу, наслідували інші. Леопольд Ауер, прекрасний педагог і скрипаль, сам переклав чимало шедеврів «Moments musicaux» Шуберта і «Мелодію» Рубінштейна і видав один з «24 Caprices» Паганіні (ля мінор), та деякі інші твори, з фортепіанним акомпанементом.

Можна назвати ще десятки імен видатних романтичних скрипалів, що в своїй творчості розвивали жанри перекладу у найширшому діапазоні їх різновидів. Крім центральної постаті Ніколо Паганіні, згадки вартують зокрема Людвіг Шпор, Жан-Фереоль Мазас, дуже цікаво працював у цьому напрямку Йожеф Йоахім. Іншим відомим транскриптором був учень Іоахіма Віллі Бурместер, педагог і скрипаль, що «спеціалізувався» на дрібних скрипкових п'єсах, вибраних з творів старих майстрів; деякі з них стали популярними і ще тепер часто виконуються, особливо в дидактичному репертуарі. В цілому ж саме романтизм спонукав до вільного, суб'єктивного переосмислення всього компендіуму існуючої музики, головно сучасної самим композиторам-

виконавцям, у версії для скрипки, причому у цій версії передусім наголошувалось особисте ставлення митця-інтерпретатора до першоджерела і, таким чином, вносились істотні корективи не лише у суто виразову систему, пристосовану до можливостей інструменту, але й нерідко змінювався образно-емоційний стрій твору-прототипу.

Отже, якщо бароковий етап становлення жанру перекладу, в тому числі і розмаїтих перекладів для скрипки, відзначався типовою для цього стилю свободою переходу від одного тембрового модусу до іншого і розкривав найширші можливості «тембрової імітації», то романтична доба сформувала новий тип перекладу, в тому числі і для скрипки, позначений значно більшою свободою в обходженні з першоджерелом.

Можна також зробити висновок про піднесення жанрів «на чужі теми» в романтизмі в зв'язку з формуванням суспільно акцептованого образу віртуоза-скрипаля, виконавця, здатного дивувати публіку своєю артистичною доблестю (користуючись точним перекладом з латинської мови слова «virtu»), а водночас популяризувати музику інших сфер в більш доступних і ефектних формах, наголошуючи в них насамперед «верхні пласти змісту», тобто найяскравіші виразові моменти.

Висновки до I розділу

В поданому розділі розглянуто загальні принципи роботи з «чужим словом», здійснена певна диференціація транскрипцій та інших типів опрацювань з точки зору близькості їх тексту з текстом-першоджерелом і виділяємо їх різні види на основі близької, дальшої і віддаленої спорідненості.

В результаті приходимо до висновку, що основним принципом перекладення одним композитором тексту іншого виявляється мислення «інтонаційними моделями». яке виконує функцію нотно-знакової фіксації в системі тембрових співвідношень від окремого епізоду звучання, до загальної картини розвитку тембрової драматургії музичного твору. За рахунок даної

категорії проходить виявлення звукового матеріалу, що існує в якості елемента музичної думки і дозволяє отримати певний проміжний результат та розвивати пошук темброво-інтонаційного процесу в якості тотожності, контрасту, варіантності звучання.

Внаслідок відбору потрібного виду звукових забарвлень свідомість отримує можливість вибору найефективнішої «інтонаційної моделі» для нової версії. Вони включають в себе не тільки різного виду темброві перетворення, а й отримують певні форми організації нотного тексту. Музичний матеріал стає виявленням творчої думки і реалізується спрямованістю тембрового мислення. «Інтонаційне моделювання» включає різні види тембрових співвідношень, що відтворюють зміни фактури з одного інструменту чи складу на інший. Можна визначити три умовні види модифікацій у жанрах перекладу загалом: часові, трансформаційні, композиційні. Часові відповідають за зміни звукових забарвлень в певний проміжок часу. Трансформаційні – сприяють модифікації тембрових відтінків при змінах емоційного стану. Композиційні – узагальнюють видозміни тембрових співвідношень відповідно до розвитку музичної форми, логіки авторської версії.

Подібна, по суті, функційна трактовка транскрипцій, зокрема у сфері скрипкових перекладів-аранжувань-транскрипцій, дає можливість зрозуміти їх розвиток в історичній перспективі. Вони розвиваються поступово в сторону все більшого їх віддалення від першоджерела. Можна сказати, що історично складені види творів на «чуже слово» засновані на різному ступені близькості з першоджерелом і поступовому віддаленні від нього – від перекладу і обробки – до транскрипцій, фантазій та ін. Спорідненість з початковим твором стає все більш умовною і засновується на все меншій кількості елементів. Відповідно видозмінюється концепція нового твору: він все більше віддаляється від першоджерела і стає іншим, композитор ніби «присвоює» його. «Чуже» в такій інтерпретації композитора-транскриптора стає «своїм», природнім і особисто пережитим автором.

Розділ 2. Феномен Ніколо Паганіні як інспірації транскрипцій і перекладів.

2.1. Спостереження над романтичним стилем Ніколо Паганіні у його проекції на скрипкове мистецтво майбутніх епох.

Перш ніж приступити до аналізу обраного перепрочитання творчості Паганіні в XX – XXI ст., здійсненого Натаном Мільштейном і Ярославом Олексівим, варто дуже стисло представити основний інваріант – твори геніального італійського романтика-віртуоза скрипаля і композитора Ніколо Паганіні (1782-1840). Адже доволі поширеною є думка про те, що хоча як скрипаль-виконавець він був неперевершеним, однак, більшість з його творчої спадщини залишилось лише як історичний факт, а лише ранні 24 каприси, кілька п'єс та перші два скрипкові концерти залишаються гідною позицією в репертуарі сучасних скрипалів. Зокрема цю думку транслює навіть українська Вікіпедія [32] Проте якраз бурхливе відродження практично усієї творчої спадщини «диявольського скрипаля» в останні десятиліття – в тому числі його варіацій, фантазій, п'єс для скрипки, композицій для гітари тощо) дозволяють піддати сумніву це твердження. Ще більше воно не витримує критики власне через те, що позірно «вторинна», надто блискуча, захоплююча передусім своїм колосальним енергетичним потоком, а водночас без претензій на унікальність гармонічної мови чи мелодичних зворотів, опора на італійські фольклорні джерела і популярні мотиви – музика Паганіні захопила таку неймовірну кількість авторів з усього світу, що транскрипції, фантазії, варіації за його розмаїтими творами (далеко не лише 24 каприсом, і навіть не лише каприсами як жанром), цитати з них могли б скласти окремий об'ємний том. Сподіваємось, що колись постане у наших дослідженнях скрипкового мистецтва окрема праця, спеціально присвячена цій унікальній, з точки зору естетико-психологічних процесів творчості, темі.

Легендарно-містичний, позначений особливою печаттю геніальності образ скрипаля закоренився в європейській художній свідомості насамперед завдяки Ніколо Паганіні. І саме з ним пов'язаний розквіт скрипкової музики, що спирається на «чуже слово». Трактування Паганіні «чужої музики» позначене рядом характерних для віртуозного стилю brilliant ознак, які в свою чергу істотно

вплинули на розвиток скрипкової техніки, а також системи виразових прийомів для цього інструменту.

Новаторство Паганіні-виконавця знайшло відображення у його численній творчості. Не будемо подавати довгий і докладний перелік всіх унікальних відкриттів знаменитого митця у сфері скрипкової техніки, бо, по-перше, це вже було зроблено у численних спеціальних дослідженнях, а, по-друге, виходить за межі поставленої проблеми. Однак, звернемо увагу лише на ті особливі прийоми в надто розбудованій системі інновацій скрипкової техніки композитора, які будуть важливими в подальшому аналізі «Паганініани» Мільштейна-Олексіва.

Передусім слід наголосити, що всі його оригінальні прийоми виконання, перенесені в творчий доробок, були природним породженням нового романтичного виконавського стилю. Згідно з основним естетичним постулатом романтизму, головною метою Паганіні, як би не намагались йому приписати чисто технічні задуми і вторинність змістовного ряду, прагнув передусім опоетизувати, надати особливого експресивного чару тим мелодичним джерелам, які використовував у своїх творах – здебільшого це були народні італійські пісенні і танцювальні мелодії з усією їх жанровою різноманітністю, популярні вуличні пісні, духовні наспіви, оперні афектовані звороти та елементи bel canto, продовження інструментальних традицій попередників – видатних скрипалів барокової і класичної доби (тут особливо звернув би увагу на знамениту сонату Джузеппе Тартіні «Диявольські трелі» - чи не вона підказала композиторові його найуспішніший «бренд», що так ідеально підійшов до його таємничого особистого образу.

Власне у природному і фантазійному синтезі всіх зазначених складових варто шукати інспірацій його неймовірних технічних інновацій, найчастіше спрямованих на досягнення водночас і віртуозно-технічного, але передусім образно-асоціативного, смислового ефекту. Це і вельми винахідливе застосування прийому pizzicato, що має дуже широку палітру смислових нюансів – від саркастичного диявольського сміху до імітації небесних дзвіночків; те саме торкається, наприклад, і прийомів tremolo і glissando, які дуже часто отримують звукозображальне навантаження, передаючи то завивання вітру, то гру морських

хвиль, то шелесту листя, то інших природніх явищ, а з людських почуттів прекрасно передають хвилювання, сум'яття, піднесення. Прославлена в багатьох художніх творах, присвячених Паганіні, гра на одній струні – насправді не лише чисто «штукарський» ефект, завдяки стисненості тембрального простору досягається відчуття компактності і концентрованості виразу. З вокальної музики, передусім з оперної, походить прихильність митця до вибагливих ритмів, завдяки яким тонко передаються і порухи почуттів, і наближеність до живої людської мови з її мінливими акцентами. А сміливе розкуте використання багатьох немислимих перед тим способів гри, штрихів, схильність до раптових, навіть ґвалтовних контрастів (які нерідко приписували виключно його бурхливій нестримній натурі) та багато інших прийомів дозволяють сказати про нього словами, які свого часу адресувались його майже «дзеркальному відображенню» у фортепіанній музиці: Ференцу Лісту, який саме під впливом Паганіні зрозумів, чого він хоче досягнути у своєму виконавстві і творчості, і змусив фортепіано звучати як оркестр. Того ж досягнув і, на нашу думку, Паганіні, хоча про це чомусь не так часто говорять, як варто: він змусив сольний мелодичний інструмент зазвучати не лінійно, а просторово, осягнути виразові ефекти, які вважались досяжними лише для ансамблевого або оркестрового музикування. Вважаємо це зауваження вельми суттєвим, оскільки воно спрямовує на розуміння глибинної співзвучності оркестрової транскрипції Ярослава Олексіва «Паганініани» Натана Мільштейна.

Наголошуючи причини, з яких музика, що їй ворожили не надто тривале майбутнє, як сталось з віртуозними салонними творами багатьох його сучасників, отримала таке тривале життя на концертній естраді майбутніх генерацій, а передусім стала поштовхом до появи численних її реінтерпретацій, слід прийняти до уваги, що вона писалась для дуже широкого кола демократичних слухачів. На той час італійська музика у більшості меломанів асоціювалась з оперною сценою, вона викликала справжні пристрасті і баталії серед прихильників та супротивників того чи іншого композитора або виконавців. Натомість інструментальна сфера італійського мистецтва переживала епоху своїх сутінків, бо практично в романтичну епоху крім Паганіні

ніхто не репрезентував її на тому рівні, на якому століття перед ним дивували культурний світ Арканджело Кореллі і Антоніо Вівальді, Доменіко Скарлятті і Джіроламо Фрескобальді. Тому він немовби сконцентрував у собі і багатющу традицію минулих поколінь, і сучасні оперні «знаки доби», і, як згадувалось вище, фольклорні італійські джерела. Власне поєднання полюсів – саркастичного і лірично-піднесеного, зосереджено споглядального і стрімкого, гнівного і героїчного, вираженого усім багатством доступних йому засобів – як видається, і стало причиною любові до нього і його творчості найширшої публіки за його життя, та її життєздатності двісті років потому. Зрештою, він і сам до того прагнув, часто умисно зіштовхуючи емоційні протилежності різкою зміною динаміки, темпів і регістрів. Серед тих, хто віддав данину генієві Паганіні знаходимо представників багатьох національних культур і епох. Так Роберт Шуман написав: «Паганіні – це поворотний пункт у розумінні віртуозності» [49, p. 88]. Генріх Гайне у новелі «Флорентійські ночі», загалом дуже іронічний і обережний у похвалах, беззаперечно визнає: «Ця людина – окраса своєї батьківщини і заслуговує найвищої оцінки» [46].

Мистецтво Паганіні надихнуло Оноре де Бальзака на написання його знаменитої повісті «Шагренева шкіра», а Ернста Теодора Амадея Гофмана – на створення містичної повісті «Радник Креспель». Гектор Берліоз написав свою симфонію «Гарольд в Італії» з думкою про митця, а його найближчий друг Джоакіно Россіні у вдячність за написані композитором варіації на теми його опери «Мойсей» написав для нього кілька творів, зокрема «Посвяту Паганіні». Приклади поетичної символізації образу Паганіні знаходимо і в «Щоденнику» Тараса Шевченка, де він пише в записі від 27 серпня 1857 р.: Дякую тобі, кріпаче-Паґаніні! Дякую тобі мій випадковий, мій благородний! Із твоєї вбогої скрипки вилітають зідхання зневаженої кріпацької душі і зливаються в один протяглий, понурий, глибокий стогін мільйонів кріпацьких душ. Чи швидко долетять ці пронизливі зойки до Твого оливяного вуха, наш праведний, невмолимий, невблаганний Боже? [42]

Також і Гнат Хоткевич згадує у своїх студіях українських народних інструментів Паганіні, причому власне в символічно-містичному ключі: «в

народних піснях скрипка завоювала собі почесне й дуже поважне місце: ні про один інструмент не говориться стільки, як про скрипку»[40, с. 17] і додає, що в народних переказах найчастіше скрипка, скрипаль – орудка нечистого: «як музика добре грає, то неперемінно з чортом знається» (це, мабуть, думка всесвітня, бо про Паганіні теж... так говорили)»[40, с. 27 - 28].

Отже, якщо вже до періоду життя композитора він зміг викликати таку потужну хвилю поетично-літературних рефлексій і символів, надихав музикантів на формування власного стилю і написання музики власне для Паганіні, то цілком природно, що й в наступні покоління повинно було з'явитись немало нових версій, переосмислень багатогранної і насиченої цілим спектром різних смислів його спадщини.

Дуже точно неминучу популярність розмаїтих перекладень і творів «на тему» геніального італійського скрипаля окреслив Л.Ауер:

«Паганіні… незважаючи на новизну задуму, витонченість, гармонічне багатство і різноманітність своїх композицій, писав їх, майже виключно виходячи з скрипкового ефекту. Музика Паганіні задумана з метою виявити з найвигіднішого боку його дивовижне мистецтво в грі і простих, і подвійних флажолетів, довгих пасажів подвійними нотами, його майстерність у володінні баском, його вражаючого прийому, що полягає на комбінації arco і pizzicato лівої руки, його майже невірогідних скрипкових трюків. Варіації Паганіні на тему «God save King», варіації «Non piu mesta» з «Cenerentola», варіації на «La ci darem la mano» і знаменитий «Венеціанський карнавал» можуть служити ілюстрацією методу створення його простіших композицій. Як правило, транскрипції Паганіні починаються речитативом, після котрого з'являється тема, а потім слідують варіації, призначені дати йому повну можливість для виявлення всіх своїх технічних ресурсів і трюків» [2, с.86].

2.2. Особливості інтерпретації стилю Паганіні в музиці XX ст.

.

Музика Паганіні ставала об'єктом інтенсивного транскрибування, аранжування, варіювання, цитування вже за його життя. Цей потік протягом

наступних поколінь не лише не пересихав, а навпаки – отримував все нові версії, в останні десятиріччя включаючи електронні, джазові, рокові та ін. Серед перших знакових опрацювань варто назвати наступні:

Фредерік Шопен – «Сувенір де Паганіні» для сольного фортепіано (1829; опубліковано посмертно)

Роберт Шуман – Етюди за Паганіні ор. 3 і ор. 10 (1832-1833), фортепіанний супровід до всіх 24 каприсів Паганіні (1853-55).

Йоганн Непомук Гуммель - Фантазія для фортепіано до мажор «Сувенір де Паганіні» (1838)

Франц Ліст - Шість Grandes Études de Paganini для фортепіано (1851) (віртуозні аранжування 5 капризів, у тому числі 24-го, і «La Campanella» з скрипкового концерту № 2)

Як бачимо, в числі перших видатних транскрипторів були саме піаністи, які прозірливо відкрили колосальний потенціал віртуозного багатства скрипкової фактури і мелодичної виразності у проекції на нові можливості фортепіанної композиції і виконавства. Може видатись дивним, але суто скрипкових перекладів серед сучасників і безпосередніх наступників Паганіні у порівнянні з піаністами небагато – можна згадати тут кілька перекладів, зокрема «Кампанелли», німецького виконавця Аугуста Вільгельмі.

Підходи до транскрипцій творів Паганіні істотно змінюються в XX ст. Характерною особливістю музично-стильових пошуків можна вважати переважання процесу над сталістю, стабільністю, а відтак, відсутність остаточної закріпленості, завершеності, визначеності художніх явищ. Це пов’язано із самою природою художнього світогляду XX ст., що знаходився у постійному русі, пошуку: як «об’єктивне вираження актуальності духу часу», він і не міг набувати сталості, припиняти свій постійний рух, а відтак, залишається «незавершеним проектом».

Творчість композиторів XX ст. у різних національних школах дає підстави говорити про формування розмаїтих національних модусів провідних стильових напрямів і тенденцій в залежності від власної традиції. Полем відтворення їх інноваційних настанов ставала здебільшого камерна музика – вокальна та

інструментальна. Найбільш радикальне новаторство здійснювалося переважно у жанрах камерного ансамблю, інструментальної мініатюри чи циклу мініатюр, розмаїтих видозмін вокальної музики (від монологу до моноопери), як також і в музичній драмі.

В цьому ключі переклади і звернення до «чужого слова» в різних аспектах починають теж інтенсивно еволюціонувати і набувають іноді вельми незвичних форм. Не маючи змоги в рамках магістерської роботи охопити весь масив перекладів творів Ніколо Паганіні, зупинимось лише на кількох яскравих прикладах – це транскрипторські підходи до Паганіні Фріца Крейслера (1875-1962) та, як українські музиканти, що передусім дбають про дослідження власної культури, звернемось до транскрипцій Паганіні Мирослава Скорика (1938-2020). Ці два приклади обрані ще й тому, що опосередковано пояснюють і специфіку реінтерпретації паганінієвських прототипів у творі Мільштейна.

Фріц Крейслер – один з найяскравіших митців-віртуозів першої половини, що своєю виконавською і композиторською спадщиною репрезентує новий етап у розвитку жанру перекладу відповідно до новітніх естетико-стильових умов. Перу Крейслера належить 55 творів і понад 80 транскрипцій і обробок різних концертів і п’єс, що є часом корінною творчою переробкою оригіналу.

Прикладом його оригінального підходу до самої «ідеї жанру», тобто до спрямованості перекладів на сучасну йому аудиторію і їх оцінку в суспільстві, є знамениті твори Ф.Крейслера, які в контексті даної магістерської праці можуть трактуватись як «квазітранскрипції», що будучи оригінальним творінням автора, написаним «в дусі» барокової віртуозної музики, протягом більш ніж 20 років видавались ним за опрацювання знайдених в бібліотеках Італії рукописів давніх майстрів. Ця своєрідна містифікація знаменитого скрипаля і композитора розкрилася лише завдяки його самовикриттю. Несподівано в 1935 році Крейслер признався, що опубліковані ним в 1905 -1910 рр. «Класичні рукописи» – п’єси для скрипки і фортепіано, видані як обробки творів Куперена, Франкера, Пуньяні, Бокеріні та інших композиторів XVII –XVIII ст., насправді є його власними композиціями.

«Заява ця справила сенсацію. Підкоривши публіку витонченими і граціозними п’єсами, воскресивши своїми «транскрипціями» імена майстрів старовинної італійської і французької музики, Крейслер з веселою простодушністю признавався тепер, що п’єси ці написані ним самим. Любителі музики посміювались, дізнавшись, як спритно були обмануті критики, на протязі багатьох років не раз відзначивши дивовижну «стильність» обробок Крейслера, його точне слідування тексту «оригіналів» [43, с. 27].

Композитор відверто пояснив причини здійсненої ним містифікації, наголосивши на своєму прагненні привернути увагу до пласта старовинної музики, на його думку, незаслужено забутої і вилученої з концертного репертуару: «Хто чув хоча би один твір Пуньяні, Картьє, Франкера, Порпори, Луї Куперена, падре Мартіні чи Стаміца перш, ніж я почав писати під їх іменами? Вони жили лише на сторінках музичних лексиконів, а їх творіння перебували в забутті в стінах монастирів чи порошились на полицях бібліотек. Ці імена були не більше, ніж пустими раковинами, старими, забутими плащами, якими я скористався, щоби сховати свою власну особу» [43, с. 28].

Новий етап в його транскрипторській діяльності наступає після 1933 р. коли він вимушений через фашизм виїхати спочатку у Францію, а потім в Америку. Тут він продовжує виступати і робити свої обробки, але не стільки давньої музики, а здебільшого творів романтиків. Саме в цей час він здійснив, поміж інших, і творчі транскрипції кількох шедеврів Н. Паганіні: Першого скрипкового концерту, варіацій «Відьми» на тему з балету Франца Ксавера Зюсмаєра «Горіх з Бенвенуто», «Пальпіті» та славетної «Кампанелли». На наше переконання, для цих артефактів притаманний множинний підхід до транскрибування оригіналу.

По-перше, Крейслер, подібно до інших найвідоміших виконавців-транскрипторів, яскраво підкреслює в обох першоджерелах віртуозно-концертні можливості, в зв’язку з чим можна говорити про особливий «синдром Паганіні» у їх роботі над перекладами. Тобто, той технічно-віртуозний потенціал, який і так є присутнім у найвищій мірі в оригіналі італійського романтика, максимально увиразнюється. Незважаючи на те, що Крейслер вже належав до

іншої модерної доби, як творча особистість, композитор-транскриптор і виконавець, він залишається все ж близьким до того романтично-піднесеного типу художнього мислення, який свого часу постулював Паганіні: перевага надається тим прийомам, завдяки яким можна якнайяскравіше показати свою майстерність, віртуозність, дотепність, винахідливість, тобто, у своїх транскрипціях Паганіні він прагнув знову ж таки отримати найкращу нагоду показати свої інтерпретаційні переваги, отримати найбільшу владу над публікою і дати їй якнайбільше яскравих вражень.

По-друге, в паганінієвських транскрипціях Крейслера виразно помітна особистість автора, що, по-перше, представляє іншу національну сферу – австрійську, знану не лише з класичної досконалості В.А. Моцарта і Й. Гайдна, не лише з глибоких філософських концепцій Й. Брамса чи А. Брукнера, але й з колосально розвинутої салонної розважальної культури (Unterhaltungkultur) Й. Штрауса чи Й. Ланнера. Фріц Крейслер за своєю художньою натурою цілком добре сполучав і одну, і другу лінію. По-друге, за своїм психотипом вишуканий, елегантний, врівноважений, ледь іронічний Крейслер являв собою разючий контраст до «демонічного» експресивного Паганіні, схильного до якнайбезпосереднішого вияву почуттів що в житті, що в мистецтві. Тому якщо порівнювати оригінали і транскрипції Крейслера, то вони завжди більш помірковані, стримані, і – повторюсь – елегантні і вишукані, як і сам австрійський маестро. Додам, що дослідження впливу особистості, психоемоційного типу композитора – автора інваріанту і транскриптора – на спосіб і зміну образно-асоціативних, а головно емоційних «фокусів» твору поки що не здійснювалось і може становити значний інтерес.

Крім того, Крейслер дотепно і влучно вносить у транскрипції Паганіні дуже делікатні, іноді ледь помітні знаки музичної мови своєї доби. У транскрипції Першого концерту – це дещо сміливіші дисонанси у каденції, легкі натяки на звороти віденського вальсу у розробці. У варіаціях «Відьми» комічні ефекти, які розвинув сам Паганіні на основі тематики балету Зюсмаєра (у якому італійця захопила можливість показати гротескову загрозливість старих відьом,

які насправді зовсім не страшні), набула рис деякої канканності, притаманної вже культурі значно пізнішого періоду.

Якщо ж сягнути до ще пізніших опрацювань музики Паганіні, зокрема у неперевершених транскрипціях всіх 24 каприсів Паганіні для симфонічного оркестру Мирослава Скорика, які писались, за свідченням самого композитора, протягом двадцяти років з перервами (1985-2005), навіть більше, ніж Паганіні писав оригінали!), то можна зауважити ще інші імпульси до вибору матеріалу і, відповідно, до транскрибування. Сам автор охоче пояснює причини, які спонукали його звернутись до багаторазово опрацьовуваних вже каприсів Паганіні, до того ж усіх, та ще й перенести їх на колосальне полотно великого симфонічного оркестру з численними ударними інструментами:

«Хоч я ніколи не був високопрофесійним скрипалем, все ж закінчив сім класів дитячої музичної школи з фаху фортепіано та скрипки. Зрозуміло, виконував багато скрипкової музики і знав її шедеври, можливості інструменту. Особливе враження на мене справили 24 Каприси для скрипки соло Ніколо Паганіні. Я захоплювався не стільки віртуозною технікою, скільки мелодичною яскравістю образів, особливо ж новаторським трактуванням гармонічної мови, яка за складністю випереджувала сучасних йому композиторів. Тому в мене виникла ідея, підкреслити не тільки виразну мелодику Каприсів, але яскравість гармонічної мови, яка у суто скрипковій інтерпретації втрачає свою новаторську неповторність. Це й спонукало мене зробити транскрипції Каприсів для великого симфонічного оркестру, де можна було б насолоджуватися усім багатством тембрів і підкреслити наповнення гармонічних звучань. Цю працю мені ніхто не замовляв, а було моїм своєрідним hobby» [17, с. 245].

Справді, транскрипції Скорика представляють собою вельми своєрідний підхід до романтичного джерела. Композитор сміливо вписує каприси в систему сучасного звукового буття. Для цього він використовує безпрецедентно об’ємний склад оркестру, збільшуючи його до майже тридцяти інструментів. Крім всіх основних інструментів великого симфонічного оркестру, до них долучаються і такі «екзотичні» як, банджо, коров’ячі дзвіночки, флексатон, а навіть ті, що були породжені технічними винаходами XX ст.: джаз-батарея,

ударні інструменти, які імітують звук грому, вітру та ін. Звісно, при такій багатій колористичній палітрі блискучий концертний стиль Паганіні не лише зберігається, але завдяки значно більшим можливостям повнозвучного оркестру примножується і набуває нових, вражаючих і фантастичних барв. Проте основний сенс цих транскрипцій – далеко не у демонстрації віртуозності, звуковій ілюстративності чи ефектній презентації окремих оркестрових груп та виконавців.

Головна ідея цього беззаперечного шедевру Маестро полягає у відтворенні власного особливого погляду на романтичну добу: без типової для постмодерну зверхності відносно наївності «зітхань і страждань» романтиків. Навпаки, сучасний український композитор ніби вступає у своєрідний діалог з геніальним скрипалем, пропонує йому уявити – а як би він написав свої каприси, якби жив в наш час? Тож цілком природно Скорик вдається до захоплюючої «стильової містифікації», внаслідок якої окремі каприси звучать так, наче написані сучасним мистцем. При тім він не дозволяє собі змінити в тексті Паганіні ні однієї ноти, на чому спеціально наголошує, підкреслюючи суттєву відмінність від видатних попередників: «В транскрипціях я відійшов від надто авторського свавілля композиторів, які займалися транскрипціями Каприсів. Я повністю залишив форму Каприсів, мелодику, гармонію, але збагатив партитуру окремими промовистими, на мою думку, контрапунктами, додав багато сучасних ударних інструментів, а також дозволив собі іноді обережно впровадити джазові ритми» [17, с. 245].

Мирослав Скорик не лише не змінює ні однієї ноти в оригінальних каприсах Паганіні, він ще і дуже уважно ставиться до тих тембрових ремарок, які залишив скрипаль, який, згідно з романтичною естетикою, прагнув передати на скрипці тембровий колорит інших інструментів. Ще одна важлива «підказка» від Паганіні – жанрові моделі, в яких викладені каприси: більшість з них спираються на рідні митцеві південно-італійські пісенні і танцювальні джерела, такі як тарантела, сальтарелло, сіціліана, марінара та інші, для яких характерний метр 6/8, що вельми часто зустрічається в каприсах. Тридольна пульсація дала змогу Скорикові обіграти інші популярні танцювальні формули, зокрема вальс

чи танго. «Осучаснення» каприсів відбувається дуже винахідливо і тонко, за допомогою найрозмаїтших виразових засобів, передусім оркестровки, динаміки, агогіки, додавання промовистих ритмічних акцентів чи «збоїв», завдяки чому теми сольних скрипкових каприсів у симфонічному перевтіленні отримують іронічно-гротескове чи буфонне трактування.

Крім симфонічних, вартує згадки ще одна, на цей раз, подвійна транскрипція для скрипки і струнних твору: К.Шимановський – Н.Паганіні. Каприс № 24 (2002). Для цієї транскрипції притаманна типова «скориківська» дотепність і легкість перевтілення першоджерела, дотримання головних знаків романтичного стилю, а разом з тим вони цілком природно вписуються у манеру XX ст. Їх можна порівняти із аналізованими вище транскрипціями автора 24 каприсів Н. Паганіні для симфонічного оркестру: та ж вишуканість колориту, та ж особлива композиторська інтерпретація просторово-часових якостей першоджерела (фактурної інтонації), яка загалом наближується до поліфонічних методів композиції, про що свідчить тенденція до тематизації фактурно-структурних компонентів в їх певному тембровому забарвленні. А фактори щільності фактури – чергування насичень – розріджень, подібностей – відмінностей, водночас є відлунням музично-гравітаційних процесів, фактурно-інтонаційних тяжінь та їх протилежної якості – відштовхувань. Це роззосередження лінеарних пластів особливо помітне у транскрипції Капрису № 24 Шимановського – Паганіні. Якщо порівняти цю версію із симфонічною, то можна відзначити у ній більшу випуклість взаємодії окремих ліній на противагу колористично-просторовим, часто навіть «театральним» ефектам симфонічного варіанту.

2.3. Місце «Паганініани» Натана Мільштейна в панорамі транскрипцій музики Паганіні.

Багато спільного і з підходами Крейслера, і зі значно пізнішими транскрипціями Скорика можна помітити і у вельми популярній «Паганініані»

Натана Мільштейна (1903 – 1992). Оскільки цей твір являє собою основу для подальшої оркестрової версії Ярослава Олексіва, варто приділити йому і його автору дещо більше уваги.

Натан Мільштейн [біографія подається за: 51] походив з Одеси і зростав у приморському українському місті саме в той час, коли там сформувалась одна з найвідоміших скрипкових шкіл світу – школа Петра Столярського (1871-1944), в якій згодом навчались такі зірки скрипкового мистецтва як Давид Ойстрах, Михайло Гольдштейн, Валерій Клімов та багато інших. Натан Мільштейн був одним з його перших учнів і завершив навчання у Столярського якраз перед Першою світовою війною в 1914 році. Потім продовжив навчання у Петроградській консерваторії у іншого славетного педагога Леопольда Ауера (1845-1930). Його концертна кар'єра почалась доволі рано – вже в 17-річному віці він виступив з концертом в рідному місті Одесі, і в тому ж році виконав Скрипковий концерт Олександра Глазунова під батутою самого композитора. Перші роки його становлення як концертуючого музиканта припадають на період історико-політичного зламу – встановлення більшовицького терору, голод і розруха не вельми сприяли успішному просуванню мистецьких проектів.

Та попри все Мільштейн доволі активно виступає на різних сценах новоствореного СРСР. В цей же час він знайомиться з видатним піаністом, його ровесником Володимиром Горовицем (1903-1989) і його сестрою Регіною, яка стала на певний час його постійним концертмейстером. З В. Горовицем Мільштейн часто виступав у одних концертах, і так само разом з ним і Регіною вони виїхали в 1925 році за кордон, щоби більше ніколи не повернутись назад. Забігаючи наперед, зазначу, що видатний скрипаль так ніколи і не признав комуністичного режиму і ніколи не мав бажання виступати у тоталітарній державі, хоча неодноразово отримував звідти запрошення. Ще перед виїздом третім учасником дружньої групи талановитих музикантів став ще один їх ровесник відомий віолончеліст Григорій П'ятигорський (1903-1976), з яким згодом Мільштейн і Горовиць неодноразово виступали в камерних концертах як тріо.

Спочатку Мільштейн виїхав до Берліна, де пробув лише три місяці, відтак концертував у Парижі, а потім переселяється до Брюсселя, де отримав підтримку всесвітньо відомого бельгійського скрипаля і композитора Ежена Ізаї. Ізаї дуже високо оцінив талант Мільштейна і навіть на прохання останнього, дати йому кілька приватних уроків, відповів, що рівень майстерності і досконалості молодого скрипаля не потребує жодних додаткових студій. Після трирічного перебування в Європі Мільштейн в 1928 р. виїжджає на гастролі до США, дає концерти у Нью-Йорку – і вирішує залишитись тут назавжди. Якщо врахувати, що за кілька років Європу охопить коричнева чума і почнеться масове знищення євреїв, таке рішення скрипаля було вельми своєчасним.

Концертна кар'єра Натана Мільштейна була дуже успішною і тривалою – він виступав з сольними концертами і в складі камерних ансамблів майже 60 років. Лише у віці 85 років, у 1988 році митець перестав виступати на сцені і провадити майстер-класи після травми руки. Він помер в 1992 р. у США, залишивши після себе десятки записів практично всієї скрипкової літератури і славу одного з найвишуканіших і найаристократичніших солістів-віртуозів XX сторіччя.

Кілька слів варто присвятити його виконавському стилю, а відтак – невеликій кількісно композиторській (чи точніше – транскрипторській) спадщині. В ряду блискучих віртуозів свого часу, таких як Фріц Крейслер, Яша Хейфец, Ісаак Штерн чи Єгуді Менухін, Мільштейн заслужено здобув славу найбільшого інтелектуала, очевидно, не в останню чергу й тому, що послідовно впродовж усього життя виконував скрипкові твори Й.С. Баха і чудово відчував глибинну логіку поліфонічної фактури. Його техніка була настільки ж неймовірно бездоганна, як і всіх вищезгаданих виконавців, проте вона ніколи не виступала на перший план. Під цим оглядом варто навести думку імпресаріо скрипаля Пола Кагана: «Він... був вписаний на золоту дошку великих скрипалів. Про техніку Мільштейна говорити просто неможливо. Вона була перетворена в музику і, так само як музика, залишалась неподільною. Чи він грав «Чакону» Баха чи концерт Мендельсона, чи «Кармен» Сарасате – всі ці твори немовби «виливались» з-під його смичка...» [26]. Це дуже точне зауваження, оскільки

скрипаль мав досконале відчуття стилю – чи то бароко, чи класицизму, чи романтизму, а навіть і салонно-віртуозної манери, і завжди вмів винятково доцільно передавати неповторну естетичну сутність виконуваного твору Разом з тим було би цілком неслушно характеризувати його гру як суху і надміру раціональну. При всій цілісності форми і прецизійності фразування Мільштейн вмів бути напрочуд сердечним і чуттєвим, промовляти «від серця до серця» – цього впливу він досягав, поміж іншим, вельми винахідливим і проникливим використання вібрато, виконанням флажолетів тощо.

Варто навести кілька спостережень критиків і поціновувачів, які мали можливість спостерігати за його працею і виступами. Григорій П'ятигорський згадував: «Його скрипка зливалась не тільки з його руками, але й з усім його тілом. Натан міг бути тільки тим, ким він був - незвичайним скрипалем» [15, с. 44]. В інших рефлексіях знаходимо подібні ж вказівки на єдність людського і творчого в особі скрипаля: «Людський і творчий образ Натана Мільштейна – найшляхетніший з існуючих, неймовірно тонкої роботи. Поряд з ним такі видатні майстри, як Менухін, Коган, Кремер, навіть Хейфец видаються недостатньо гнучкими, товстозвучними, приблизними, якимось «широкими» і, в цілому, достатньо грубими для того, щоби мати прецедент не пройти крізь вушко голки в музичний скрипковий рай…
<…> Мабуть, таким і повинен бути справжній аристократ…, яким уявляється мені Натан Мільштейн: всеспівчутливим, легким, всепрощаючим, закоханим – і без гидотного психологізму на кінчику волосини» [15, с. 45].

Дуже цікавою є і рецензія на один з його останніх концертів 26 квітня 1985 року у Відні: «Він грає Баха досконало. Його гра позбавлена будь-якого земного тяжіння, позбавлена будь-яких компромісів. Натхненний, стриманий, він стоїть на подіумі і вражає природністю і глибиною звуку, який ллється з його дорогоцінного Голдмана Страдіварі (1716), підтримуючи неймовірний діалог із творцем цієї музики» [цит. за: 52].

До транскрипторської сфери Мільштейн звернувся почасти з потреби скласти для себе репертуар «на біс», що було необхідним елементом і запорукою успішних виступів, особливо у США, а почасти тому, що його вабила можливість

відпрацювати особливі технічні та виразові прийоми в музичних текстах (зокрема і численних каденціях до класичних концертів), які б повністю відповідали його уявленню. Сам митець так згадував про свої транскрипторські екзерсиси: «Я взяв п'єсу Мусоргського «Швачка», ноктюрн Шопена, «Танець» Кодаї, а також «Каприс № 24» Паганіні та інші його твори і написав свій твір, назвавши його «Паганініана» [26]. «Паганініана» була написана в 1954 році, тобто вже зрілим досвідченим митцем, який досконало пізнав всі таємниці скрипкового віртуозного виконавства і прагнув передати його у творі *in memoria* найвидатнішого скрипаля минулого – Паганіні.

Що цікаво, Мільштейн не був першим митцем-виконавцем, який дав своєму творові таку назву. Раніше за нього в 1942 р. фантазію з такою ж назвою «Паганініана» створив відомий італійський композитор Альфредо Казелла.

«Паганініана» Натана Мільштейна написана для скрипки соло і за жанром може трактуватись і як тема з варіаціями, і як фантазія на теми 24-го капрису Паганіні та епізодично використаних тем 3-го, 6-го, капрису і Першого концерту для скрипки з оркестром композитора. Відтак і автор оркестрової версії Ярослав Олексів, і я як диригент, схильні трактувати даний твір як «жанровий мікст» - фантазія-варіації. До цього схиляють не лише впровадження в варіаційну форму контрастних за характером і типом фактури тематичних елементів інших творів, які зіставляються з початковою і обрамлюючою темою 24-го капрису, але й навіть сам спосіб розвитку матеріалу, що справді наближається до «фантазійності» фактурного викладу при тому, що загалом використані і всі типові варіаційні прийоми.

Структура «Паганініани» Н.Мільштейна схематично може бути представлена наступним чином:

Основна тема – початкова тема 24-го капрису Паганіні;

1 варіація - 8 варіація того ж капрису;

2 варіація – тема 3-го капрису;

3 варіація – власний «зв'язковий» матеріал самого Мільштейна;

4 варіація – тема 6-го капрису

5 варіація – тема 14-го капрису;

6 варіація – тема 21-го капрису

7 варіація - обігрування основної теми 24-го капрису;

8 варіація - тема з концерту № 1 D dur;

9 варіація – фінал, вельми наближений до коди 24-го капрису.

Отже загалом можемо стверджувати, що Натан Мільштейн використав у своєму найпопулярнішому творі-транскрипції яскраво виражену контрастно-складову форму, характерну для багатьох романтичних фантазій. Водночас помічаємо тут дотримання аркового принципу побудови.

За стильовою манерою і підходом до первинного інтонаційного матеріалу Паганіні фантазія-варіації Н. Мільштейна відображають його пріоритети і художньо-виконавську індивідуальність. Відтак для «Паганініани» притаманна послідовно витримана віртуозність, застосування тих прийомів, про які йшлось як про улюблені у скрипаля – ефектні кульмінаційні вібрато, флажолети, яскраві зіставлення крайніх регістрів, філігранна орнаментальна фактура, яка вишукано оплітає виразну мелодичну лінію. Мільштейн, який мав у своєму репертуарі практично всі відоміші композиції Паганіні, винахідливо обіграв особливості індивідуального стилю геніального італійця, у своїй транскрипції. Це і експресивні ліричні кульмінації, і каскади віртуозних прийомів, і застосування технічних труднощів на межі виконавських можливостей, але головне – багата і барвиста гама емоцій, які вимагають від виконавця того, до чого завжди закликав сам Мільштейн: «технічні труднощі можна опанувати доволі швидко, для цього вистачить кількох років, а ось для того, щоби творити музику іноді не вистачає навіть всього життя» [26].

Висновки до ІІ розділу

Творчість славетного італійського романтика, «диявольського скрипаля» Ніколо Паганіні сформувалась на перетині кількох естетико-стильових тенденцій свого часу: інноваційних пошуків нової системи музичного виразу, до якого закликали творці тієї епохи; переосмислення стилю brillant, котрий

породив плеяду віртуозів, знаних карколомними технічними ефектами, проте зовсім нечасто їм вдавалось пережити короткі спалахи слави; задушевного і проникливого художнього світу бідермаєра з поетизацією «маленької людини і її щоденних радощів»; врешті переосмислення великої італійської національної традиції з її багатим фольклорним спектром пісенних і танцювальних жанрів. Ця багатозначність викликала зацікавлення наступних генерацій музикантів, передусім скрипалів-виконавців, що обумовило неймовірну популярність творів Паганіні в якості першооснови для транскрипцій та інших видів обробок та авторських перепрочитань численних митців XX – XXI ст. Одним з таких яскравих творів стала «Паганініана» Натана Мільштейна – блискуча фантазія-варіації на теми каприсів та Першого концерту італійського генія скрипки.

Розділ 3. Аналітичні студії та диригентський самоаналіз оркестрової версії «Паганініани» Н.Мільштейна-Я.Олексіва.

3.1. Образно-смислові виміри аранжування «Паганініани» Я. Олексіва.

Ярослав Олексів – один з надзвичайно активних діячів сучасного українського мистецтва, що провадить у Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка винятково багатогранну і плідну діяльність. Будучи за першим фахом баяністом, випускником класу Ярослава Ковальчука та Сергія Карася, він ще навчаючись в Академії, став лауреатом кількох престижних міжнародних конкурсів, продовжував успішно виступати на багатьох сценах Європи. Та кар'єра виключно концертуючого соліста його не вабила, тож впродовж кількох років він здобув диплом композитора, навчаючись в класі славетного Мирослава Скорика, під керівництвом проф. О. Письменної захистив кандидатську дисертацію, присвячену рецепції сюїти і партити в баянному мистецтві, став керівником оркестру народних інструментів ЛНМА ім. М.Лисенка, деканом Академії, заснував вельми плідний проект «Львівські народно-інструментальні традиції – баяніст, диригент, композитор». Дуже успішно провадить викладацьку діяльність, підготувавши ряд лауреатів міжнародних конкурсів. З-під його пера вийшли численні переклади, транскрипції та аранжування, а також власні твори для баяну, камерного оркестру, вокальні та хорові.

Ця коротка вступна характеристика сфер професійних і творчих інтересів автора оркестрового опрацювання необхідна для того, щоби зрозуміти задум і шляхи створення «подвійної транскрипції» «Паганініани» Натана Мільштейна. В даному випадку вірніше говорити навіть про два опрацювання «Паганініани», бо Ярослав Олексів створив одну версію для повного симфонічного оркестру і скрипки соло, а другу – для камерного оркестру, гітари і скрипки соло. Обидві версії виконувались на сцені, в другій з них, камерній, я був солістом, а в оркестровій – диригентом.

Для з'ясування основних художніх векторів Я. Олексіва у опрацюванні поданого твору, було проведено інтерв'ю, в ході якого з'ясувались найважливіші «точки опори» у підходах до інваріанту.

Перш за все слід було визначити, чи робота з нотним текстом Н. Мільштейна була першою у транскрипторській практиці в оркестрових опрацюваннях музики Паганіні, здійснених львівським митцем. Важливою вказівкою стало те, що Я. Олексів вже мав попередній досвід перекладень музики італійського романтика, зокрема здійснив переклад популярних п'єс Perpetuum mobile – для скрипки з гітарою C-dur op. 3 та для скрипки з фортепіано A-dur op. 11 для симфонічного оркестру. Проте в цьому випадку йшлось про стисле дотримання авторського тексту, і це була швидше професійно обумовлена робота, аніж суто творча.

Натомість в «Паганініані», яка сама по собі вже була транскрипцією музиканта-віртуоза XX ст., транскриптор не інструментував твір, а писав оригінальний оркестровий супровід. Сам Я. Олексів визнає: «Це стало для мене новим творчим досвідом, оскільки створення оригінального акомпанементу вимагає адаптації до існуючої партії соло скрипки. Така композиторська практика кардинально відрізняється від написання оригінальних творів для різних типів оркестрів, де матеріал компонується за власним задумом та баченням автора».

Вельми важливим для успішного вирішення творчого завдання став і значний попередній композиторський досвід Я. Олексіва. Адже в цьому випадку, як вважає він сам, можна говорити про функцію рівноправного партнерства, співавторства. Адже акомпанемент для сольної скрипкової фантазії-варіацій «Паганініани» був цілком індивідуальним творчим досягненням львівського митця. Відтак суттєвішою попередньо практикою стала навіть не його робота з інваріантами Н. Паганіні, а саме власний творчий доробок, зокрема і твори, що теж мають в свої основі жанрову модель фантазії, – це оригінальні оркестрові твори, зокрема: «Українська фантазія», «Інтермецо», романс «Дві флейти» для оркестру українських народних інструментів, «Попурі» на теми українських

естрадних пісень для естрадно-симфонічного оркестру, «Концерт» для акордеона з симфонічним оркестром тощо.

І звичайно, сягаючи до романтичного інваріанту – самих текстів Н. Паганіні, Я. Олексів серйозно з ними попрацював, ознайомився з першоджерелом нотного тексту та різними вже існуючими транскрипціями. Однак, початковою ідеєю написання акомпанементу було не дотримання канонів оригіналу, а цікава інтерпретація твору у контексті новітніх творчих віянь.

Тому Я. Олексів при написанні оригінального оркестрового супроводу до сольного першоджерела «Паганініани» Н.Мільштейна вирішував проблему логічного і художньо переконливого цілісного образу, оскільки одночасно потрібно було компанувати багато тематичного матеріалу для різних інструментів і щоб вони в сукупності гармонійно співіснували та продовжували тематичний матеріал партії скрипки соло не обтяжуючи її.

Також крім тематично-гармонійного викладу важливим було створення оригінальної метро-ритмічної складової. Одним із пріоритетів було написання такого матеріалу, який би вирізнявся серед інших раніше створених варіантів транскрипцій, аранжувань, перекладень романтичної музики Паганіні. В цьому відношенні хотілося б навести мої міркування про особливості такого виду творчості на сучасному етапі. Аналізуючи в дисертації форми художнього спілкування транскриптора з першоджерелом, зауважено було ряд складнощів, що виникають саме в сучасному музичному просторі. В щільному звуковому інформативному полі, яке укладається завдяки щоразу численнішим і різноманітнішим технічним засобам звукозапису і звуковідтворення, музика твору-першоджерела завжди стає матеріалом для створення нового, індивідуального твору, котрий пишеться у відповідності з законами музики XX – XXI ст. «Чужий» текст використовується часто не повністю, а у вигляді окремих найяскравіших елементів – мелодичної фрази, гармонічного звороту, метроритмічної формули, які поміщаються в нові мовні умови. Таке відтворення орієнтовано на асоціативну пам’ять слухача і висуває до нього досить високі вимоги.

Музичний смисл першоджерела при цьому часто кардинально змінюється, природно інтегруючись у образно-смислову систему нового, перетвореного у відповідності до тексту, ним (першоджерелом) інспірованого, але разом з тим і демонструючи зовсім інше авторське «ego».

Разом з тим Я. Олексів підкреслив, що для нього надто важливим було як врахування особливостей стилю самого Паганіні, зокрема відзначену вище яскраву контрастність різних емоційних полюсів, раптові експресивні переходи, зіставлення протилежних образних пластів, так і стилістика віртуозної музичної мови фантазії-варіацій Н. Мільштейна. Таким чином, у самому задумі концепції авторського акомпанементу як самостійного творчого вирішення подвійної транскрипції домінувала ідея контрастів, калейдоскопічності у співвідношенні варіацій з одночасним наскрізним розвитком. З одного боку були дотримані, наприклад, основні інтонаційні звороти, метро-ритмічні структури, притаманні і первинному інваріанту Паганіні, і його прочитання Мільштейном. З іншого боку, по-новому довелось осмислювати своєрідні «колажі мотивів», вносити деякі цілком сучасні акценти у гармонічній палітрі, у фактурному розташуванні тощо, що у свою чергу створило діалог минулого і сучасності.

Ще один важливий чинник індивідуального вирішення оркестрової версії аналізованого твору – те, що ідейним рушієм створення концепції акомпанементу «Паганініани» Н. Мільштейна якраз слугували не різні відомі транскрипції та композиторські інтерпретації творів Паганіні, а великий репертуарний арсенал баянної літератури, яку найкраще знав та виконував транскриптор-композитор, та музична спадщина, яку він інструментував та диригував. Використання саме цього ресурсу, зокрема його оркестрового потенціалу, сприяло створенню багатогранності матеріалу акомпанементу.

Крім того, Я. Олексів наголосив, що творчість такого типу завжди спрямована на «кінцевий продукт», тобто у творчій співпраці з виконавцями-віртуозами, для яких цей матеріал і компонується. Зокрема подана транскрипція виникла у нашій творчій співпраці, за що я почуваюсь дуже вдячним Ярославу Олексіву.

3.2. *Інтерпретаційні рефлексії першовиконання «Паганініани» Н.Мільштейна-Я. Олексіва.*

Приступаючи до створення власної диригентської концепції «Паганініани» Н.Мільштейна-Я. Олексіва, я розумів, що для такого типу творчості, тобто для транскрипцій і перекладів найважливішою характеристикою буде саме інтерпретаційна. Адже одним з її найважливіших проявів є принципова множинність варіантів прояву, які безпосередньо залежать від соціокультурного оточення і тих запитів, які вони висувають до бажаних для нього артефактів.

У диригентській інтерпретації аналізованого твору слід врахувати кілька взаємодоповнюваних тенденцій і поєднати художньо-стильові особливості романтичного стилю, зокрема у транскрипторській площині, з сучасним надто широким трактуванням «чужого слова», про що вже згадувалось вище. Це виявляється доволі складним завданням, оскільки ці два підходи нерідко видаються надто віддаленими, а іноді навіть позірно несумісними.

Адже й самі по собі романтичні транскрипції поставили перед композиторами, виконавцями і слухачами ряд проблем естетичного та етичного характеру. Насамперед, це було питання про міру втручання автора нової версії в сам текст, у «святая святих» інваріанту, про «сваволю» виконавця, що деструктуризує основу художнього твору згідно зі своїми забаганками та уявленнями, не рахуючись із первісним задумом композитора. На романтичному етапі набагато складнішим у своїй варіативності стає процес розуміння первинного значення твору, переведеного в транскрипцію, парафразу чи «твір на тему». Необережне декодування такого тексту та усієї системи його знаків в цілях ефектної концертної репрезентації на сцені, може призвести – і нерідко призводив до викривлення суті початкового задуму, а подібну транскрипцію можна було вважати не розкриттям нових підтекстів інваріанту, а суб’єктивним чи навіть волюнтаристським маскуванням основних його посилань широкій аудиторії.

Це було пов’язано передусім з тим, що в епоху романтизму сформувався образ музиканта-віртуоза, наділеного неймовірною владою над публікою і

здатного на одному інструменті відтворити виразову систему не лише будь-якого іншого інструменту, але й ансамблів та цілих оркестрів, та й людського голосу. Щонайбільше такий образ пов'язується саме з особою Ніколо Паганіні і його неймовірною владою над публікою. Саме цей первинний, таємничий, сповнений надзвичайної експресії і контрастів емоційних полюсів «образ Паганіні» я намагався передусім передати у виконанні «Паганініани». Дуже важливим тут виявилось доцільне трактування віртуозності, не як штукарської технічної вправності, а виключно для того, щоби передати багатство образно-емоційних відтінків, створити ліричний монолог, в якому «головний герой» - солююча скрипка – не просто з граничною ясністю виражає весь спектр своїх суперечливих почуттів, а при тому і вступає в динамічний діалог з оркестром. Це те нове завоювання версії Я. Олексіва, якого не було у первісному інваріанті самого Паганіні та його проміжному опрацюванні у Н. Мільштейна. Цей підхід до узагальненої символіки романтичного ego, з іншого боку, якраз цілком вписується в потреби сучасної освіченої публіки, на яку передусім розрахований такий репертуар. Адже в полі інтенсивних інтелектуальних пошуків новітніх художньо-стильових тенденцій того часу блискучі віртуозно-концертні транскрипції і інші різновиди перекладень нерідко трактувались як другорядна сфера композиції і замалим не як штукарство, а ефектні переробки класичних шедеврів засуджувались in principio. Тому для мене завданням № 1 було втілення романтичної віртуозності в її глибокому змістовно-психологічному наповненні.

Шукаючи соціопсихологічного обґрунтування такого підходу до транскрипцій на основі романтичної музики, я звертав особливу увагу на кілька позицій. Це в першу чергу формування романтичної візії особистості митця – піднесеного над пересічним загалом, позиціонованого як носія вищої істини. Відтак і співвіднесення «свого – чужого» слова в романтичному артефакті набуває вигляду стійкої опозиції, тобто, обидва компоненти є як рівноправними, так і самостійними. Адаптація «чужого слова» у «своєму творі» відбувається таким чином, щоби підкреслити творчу особистість автора нової версії, але здійснити це за посередництвом «дзеркала іншого стилю», сприйняття образного

задуму автор похідного жанру через його бачення музики «іншого». Феномен подвійного авторства проступає при тому з особливою виразністю.

Друга половина XX ст. і особливо XXI ст. принесло з собою стрімку зміну духовних орієнтирів і цінностей, котра наступила в зв'язку із глобалізаційними процесами і не могла обминути також культури, самих форм буття мистецтва, внесла свої корективи в різноманітні аспекти трактування як музичної композиції – відправної точки, так і інтерпретації – трансформуючої посередницької стадії. Цілком інші вартості виступають у сучасному звуковому континуумі. Ми перевантажені музичною інформацією, часто навіть самі того не бажаючи і не концентруючись на цьому факті. Тому музичний смисл першоджерела у транскрипції може кардинально змінюватися (згадаймо численні переробки класичної музики у поп- чи рок-стилі, а навіть у рінгтони мобільних телефонів чи супровід рекламних роликів). Видається, що в певному сенсі ця теза є пропорційно оберненою величиною до романтичного культу особистості – з тією різницею, що мислення сучасних композиторів начебто поза їх власною особистістю пристосовується до потреб глобалізованої доби. Діалог з чужим словом у музично-творчому континуумі XX ст., таким чином, формується по-новому. Творчість композиторів у різних формах роботи з «чужим словом» дає підстави говорити про формування надто широкого спектру значень – від найбільш авангардових до суто прикладних.

Ще однією сутнісною характерною особливістю музично-стильових пошуків XX – XXI ст., важливою для еволюції транскрипцій та перекладів, можна вважати переважання процесу над сталістю, стабільністю, а відтак, відсутність остаточної закріпленості, завершеності, визначеності художніх явищ. Це пов'язано із самою природою художнього світогляду нового часу, що знаходився у постійному русі, пошуку: як «об'єктивне вираження актуальності духу часу», він і не міг набувати сталості, припиняти свій постійний рух, а відтак, залишається «незавершеним проектом». В цьому ключі підкреслюємо, що переклади і звернення до «чужого слова» в різних аспектах починають – як і оригінальні твори – теж інтенсивно еволюціонувати і набувають іноді вельми незвичних форм. дуже часто цей ефект досягається шляхом впровадження у нову

версію раніше написаного твору елементів, які були засадничо немислимі в добу написання оригіналу. Основоположну роль грає тут мовна система, в якій працює сучасний композитор, підкреслюючи викличну несумісність з музичною мовою інваріанту. Такий підхід зумовлений перевагою створення нових версій давно написаних опусів, і значно рідше – сучасних. В цьому полягає одна з суттєвих відмінностей від естетики перекладів і похідних жанрів минулого. Нп., Й. С. Бах, створюючи свої обробки концертів А. Вівальді, знаходився з ним, умовно кажучи, в одному мовному просторі, в межах загальноєвропейської музичної мови XVIII ст., Ф. Ліст та Н. Паганіні теж найчастіше сягали до популярних в їх час новинок оперних чи вокальних, як також симфонічних (особливо у випадку Ліста) жанрів, тобто не відчували дистанції історичного світогляду і стильових орієнтирів. На противагу до цього композитори другої половини XX – початку XXI ст. умисне зіштовхують у зразках похідних жанрів несумісні елементи, досягаючи цим особливого образного ефекту. Як приклад, можна навести ряд перевтілень каприсів Н. Паганіні в цілком модерному дусі.

З цими багаторівневими і достатньо складними завданнями презентації на сцені «Паганініани» Н.Мільштейна-Я.Олексіва я постарався впоратись, пошукуючи відповідні точки опори у всій системі інтерпретаційних засобів. Перший з них – темпова відповідність. Великим недоліком поверхового виконання романтичної музики є надмірне експонування її віртуозних вартостей через надто швидкі темпи, через прагнення настільки максимально стиснути час тривання звукового ряду, що врешті він перетворюється в аморфну масу безладної гонитви звуків. Тому у підході до темпу я керувався наступною фізичною метафорою: потенційна енергія, закладена у стриманості темпового розгортання, у вслуховуванні в завершення фраз і пауз, переважає над кінетичним потоком, що стрімко несеться, проковтуючи нераз важливі смислові елементи.

Другий важливий інтерпретаційний чинник – баланс гучності. Знову ж згадаємо, як не дуже мислячі виконавці намагаються затушувати недоліки у прецизійності фразування, глибині і диференційованості передачі емоційної палітри твору каскадом надто гучних звуків, безкінечними *f* і *ff*, невиправданими

sf, розрахованими на невибагливу аудиторію. Для мене як для диригента продумування динамічного плану «Паганініани», точний розрахунок зміни динамічних відтінків став одним з найважливіших моментів у вибудуванні власної інтерпретаційної концепції. І, можливо всупереч розповсюдженій традиції, за якою для виконання і самих творів Паганіні, і його транскрипцій перевага надається найбільш гострим контрастам, зіставленням крайніх динамічних полюсів, я з особливою увагою поставився до виразових можливостей у градаціях *mf* – *mp*, особливо у камерній версії з гітарою,

Третій фундаментальний чинник виконавської концепції «Паганініани» в її оркестровій версії – це співвіднесення соліста і оркестрового супроводу, який висуває різні вимоги в камерній і повній симфонічній іпостасі. Тут спеціально хотів би відзначити велику майстерність Ярослава Олексіва, який дуже точно розрахував баланс голосів таким чином, щоби, по-перше, маса оркестрового звучання ніде і ніяк не заглушала голос солюючої скрипки; по-друге ж, щоби і соліст не нівелював усієї багатої барвної гами інших інструментів, що епізодично виступають на перший план у діалозі скрипки з оркестром. Від мене, як від диригента, залежало, щоби кожен з мотивів, фраз, контрапунктичних «заповнень», доручених тому чи іншому інструментові оркестру або групі, не загубився у цілісній картині, знову ж вдамся до метафори: щоби не лише «головний ліричний герой» - скрипка мав змогу виголосити свій текст з повною переконливістю і значущістю, але і його «співрозмовники» були належним чином почутими, сприйнятими і співпережитими слухачами.

В зв’язку із згадкою про слухачів варто зробити певне уточнення: В сучасну добу різкої поляризації «елітарного» і «масового» мистецтва сформувався особливий тип художнього сприйняття, який виражається у гострому протистоянні адептів однієї чи другої групи, поступового зникнення мистецтва «золотої середини», яке, не втрачаючи здатності впливати зарівно на емоції, як і на інтелект, все ж було би доступним для демократичної аудиторії й служило би духовно-просвітницьким цілям всього суспільства. Я ж одразу поставив собі за мету спочатку інспірувати колегу Ярослава Олексіва до написання транскрипції в естетиці «золотої середини», а потім створити

інтерпретаційну концепцію, яка б відповідала даній естетиці. Це для мене було надзавданням усього процесу підготовки «Паганініани» до концертного виконання і, маю надію, що саме в такій просвітницько-суспільній функції вона і продовжить своє життя на філармонійних естрадах.

Висновки до ІІІ розділу.

Дослідження «музики на музику» – насущне завдання сучасного музикознавства в аспекті виконавських можливостей. Підсумовуючи деякі спостереження над конкретним артефактом – «Паганініаною» Н.Мільштейна у оркестровій версії Я.Олексіва, підкреслюється, що вона відобразила переважаючі сучасні естетично-художні смаки і потреби в українському національно-суспільному середовищі. Переконаний, що ця транскрипція з повним правом може зарахуватись до кращих сучасних зразків переосмислення «чужого слова», і її продумане, цілісне виконання повинно цілком спростувати хибне твердження про те, що переклади і транскрипції є «вторинними», «неповноцінними» проявами композиторської творчості у порівнянні з оригінальними опусами. Автор оркестрової версії професійно і творчо перевтілив як первинну романтичну ідею, яку символізує сукупна творча спадщина геніального італійського скрипаля, так і її блискуче перепрочитання талановитим скрипалем ХХ ст. Натаном Мільштейном.

ВИСНОВКИ

Переклад з одного інструменту на інший, або з одного виконавського складу на інший, як вираз творчої особистості її автора є таким мистецьким актом, що уможливлюється лише за умов високохудожніх якостей як самого джерела, так і його переробки. Естетичний результат останньої завжди визначається мірою авторської майстерності інтерпретатора, оскільки на основі чужої композиції він має скласти нову художню цілісність, новий авторський твір. Саме такий приклад, до того ж у подвійній транскрипції романтичного інваріанту музики Ніколо Паганіні та його перепрочитання митцем XX ст. демонструє оркестрова версія «Паганініани» Натана Мільштейна, здійснена Ярославом Олексівим. Переконаний, що цей твір знайде своє широке застосування в концертних програмах, оскільки він відповідає головним критеріям життєздатності жанру, наділений неповторним, високохудожнім змістом, який підносить найкращі зразки транскрипцій до справжніх висот творчості. Власне транскрипційний принцип, що у завершеному вигляді (тобто як самостійний жанр) остаточно сформувався у романтичну добу та визначається у даній магістерській роботі як метод композиторської інтерпретації вже існуючого авторського матеріалу, є закономірним наслідком еволюції музичного мислення.

У проаналізованому творі знаходить один із своїх виявів ідея нової концертності у широкому розумінні діалектики цієї форми із пріоритетом суто музичних передумов формоутворення – тембрових, фактурно-інтонаційних, структурно-тематичних тощо. У оркестровій версії Я. Олексіва «Паганініана» стає своєрідним «містком» між традицією минулого та сучасними композиторськими пошуками у галузі музичної творчості, її форм та різновидів, системи виражально-конструктивних засобів.

Сягаючи до теоретичних основ, зазначаємо, що принципи транскрипції як відображення процесів її реалізації на макро- та мікроінтонаційному рівнях можна згрупувати у дві протилежні тенденції, що відповідають строгим або вільним зразкам цього жанру. Строгими назвемо такі транскрипції, в яких

фактурно-інтонаційні перетворення суттєво не порушують зміст первинних тематичних структур, форму та загальну композиційно-драматургічну логіку. Вільними є транскрипції, в яких ці перетворення поєднуються із значною модифікацією вихідних тематичних структур, аж до введення нових, що приводить до суттєвих змін на композиційно-драматургічному рівні. У першому випадку переважає концепція оригіналу, у другому – версії. Найцікавішим є останній випадок – модифікація самого типу композиції чи техніки письма. До такого типу почасти відносимо і «Паганініану» Н.Мільштейна – Я.Олексіва, в якій окремі нововведення будуються на оригінальному матеріалі, зіставленому вже за новою логікою автора проміжного варіанту, і суттєво доповнені новітніми темброво-фактурними знахідками львівського композитора у оркестровій палітрі.

Хоча названа транскрипція і не пориває зв'язків із оригінальною інтонаційною системою, все ж належить пам'ятати, що і в проміжній, і остаточній версії «чужий матеріал» використовується фрагментарно і не пов'язується з оригіналом на інтонаційно-формоутворювальному рівні. Тому ми і окреслили засади форми «Паганініани» як фантазія-варіації, тобто достатньо вільне поводження з матеріалом і його укладенням у нову драматургійну цілість. Наявність цього глибинного зв'язку між системами є змістом композиторської інтерпретації у всіх видах перекладу. Але вибір композитором-транскриптором рівня зв'язку теж не є процесом спонтанним, і, обумовлений всім суспільно-історичним континуумом мистецького життя даного середовища.

На основі здійсненого розгляду «Паганініани» Н.Мільштейна-Я.Олексіва робимо узагальнення щодо втілення в ній різних функцій в культурно-мистецькому середовищі. За допомогою тексту перекладу як нової версії раніше відомого твору в активній фазі його життя – фазі виконавської інтерпретації – здійснюється особлива комунікація між виконавцем та реципієнтом. Обов'язковими елементами такої комунікації є:

- створення нової версії «чужого» опусу, що виникає на основі певної художньої мотивації композитора-транскриптора;

- установка, з якою композитор-транскриптор підходить до акту виконання (його «вихідна подія») – готовність до «творчої зустрічі» з твором-першоджерелом;
- інтерпретація перекладів, що може трактуватись як «подвійна інтерпретація» і в зв'язку з цим виразніше демонструє «ігрову ситуацію»;
- втягування публіки у «декодування змісту», побудованого на зіставленні відомого тексту першоджерела (або типових рис його стилю) і нової версії;
- інтонаційна реалізація «програми провокацій», що побудована виконавцем, в якій переклад є приводом, відправною точкою та засобом спілкування.

У даному випадку композитор-транскриптор – спочатку Н.Мільштейн, а потім Я.Олексів - сягають до «атомів» твору-першоджерела, неодмінно переставляють, переконструйовують їх навіть тоді, коли весь стрижень начебто залишається незмінним, а текст лише збагачується та прикрашається. Модус сприйняття і тип комунікації з реципієнтом все одно зазнає серйозних змін. Проте саме таке сучасне перепрочитання романтичного тексту – а за тим і його віртуозно-фантазійної трансформації скрипалем XX ст. – у оркестрових «реаліях» XXI сторіччя видається бути найкращим підтвердженням значного потенціалу як романтичних образів музики Паганіні, так і життєздатності самого жанру транскрипції у бурхливих перемінах музичної творчості, виконавства і сприйняття глобалізованої доби.

Список літератури:

1. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва: Композитор, 1998.
2. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Москва: Музыка, 1965.
3. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю. Автореф. канд. дис. // 17.00.03 – музичне мистецтво Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, Харків, 2005.
4. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 1. Москва: 1962. С. 141 – 175.
5. Волощук Ю. Скрипкова культура Галичини 1848 – 1939 рр. Автореф. Дис. канд. Мист.: 17.00.01. Київ: НМАУ ім. П.Чайковського, 1999.
6. Выготский Л.С. Психология искусства. Минск, 1998.
7. Герасимова-Персидская Н.. От «рес факта» к «опусу»: процесс и структура // Науковий вісник НМАУ. Музичний твір як творчий процес. Зб. статей. Київ: 2002. Вип.. 21. С. 3-10.
8. Головинский Г.Композитор и фольклор. Москва: Музыка, 1981.
9. Гордійчук М. Збагачення традицій //На музичних дорогах. Київ: Музична Україна, 1973. С.151-158.
10. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа // Проблемы музыкальной культуры. Київ: Музична Україна, 1989. Вип. 2-й. С. 52 -65.
11. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. 2-е изд. Київ: Музична Україна, 1973.
12. Григорьев В.Ю. Н. Паганини. Жизнь и творчество. М.: Композитор, 1987.
13. Дувирак Д. Мистецтво постмодерної епохи // Syntagmation. Збірка наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства професора Стефанії Павлишин. Львів: Сполом, 2000. С. 54 – 62.
14. Задерацький В. Про природу та історичну функцію стилю Мирослава Скорика //Мирослав Скорик. Збірка статей. Львів: Сполом, 1999. С. 5-28.

15. Зильберман Ю. «Горовиц был мне, как брат…» Письма Натана Мильштейна Владимиру Горовицу: от повседневности к творчеству. Київ: Ridero, 2019.
16. Катрич О. Стиль музиканта виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Київ-Дрогобич: Відродження, 2000.
17. Кияновська Л. Мирослав Скорик: Людина і митець. Львів: вид-во часопису «Ї», 2008.
18. Кияновська Л. Український музичний романтизм в європейському контексті // IV Міжнародний конгрес україністів. Доповіді та повідомлення. Мистецтвознавство. Одеса-Київ: Вид-во Асоціації етнологів, 2001. С. 324 – 334.
19. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976.
20. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, НТШ, 2000. 284 с. Українознавча бібліотека НТШ. Число 15.
21. Костюк О. Сприймання музики й художня культура слухача. Київ: Наукова думка, 1965.
22. Левчук Л. Західноєвропейська естетика XX століття. Київ: Либідь, 1997.
23. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: второе издание, дополненное и переработанное. Т. 1. Москва: Музыка, 1983.
24. Личковах В. Авангард-постмодернізм-універсалізм: зміна парадигм некласичної естетики //Філософська і соціологічна думка, №7-8, 1996. С. 208 – 234.
25. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва: Советский композитор, 1990.
26. Мільштейн Н. Из России на Запад. Диалоги с Соломоном Волковым. http://www.alefmagazine.com/pub32.html
27. Михайлов М. Стиль в музыке. Ленинград: Музыка, 1982.
28. Москаленко В. Про задум та музичну ідею твору // Науковий вісник НМАУ. Музичний твір як творчий процес. Зб. Ст. Київ: НМАУ ім. П.Чайковського, 2002. Вип. 21. С. 10 – 17.
29. Музыка барокко и классицизма. Вопросы анализа. Москва: Музыка, 1986.

30. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва: Музыка, 1972.
31. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. Київ: Мистецтво, 1985.
32. Ніколо Паганіні: Режим доступу в Інтернеті: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D1%96%D0%BA%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%BE_%D0%9F%D0%B0%D0%B3%D0%B0%D0%BD%D1%96%D0%BD%D1%96
33. Пилатюк Н.І. Психологічні та соціальні аспекти похідних жанрів у музиці (на прикладі українського скрипкового перекладу другої половини XX - початку XXI ст.). Рукопис канд. Дис. Львів-Харків: ХНУМ, 2013.
34. Раабен Л., Жизнь замечательных скрипачей. Москва-Ленинград: Советский композитор, 1967.
35. Рузавин Г.И. Проблема интерпретации и понимания в герменевтике // Объяснение и понимание в научном понимании. Москва: Наука, 1983. С. 134 – 176.
36. Рыжкова Н.А. Транскрипция: теоретические аспекты жанра // http://www.astrasong.ru/c/science/article/595/
37. Семенов Ю. К вопросу о формировании инструментовки как отрасли музыкальной практики и теории в эпоху барокко // Музыка барокко и классицизма. Проблемы анализа. Москва: Музыка,1986. С.84 – 88.
38. Тибальди-Кьеза М. Н. Паганини. Москва: Советский композитор, 1986.
39. Українське мистецтво в полікультурному просторі. Під ред. О.П.Рудницького. К: «Екс об», 2000.
40. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського люду. Харків: 2002. (Репринт. вид. 1930 р.).
41. Швейцер А. Й.С. Бах. (пер. з нім. Я.С. Друскина). Москва: Музыка, 1964.
42. Тарас Шевченко ЖУРНАЛ (Переклад: Л. Білецький) Щоденник. Режим доступу в Інтернеті: http://www.hai-nyzhnyk.in.ua/doc2/1857(06)12.Shevchenko.php
43. Ямпольский И. Фриц Крейслер. Москва: Музыка, 1975.

44. Borer Ph. The Twenty-Four Caprices of Niccolo Paganini 1997.
45. Bukofzer M. Music in the Baroque Era. New York, 1947.
46. Heinrich Heine. Florentinische Nächte. Режим доступу в Інтернеті: http://www.zeno.org/Literatur/M/Heine,+Heinrich/Erz%C3%A4hlprosa/Florentinische+N%C3%A4chte
47. Herzfeld F.(hrsg.).Das Neue Ullstein Lexikon der Musik.-Frankfurt a.M.-Berlin, 1993.
48. Kaiser U. und Gerlitz C. Arrangieren und Instrumentieren, Barock bis Pop, Kassel, 2005.
49. Kendal A. Paganini: a Biography. London 1983.
50. Mehegan J. Jazz. Improvisation. Tonal and Rhythmio Principles. New-York, 1959.
51. Nathan Milstein Режим доступу в Інтернеті: http://cultura.hi7.co/nathan-milstein-58489145282de.html (стан з дня 10.04.2022)
52. Natan Milstein: Streben nach höchster Kunst https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/klassik/599364-Streben-nach-hoechster-Kunst.html (стан з дня 06.04.2022)
53. Nettl B. The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts. University of Illinois Press, Urbana und Chicago 1983
54. Powróźniak J. Karol Lipiński. Kraków: PWN, 1970.
55. Rehberg P.: Liszt. Eine Biographie, Zürich 1961, München 1978.
56. Robbins Landon H.C. : Beethoven – Sein Leben und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten, Zürich 1974.
57. Stockmann D.: Die Transkription in der Musikethnologie: Geschichte, Probleme, Methoden. In: Acta Musicologica. Band 51, 1979, S. 204–245.