



*Грекул Светлана*

## **ТРАНСКРИПЦІЯ КАК ЖАНРОВОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ВАДИМА НИКОЛАЕВА.**

*В данной статье рассматривается жанр транскрипции как направление в творчестве В. Николаева. Определяется значение транскрипции как самостоятельной сферы композиторского творчества, жанровой традиции, основы которой заложил Ференц Лист. Отмечается этапы развития и эволюция одесской композиторской школы, уточняются биографические сведения о В. Николаеве, предлагается анализ его произведений.*

*Ключевые слова: транскрипция, жанр, одесская композиторская школа, В. Николаев, творчество, Ф. Лист, обработка, парафраза, фантазия.*

Украинская композиторская школа базируется на региональных достижениях композиторского творчества, при этом каждый из региональных центров академического музыкального образования и творчества имеет свою жанрово-стилевую специфику. Одесская композиторская школа всегда отличалась двойственностью: с одной стороны, представляющие ее мастера были глубоко преданы традиции, с особым уважением относились к историческим канонам композиторского мышления; с другой стороны – ее отличал авангардизм, стремление к новым возможностям и эксперименту, а также – к предельной индивидуальности композиторского языка.

Одесса всегда славилась как музыкальный город. В Одессе родились, учились и работали, а затем уезжали в столицы страны и за рубеж музыканты, прославившие нашу страну и наш город. Это были пианисты, скрипачи, вокалисты, хормейстеры-исполнители, имена которых известны во всем мире. И сегодня представители Одесской композиторской школы создают произведения, исполняемые в Украине и во всех зарубежных



странах. Они получают гранты, побеждают на композиторских конкурсах, участвуют во многих фестивалях, и достойны того, чтобы осветить их творческую деятельность.

Как говорит Р.М. Розенберг в своей книге: «Важным было проследить вклад в отечественную музыку композиторов, работавших в Одессе до создания школы, историю школы в прошлом и ее деятельность в настоящем» [ ].

Что такое творческая школа? Школа – это традиции, передаваемые от поколения к поколению, это развитие традиций, их обогащение в каждую новую эпоху, сочетание традиций и новаторства и, в тоже время, верность заветам учителей – в концепционности сочинений, в преподавании композиции и многом другом. Эти качества четко прослеживаются в деятельности композиторов Одесской композиторской школы, где «эстафета» передается от учителя к ученикам, от учеников к их ученикам и т.д. до сегодняшнего дня.

Музыка композиторов Одессы, особенно среднего поколения, уже привлекла внимание ряда музыковедов Одессы, Киева, Москвы и других городов.

Основателем Одесской композиторской школы по праву считается Витольд Йосифович Малишевский. Его педагогами были Н. Римский – Корсаков и А.Глазунов. Они же рекомендовали молодого, но уже известного музыканта Одесскому отделению Императорского русского общества в качестве директора музыкального училища. К тому времени Малишевский являлся автор пяти симфоний, трех струнных квартетов, ряда фортепианных пьес и романсов, проявил себя как педагог и дирижер.

Огромная заслуга Малишевского в преобразовании Одесского музыкального училища в консерваторию, директором которой он стал. Он воспитал целый ряд композиторов, которые потом работали в Одессе. Вел



классы композиции и «энциклопедии», оркестровый класс, был прекрасным дирижером.

Учениками Малишевского были композиторы А.А.Павленко, К.А.Корчмарев, А.Л.Коган и Н.Н. Вилинский, который впоследствии возглавил Одесскую композиторскую организацию.

Таким образом, основатели Одесской композиторской организации в большинстве своем были либо непосредственно учениками Римского – Корсакова, либо учились у воспитанника Римского – Корсакова Малишевского, либо у его учеников. Это позволяет говорить о преемственности принципов обучения композиции в Одесской композиторской школе и о продолжении ей традиций школы Римского-Корсакова в течении довольно длительного периода.

Характерными чертами, наметившимися в творчестве одесских композиторов в те годы, были интернационализм в тематике и академизм в использовании музыкально-выразительных средств. Композиторы создавали произведения на основе украинского, молдавского, белорусского фольклора, фольклора других народов, обработки народных песен. Работая в различных жанрах, они основное внимание уделяли хоровым произведениям.

Долгие годы председателем Одесского отделения Союза композиторов Украины была Тамара Степановна Сидоренко-Малюкова – с 1954 г. по 1966 год, а за тем с 1976 по 1989 год.

Заслуженный деятель искусств Украины, талантливый композитор, творчество которой высоко оценил Д. Шостакович, она создала произведения в различных жанрах, и воспитала ряд композиторов. Во время руководства отделением Тамары Степановны в организацию влился целый ряд молодых композиторов. С 1966 по 1976 год, руководил композиторской организацией заслуженный деятель искусств Украины Юрий Владимирович Знатоков. Творчество Ю. Знатокова обширно и



разнообразно, и было широко востребовано: его балеты шли на сценах Одесского, Киевского и других театрах. Концерты, посвященные юности, исполнялись в музыкальных школах, спектакли в многих театрах шли с музыкой Знатокова. При его руководстве организацией начала работать музыковедческая секция.

В начале 1950-х годов членом Одесской организации стал Игорь Михайлович Асеев, окончивший в Москве Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных по классу Т.Н. Хренникова. Любимым и самым почитаемым композитором для Асеева был Д. Шостакович. Любовь к творчеству Шостаковича объединила многих композиторов в одессе – И. Асеева, А. Красотова, Я. Фрейдлена, К. Цепколенко. Класс заслуженного деятеля искусств Украины Игоря Асеева по композиции окончила 10 студентов. Некоторые из них работают в России, во Вьетнаме, в Мексике, в Украине – в Донецке, Киеве. В Одессе из его учеников остался только Петр Захаров. Вадим Николаев является членом нашего композиторского союза но работает в Уманском музучилище.

К композиторам старшего поколения одесской композиторской школы принадлежит заслуженный деятель искусств Украины Виктор Петрович Власов, работающий во всех жанрах музыкального искусства.

Особенно плодотворной была деятельность по воспитанию одесских композиторов выдающегося одесского композитора и педагога, заслуженного деятеля искусств Украины Александра Александровича Красотова, класс которого окончили 60 человек, и многие из них стали членами одесской организации. Им были написаны оперы, симфонии, кантатно – ораториальные произведения, концерты для различных инструментов джазовые произведения и другие.

Сегодня широко известны имена учениц и учеников Красотова: Кармеллы Цепколенко, Юлии Гомельской, Георгия Успенского, Людмилы



Самодаевой, Сергея Шустова и других. Красотов расширил традицию интернационализма, присущую Одесской композиторской школе, открыв дорогу звучанию сочинений своих учеников за рубежом.

Сегодня произведения Красотова и его учеников исполняются не только в Украине, но и в Германии, Швейцарии, Англии, Мексике, Израиле и других странах.

Сочинения А. Красотова отличаются нетрадиционной трактовкой жанров, нестандартностью структур, использованием современного музыкального языка. Эту линию его творчества на современном этапе обогащают и развивают его ученики.

Одесская композиторская школа развивает и укрепляет свои позиции. Целый ряд студентов-композиторов окончивших Одесскую национальную музыкальную академию, являются уже членами Одесской организации НСКУ и получают высокие награды на композиторских конкурсах.

Традиции Одесской композиторской школы, связанные с преемственностью принципов обучения композиторскому мастерству, продолжают и ныне, естественно обогащаясь и трансформируясь в творчестве ряда поколений и каждого нового представителя школы.

В творчество Вадима Николаева отражаются оба этих экзистенциальных измерения композиторской поэтики.

И творческий путь, и стилевые черты творчества Вадима Николаева не освещены в музыковедческой литературе, причем не только в исследовательских работах, но и в справочно-публицистических изданиях. Путем разрешения возникших методических трудностей явилось непосредственное, прямое, общение с композитором, а также изучение архивных материалов. Главную задачу данного изучения мы видим в том, чтобы определить типологические и индивидуальные черты композиторского творчества Николаева, тем самым расширив представление о стилевом феномене одесской композиторской школы.



Вадим Борисович Николаев родился 14 ноября 1956 года в городе Умань Черкасской области. Интерес к музыке он проявил уже в раннем возрасте, а в 1975 году, после окончания Уманского музыкального училища (отделение теории музыки), поступил в Одесскую государственную консерваторию на композиторское отделение, где обучался по классу композиции у Игоря Михайловича Асеева. Обучаясь в консерватории (ныне – музыкальной академии) Николаев пишет музыку для органа и симфонического оркестра. К его симфоническим опусам относятся: симфонietta «Сказка» для большого симфонического оркестра, «Героическая увертюра», «Симфоническая поэма», симфонический эскиз «Туманы». К инструментальным произведениям принадлежат: два концерта для органа с камерным оркестром, концерт-поэма.

В 1980 году Вадим Борисович закончил консерваторию и получил квалификацию композитора, педагога музыкально-теоретических дисциплин. После окончания консерватории он служил в вооруженных силах Украины, преподавал в музыкальном училище в Умани, потом переехал в Одессу и работал в одесских музыкальных специализированных школах.

В 1988 году Николаев вступает в Союз Композиторов Украины, а через два года становится преподавателем Одесской музыкальной академии по кафедре теории музыки и композиции.

Жизненные обстоятельства сложились так, что в 1998 году Николаев возвращается в Умань и возобновляет активную деятельность в музыкальном училище, в котором преподает музыкально-теоретические дисциплины и руководит камерным оркестром. Есть и несколько иные, немусыкальные, но эстетического свойства, творческие увлечения Вадима Борисовича. Многие уманчане на протяжении нескольких десятилетий любят уникальную коллекцию бабочек, заботливо собранной В. Николаевым и отданной в дар краеведческому музею.



Творчество Вадима Николаева уманского периода ориентировано на исполнение коллективами училища. В первую очередь – это произведения для камерного оркестра, руководителем которого он является. Также произведения предназначались отдельным исполнителям, например, вокальный цикл романсов на стихи местной поэтессы Елены Ляшенко предназначался для исполнения студентами и преподавателями училища.

Дефицит репертуара для таких коллективов, как квартет саксофонов, квартет труб и других камерных ансамблей, вызвал к жизни ряд оригинальных опусов. Композитор активно участвовал в жизни училища и писал в ответ на актуальные события, в связи с определенными мероприятиями. Так возникли песня «На просторах Черкащины» для хора, посвященная юбилею Черкасской области, поздравительная fuga на мотив известной песни «Happy birthday» в честь юбилея директора училища Цымбалистого И. Ф. Все эти произведения наполнены тонким лиризмом и деликатным юмором автора. В каждом он стремится соединить несоединимое, создать оригинальную идею, воплотить ее на высоком профессиональном уровне.

Так в пьесе «Элегия» композитор соединяет, казалось бы, несовместимые друг с другом не только очень сложные техники, но и системы музыкальной логики – додекафонию и модальное тональное письмо. В концерте «Уманское барокко» он обогащает классический состав камерного оркестра солирующим инструментом народного оркестра – баяном; в пьесе «Посвящение» средствами модальной техники развивает мелодию группы Битлз «Yesterday».

Изучение студентами на уроках сольфеджио разнообразных ладов натолкнуло композитора на мысль об использовании их в пьесе «Грибочки», да еще и в сочетании с интонациями популярных песен, которые были «зашифрованы» в музыкальной ткани. Неожиданный оттенок



медитативної отстраненності приобрела мелодія народної пісні «Розпрягайте, хлопці, коней» в пьесі «Козаченько» для струнного оркестра.

Творчість Николаєва Уманського періода, незважаючи на певну обособленість від композиторської середовища великих міст, все ж має широкий професійний резонанс. В певній мірі це пояснюється тим впливом (естетичним, психологічним, виховним), який здійснює його творчість, його особистість на підрастаюче покоління.

Одним з останніх значущих творів Николаєва стала «Елегія 2014». Вона була написана під безпосереднім враженням від «революції гідності», що відбулася в Києві в 2014 році. Час створення – 3 – 6 березня 2014 року. Перше виконання відбулося на концерті, присвяченому Дню міста, 10 жовтня того ж року, силами камерного оркестра Уманського музичного училища, в картинній галереї – під керівництвом автора. Далі Елегія виконувалася ще кілька разів і завжди з незмінним успіхом.

За словами Вадима Борисовича, його стилевим орієнтиром послужило творчість українського композитора Якова Степового. Елегія звучала на одному диханні. Поліфонічна фактура сприяла текучості, плавності розвитку, а варіаційне розгортання однієї і тієї ж теми наповнювало зал неперервно пульсуючим почуттям, яке краще за все можна виразити українським словом «жаль». Зв'язок з піснями інтонаціями народних «жалісних» пісень прослідковується в використанні думного або, під іншим називанням, гуцульського ладу – мінора з високими четвертою, шостою ступенями; також в використанні гнучкої, пісенної по природі мелодичної лінії. Але ця зв'язок глибоко опосередкована.

В цілому, стилеву концепцію композиції можна визначити як неоромантичну. Фактура твору достатньо однорідна: при всьому різноманітності підголосків, варіантних імітацій теми, переважає





солирующий голос. Ведущими являются инструменты струнной группы, к которым присоединяется флейта и в окончании пьесы – бандура (в качестве альтернативной замены может использоваться фортепиано, челеста или клавесин).

Структура произведения содержит экспозиционный, развивающий и репризный разделы.

I-й период	II период	III период	ср часть	реприза-кода
8 + 9	13	8 + 5	17	7 + 8 + 12
Такты 1 – 17	18 – 30	31 – 43	44 – 60	61 – 87

«Элегия 2014» – произведение небольшого масштаба. Оно, подобно литературному эссе, сосредотачивается на передаче одного психоэмоционального состояния. Непосредственность и острота переживаний ощущается в каждом такте. Глубокое раздумье, наполненное болью за судьбы людей и страны, трагизм, пропущенный через призму мудрого, взвешенного соучастия и сопереживания – таковы общие семантические проекции данного опуса в его направленности на слушательское восприятие и в его осмыслении исполнителями-интерпретаторами.

Трагический характер композиционной идеи приводит к выбору жанровой формы. Создание композиции на основе определенных жанрово-симфонических прототипов, логика их использования позволяет нам проводить аналогию с камерными произведениями Шостаковича последних лет творчества, особенно с последним квинтетом (15). Двумя ведущими семантическими направляющими становятся хоральность в акордово-гармоническом инструментальном варианте изложения и речитация-декламационность как монологическая инверсия хоральности, содержащая экспрессивно-голосовые интонации. Моторно-инструментальная механистичная и вокальная, буквально воодушевленная, версии хорального прообраза развиваются в единстве, что позволяет говорить о



драматургическом приеме единовременного контраста как главенствующем. Именно эти стилистические черты композиции позволяют говорить о сходстве творческого метода Николаева с принципами формирования семантической модели в музыке Шостаковича.

Отметим также, что, как и Шостакович, Николаев использует два фактурных варианта хорального звучания: статический синхронно-вертикальный и монодический линейно-горизонтальный. Дм. Шостакович открывает возможность использовать стилистическую фигуру марша с характерным пунктирным ритмическим заострением для остраннения, негативизации (драматического усложнения) хорального звучания, и эта же тенденция прослеживается в «Элегии 2014».

К ряду общих приемов вышеназванных авторов отнесем: *pizz* у струнных как знак утраты кантиленности, вторжения «злого» начала; использование приема единовременного контраста для создания образа коллективного страдания; сжатие формы композиции и замедление темпа, усиление черт сквозного развития – признаков поэмности.

Общим с финальным итогом трагедийной композиции в творчестве Д. Шостаковича становится и образный вывод из драматургии «Элегии 2014»: все музыкальные голоса (в данном случае, струнные) умолкают и лишь один (фортепиано) сохраняет слабые резонансные «отсветы» звучания, как знак ухода в иное временное измерение, в тишину памяти.

Издавна существует две точки зрения на транскрипцию музыкальных произведений. Некоторые художники, например А. Рубинштейн, считают, что всякое переложение, даже самое талантливое, искажает существо оригинала. Каждая сфера музыкального искусства, по их мнению, имеет свои особенные условия, свои потребности, свои ограничения и не нуждается в каких-либо посредниках.

Несомненной исторической и теоретической ценностью обладает точка зрения Ференца Листа, которая перерастает авторскую концепцию:



Ф. Лист всегда стоял на противоположной рубинштейновской точке зрения, полагая, что транскрипция, как определенный жанр музыкального творчества, имеет полное право на существование. Музыка для него всегда оставалась музыкой, какими бы средствами она ни была передана. Он, конечно, признавал, что каждая сфера музыкального искусства имеет свои специфические особенности, но делал из этого факта свои личные выводы. Композитор считал бесплодным и лишним стеснять деятельность транскриптора, его фантазию формальными конструкциями. Он требовал больше свободы и меньше запретов. Процесс переключивания он считал творческим, а не механическим актом, отказывался видеть в транскрипции только репродукцию. Транскрипция, по его мнению, не фотография, а авторское произведение, которое создается по подлинному художественному вдохновению.

Поэтому именно начиная с Ф. Листа, стало понятно, что художественная транскрипция – это искусство, требующее такого же напряженного труда, как и оригинальное творчество. Переложение не должно превращаться в механический «подстрочный перевод», автор которого слепо следует за каждой нотой оригинала. Такой метод «автономного переписывания нот» часто приводит к неестественному изложению, к неубедительному звучанию, и в результате – к искажению оригинала. Только творческое воссоздание авторского замысла может обеспечить верность транскрипции, ее полноценность. Это требование творческого подхода к переложению следует понимать не только как борьбу против поверхностного отношения к транскрипторской работе, против взгляда на переложение как на легкий и всем доступный труд, но и как провозглашение художественной специфики транскрипторской работы.

«Можно сказать, пишет Стасов, – что есть какой-то акустический обман в способе аранжировки Листа: написано иначе, нежели стоит в партитуре, а получается именно желанный и требуемый эффект. Иной раз



не хочется верить своим собственным пальцам, каким образом такая-то фигура при известном расположении ее, и главное при знании, что дать такой-то руке выходит совсем иначе, чем по-видимому должно бы выходить» [17, с. 295].

Особенно важно знать, **от чего** в процессе переложения следует отказываться. **Самоограничение** есть закон транскрипторской работы: «...именно в том все и дело, чтоб понимать художественные инстинкты, **что** надо пропустить, что непременно удержать для того, чтоб передавалось настоящее впечатление: словом, **должно** обладать способностью, подобно портретисту, схватить прежде всего существенные черты лица, определяющие всю физиономию» [17, с. 304]

Между оригиналом и переложением находится личность транскриптора, который неизбежно привносит многое от себя. Все зависит от умения найти основную идею подлинника и подчинить её воплощению всю свою работу.

Несомненным является тот факт, что композитор делал различия между своими строгими и свободными переложениями, между простыми обработками и фантазиями. Об этом свидетельствует то, что он ввел ряд новых обозначений для транскрипций. Введение этих обозначений объясняется не только его стремлением ко всему новому, он никогда бы не прибегнул к ним, если бы не был убежден в их необходимости.

Всего у Ф. Листа встречается семь различных обозначений, четыре из которых употреблены им в области транскрипции впервые:

1. Обработки
2. Фантазии
3. Воспоминания или Реминисценции
4. Иллюстрации
5. Парафразы
6. Фортепианные партитуры



## 7. Переложения

Слово «**обработка**» Ф. Лист применяет в двух смыслах. В широком смысле оно означает у него любое приспособление чужих идей к своей индивидуальности; под это понятие у него подходят и свободные оперные фантазии, и редакции произведений других композиторов. В узком смысле под «**обработкой**» он понимал более или менее значительное изменение своего или чужого произведения в однородных условиях, без «перевода» его в иную область музыкального искусства. Иногда он называет «**обработкой**» и переложение сочинения, написанного для одного инструмента (или группы инструментов), на другой; но это понимание не является для него характерным.

Также в двух смыслах употребляет Ф. Лист термин «**фантазия**». В широком смысле этим термином он обозначает любое произведение, в котором реальное изображение перемешивается с поэтическим, - произведение, написанное как бы в форме впечатлений от путешествий, природы, искусства (например, «Альбом путешественника», «Годы странствий»).

В узком смысле слова он называет «**фантазиями**» пьесы, в которых лежат или народные темы (например, «Фантазия на венгерские народные темы», «Большая концертная фантазия на две швейцарские темы»), или оперные мотивы («Невеста», «Сомнамбула», «Гугеноты»), или темы известных произведений, например «Кампанелла» Паганини. Форма таких фантазий всецело обусловлена выбором и развитием тем.

Под словом «**воспоминание**», или «**реминисценция**» Ф. Лист понимает воспоминание о слышанном чужом произведении (в основном об опере), будто отголосок от этого произведения; по смыслу оно очень близко у него к слову «фантазия».

«**Парафраза**» означает у Ф. Листа произведение, состоящее из разработанного пересказа какой-либо музыкальной темы, заимствованной



из чужого сочинения (в основном оперы). Термином **«фортепианная партитура»** у Ф. Листа называется такое переложение оркестрового произведения, в котором по возможности сохранены все голоса оркестровой партитуры: в них отсутствуют сокращения и прибавления (например, таково переложение «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза, симфоний Л. В. Бетховена).

Как объединяющее системное понятие, **«транскрипция»** в ее понимании Ф. Листом – это буквально транспозиция – передача в достаточно свободно выбираемой форме содержания одного сочинения средствами иного, следовательно, с возможностью создания иных звуковых образов.

Сам Ф. Лист никогда не мог определить точно – что следует считать «фантазией», а что «реминисценцией», что – «парафразой», а что – «иллюстрацией». Иногда его склоняла к тому или иному наименованию просто творческая фантазия.

В диссертации Бородина «Феномен фортепианной транскрипции опыт комплексного исследования», автор недостаточно глубоко раскрывает понятие транскрипции.

В творчестве Вадима Николаева мы находим отражение и продолжение той традиции транскрипции как самостоятельной сферы композиторского творчества, которую заложил Ференц Лист. В частности, творческое воображение композитора открывает возможности превращения простой обработки избранной музыкальной модели, текста-первоисточника в свободную фантазию. Сравнивая между собой 3 обработки нужно прежде всего отметить, что они превращаются в строгий стиль. В основе трех обработок лежат 2 вокальные модели и 1 инструментальная. В первоисточнике вокальных произведений лежит одноголосная мелодия, а Николаев трансформирует в камерно-оркестровую партитуру. Все 3 произведения, написанные для камерного оркестра.



Пьеса «**Закохався козаченько**» представляє собою зразок жанру созерцательної лірики. Головними темами служать відомі українські народні пісні: «Ой на горі тай жінці жнуть», «Розпрягайте, хлопці, коней», «Засвітали козаченьки». Їх проведення поручено флейте в високому регістрі, щоб дати відтінок певної віддаленості від загальної маси звучання. Мелодія як би парить в високому небі над світлою землею, символізуючи ідеальний світ, світ істинних цінностей, неподвластних часу і руйнуванню, але в той же час далекий і холодний, позбавлений людського тепла. Моторний тип мелодики, притаманний цим пісням, в повільному темпі втрачає свою активність. Ритм нарочито вирівняний, інтонаційна лінія спрощена. Пісня стає музичальною алюзією, знаком-вспоминанням. Протиставлення холодного тембра флейти в високому регістрі тембру струнних інструментів в середньому регістрі з прозорим ненав'язливим басом *pizzicato* є рушійною силою розвитку пьеси. Виникає поліфонічне взаємодія двох пластів фактури на подобі поєднання голосів в контрастній поліфонії. Вони тісно взаємопов'язані, але одночасно зберігають свою індивідуальність. В експонуванні першої теми задіяні флейта (такти 1 – 2) і перші скрипки (такти 3 – 4). Вступлення другої теми «Розпрягайте, хлопці, коней» поручено флейте, а струнні виконують функцію супроводження. Поступово в супроводженні з'являються все більше підголосків з розвинутих мелодическими лініями, з все більшим ущільненням фактури, з використанням ритмічного дроблення довготривалостей ( триоли, шістнадцяті в тактах 20,21,26-28,34-36). Це надає музиці текучість, живе, нічим не сковане розвиток і становлення, отримання всіх нових емоційних відтінків. Події і процесуальність протікають в партії струнних, в той час, як у флейти емоції застигають на одному рівні. Пьеса має класическу трьохчастну репрізную форму.



А В А <sup>1</sup>

1 часть -17 тактов 2 часть 12 тактов 3 часть 14 тактов

Музыка разворачивается на одном дыхании, в постоянном обновлении и обогащении. Расчлененность разделов формы преодолевается наличием связок (такты 16 – 17), выразительных подголосков у струнных во время звучания крупных длительностей в мелодии и в моменты окончания одной песни и начала другой (такты 12, 25, 29, 31,33,35,37,41). Кульминация пьесы в репризе. Здесь интенсивность и размах мелодического движения в партии струнных максимальные (такты 34 – 37).

Динамика звучания в границах «р - mp», в кульминации достигает «mf», затем снова затихание и успокоение на «р».

В основе гармонического языка пьесы классические аккордовые последовательности. Однако полифоническое линейное развитие в подголосках усложняет и обогащает их. Тональность ми – минор. Противопоставление флейтовых тем и струнной группы усиливается также ладо-гармоническими средствами. Темы песен строго диатоничны, а в сопровождении звучат альтерированные аккорды (такты , отклонения, хроматические неаккордовые звуки, ладовые модификации.

### **Старый клоун.**

Форма рондо. А В А С А

Первая часть А (такты 1 – 20) С - dur

4 4 4 4 4

Вступление a a1 a 2

Вторая часть В (такты 21 – 28) G – dur

4 4

b b1

Третья часть А (такты 29 – 36) С – dur

4 4





a a1

Четвертая часть C (такты 37 – 55) d – moll F - dur

4 4 4 4

c d c d1

Пятая часть A (такты 56 – 67) C – dur

4 4 4

a a1 a1

Второе произведение «старый клоун» мелодия соответствует песенному оригиналу. Вступление в замедленном темпе с выровненным ритмом на интонациях темы с параллельными квинтами воспринимается как воспоминание о знакомой музыке. Тема проводится у фортепиано на фоне выдержанных аккордов у струнных. Хотя тональность до – мажор ясно выражена, гармоническое наполнение мелодии иное, чем в оригинале. Вторая часть – развивающая. Мелодия темы поручена первым скрипкам. В партии ф – но сверкающие переливы пассажей звучат декоративно – картинно. Реприза первого раздела возвращает проведение темы у ф – но в прежней фактуре. Следующий эпизод звучит как диалог между струнными и ф – но (такты 39 -42). Последнее проведение темы снова у ф – но.

При четкой разделенности на означенные разделы, музыка звучит слитно, на одном дыхании благодаря интонациям – связкам и непрерывному сквозному гармоническому развитию. Фактура сопровождения в виде аккордов крупными длительностями с преобладанием плавных секундовых ходов в голосах контрастирует подвижной мелодии, воспринимается как вязкая монолитная масса, в которой увязает тема, словно пробиваясь сквозь туман забвения.

Третье произведение «Все очень просто».

Романтическая мелодия Ю. Знатокова превращается в кукольный вальс. Сопровождение прозрачное, механистическое. Фактически звучит двухголосие – мелодия у скрипок и pizz у контрабасов и виолончелей.



Регистровая дистанция между ними также подчеркивает «ненастоящность» темы. Форма трехчастная с развивающей серединой. А В А

Средняя часть отделена резким аккордом - es – moll (tutti) с однообразным вдалбливающим ритмом на протяжении 4 – х тактов (т. 37 – 40). Мелодия распределяется между скрипками и альтами, звучит напряженно в виде волнообразных интонационных мотивов, взятых из основной темы. В репризе появляется новый элемент – квинтаккорд по открытым струнам у вторых скрипок, затем у альтов. Это усугубляет «ненатуральность, штучность» мелодии. Окончание напоминает звучание заезженной пластинки, в котором заело воспроизведение и повторяется только первый мотив (т. 95 – 102).

Таким образом, в данных трех транскрипциях проявляются характерные авторские черты стиля В. Николаева, а именно: единство проникновенного лиризма и иронического дистанцирования в осмыслении музыкального материала, использование разнообразных видов контрастов, прежде всего динамических, взаимообусловленность мелодического и гармонического содержания, особенно – гармоническое наполнение мелодии, ведущая драматургическая роль фактурных приемов, в частности, уплотнения и разрежения, роста и спада напряженности в звукоотношениях.

Концертный этюд для органа «Туманы» ре минор Вадима Николаева является ярким подтверждением современной интерпретации неоканонической стилевой тенденции. Он следует трагедийной модели, утвержденной в музыке Шостаковича, используя театральные по яркости контрасты, противопоставляя хоральный тип изложения, вокально-речевые лексемы и инструментально-моторную стилистику. Причем, как и Шостакович, на этом строит драматургию симфонической формы. Название «Туманы» можно интерпретировать по-разному это может быть указание на природное явление, свойствами которого являются неясность,



неопределенность, зыбкость, или на некое состояние человеческой души, сознания, в их попытках добиться ясности, осознать поставленные цели. Завуалированный трагический подтекст передается с помощью аллюзии к Шостаковической риторике.

Несмотря на очевидное наследование некоторых риторических приемов Шостаковича, в частности, жанрово-стилистических семантических фигур, Николаев наделяет их иными, даже противоположными драматургическими функциями. Так, наступательно-моторные токкатные звучания в поэтике Шостаковича приобретают агрессивный характер, а в произведении Николаева становятся знаками волевого позитивного подъема. С другой стороны, спад динамического напряжения, укрупненные хоральные звучания, уход в тихое звучание в музыке Шостаковича означает вхождение в примиряющую катартическую сферу, достижение покоя, тогда как в музыке Николаева данные приемы звучания указывают на опустошение и утрату.

Таким образом, если сравнивать этих 2-х композиторов, то можно убедиться, что один и тот же прием они используют для достижения различных образных результатов.

Произведение Вадима Николаева в целом можно назвать афористическим. Особую роль в нем приобретает тихая динамика, с которой композитор начинает свое произведение, ведя звучность от *pp* до *mp*, *mf*, *f*, кульминации на *ff* и возвращаясь к спаду до *pp*, означающего погружение в туманную неясность. Таким образом, громкостная динамика приобретает циклические черты и самостоятельное образное назначение. В соответствии с ней происходят и метаморфозы ритмических длительностей: с нарастанием динамики они дробятся, а в коде, напротив, укрупняются, приводя к изложению основной темы в двойном увеличении на педальном фоне главного тонического устоя *d*.



Следует отметить, что одесская композиторская школа всегда отличалась особой стилевой двойственностью: с одной стороны, представляющие ее мастера были глубоко преданы традиции, с особым уважением относились к историческим канонам композиторского мышления; с другой стороны – ее отличал авангардизм, стремление к новым возможностям и эксперименту, а также – к предельной индивидуальности композиторского языка.

В творчество Вадима Николаева отражаются оба этих экзистенциальных измерения композиторской поэтики.

Композитор мыслит канонами, любит работать по жанровым моделям, которые уже сложились и вместе с тем на основе этого создавать свои авторские стилевые идеи. Используя традиционные фактурные приемы и способы контрапункта, известные риторические приемы, для того чтобы высказать новые идеи. В. Николаев стремится к смысловой глубине, одновременно, к концепционной ясности создаваемого произведения, к его музыкально-тематической рельефности, граничащей с сюжетной.

Несмотря на очевидную изобразительно-пейзажную программность в замысле данного органного опуса, его драматургия отмечена сложной метафорической игрой со сменами настроений и образной двойственностью, наделенной трагедийной интенцией.

Произведение «Туманы» монотематично, то есть тема выводится из одного моноинтонационного ядра благодаря фактурно регистровым перемещениям. Особое значение приобретают такие драматургические элементы, как единое паузирование после достижения генеральной кульминации, не приводящей к желаемой образной метаморфозе, а также использование сонорных эффектов органного педального звучания, озвучивающих наплывы тумана, делающих туман музыкально осязаемым, буквально «слышимым».



Композиція опирається на строфічний принцип, позволяючий зробити особливо очевидною її виконавську динаміку. Іменно завдяки сукупності виконавських прийомів завершення пьєси сприймається не як заспокоєння, досягнення катартичного спокою, а навпаки, як означення недостижимого – полюса несбывшегося, навісегда сокрытого в тумане можливого майбутнього.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ:

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998.
2. Аюбян А. Анализ глубинной структуры музыкального текста. – М.: Практика, 1995.
3. Варуниц В. Музыкальный неоклассицизм. – М.: Музыка, 1988.
4. Выготский Л. Педагогическая психология. – М.: Педагогика, 1991.
5. Задерацкий В. Музыкальная форма. В 2-х вып. Вып 1: Учебник для специализированных факультетов высших музыкальных учебных заведений. – М.: Музыка, 1995.
6. Маньковская Н. Симулякр // Культурология. XX век. Словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997.
7. Савенко С. К вопросу о единстве стиля Стравинского // И. Стравинский. Статьи и исследования. – М.: Музыка, 1973. – С. 276 – 301.
8. Савенко С. Позднее творчество И. Стравинского. К проблеме единства стиля // Из истории русской и советской музыки. Вып. 2. – М.: Музыка, 1976. – С. 243 – 257.
9. Холопова В., Рестаньо Э. София Губайдулина: Монографическое исследование. Интервью с Губайдулиной / Э. Рестаньо. – М.: Композитор, 1996.
10. Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // И. Стравинский. Статьи и исследования. – М.: Музыка, 1973. – С. 383–437.
11. Живое общение с композитором В. Николаевым.
12. Архив Уманского музыкального училища имени П.Д. Демуцкого.
13. Диалог с В.Б. Николаевым;
14. Диалог с зав. отделением теории музыки Уманского музыкального училища Скуратовской О.В.
15. Розенберг Р. Одесская композиторская школа. – Монография. - Одесса: Аспирант, 2013. – 328 с.

**Грекул Світлана. Транскрипція як жанровий напрям в творчості Вадима Ніколаєва. Науковий керівник - доктор мистецтвознавства, професор О.І.Самойленко. Одеська національна музична академія імені А.В.Нежданової. У даній статті розглядається жанр транскрипції як напрям в творчості В. Ніколаєва. Визначається значення транскрипції як самостійної сфери композиторської творчості, жанрової традиції, основи якої заклав Ференц Ліст. Відзначаються етапи розвитку та**



еволюція одеської композиторської школи, уточнюються біографічні відомості про В. Ніколаєві, пропонується аналіз його творів.

**Ключові слова:** транскрипція, жанр, одеська композиторська школа, В. Ніколаєв, творчість, Ф. Ліст, обробка, парафраза, фантазія.

**Grekul Svitlana. Transcription as a genre direction in the work of Vadim Nikolaev. Scientific advisor – doctor of Arts, professor – Alexandra Samoilenko. The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.** This article considers the genre of transcription as a direction in the work of V. Nikolaev. The importance of transcription is defined as an independent sphere of composer creativity, a genre tradition, the foundations of which were laid by Franz Liszt. Stages of development and evolution of the Odessa composer school are marked, biographical information about V. Nikolayev is specified, an analysis of his works is offered.

**Keywords:** transcription, genre, Odessa composer school, V. Nikolaev, creativity, F. Liszt, processing, paraphrase, fantasy.