

Т. Н. СМИРНОВА

Воронежская государственная академия искусств

УДК 787.8

ТРАНСКРИПЦИЯ И ЕЁ РАЗНОВИДНОСТИ. ВКЛЮЧЕНИЕ «ВТОРИЧНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ» В ДОМРОВЫЙ РЕПЕРТУАР

В музыкальной практике издревле существуют особые творческие работы, основанные на использовании и преобразовании какого-либо уже существующего и чаще всего достаточно известного художественного образца. Из бесконечного ряда композиторских и исполнительских опытов упомянем хотя бы некоторые существенные явления истории музыки. О них можно судить, к примеру, по творчеству труверов и мейстерзингеров, предлагавших инструментальные варианты своих песен, а также по переложениям на лютию хоров и мадригалов, практиковавшимся в XVI веке. Принцип транскрибирования широко использовался в особом жанре хоральных обработок, в которых монодический первоисточник служил основой многоголосной фактуры произведений вокально-ансамблевых, инструментальных или смешанных по составу исполнителей. Инструментальные переложения хоральных произведений привели, в частности, к формированию концертов и ричеркаров, в свою очередь послуживших предудвлением принципов фуги. Примечательна и техника *basso continuo*, широко распространённая в XVII–XVIII столетиях. Она предполагала возможность различных фактурных расшифровок авторских цифровых указаний, которые обретали в звучании этих расшифровок статус «вторичных» вариантов. Их конкретный вид зависел от состава исполнителей, их мастерства и конкретных художественных намерений (в области эстрадной музыки подобная практика дожила до наших дней). На заимствованных темах жидутся жанры фантазии, каприччио и попури, имеющие уже трёх-четырёхвековую историю. Транскрипционные композиции в большом количестве создавал и И. С. Бах, когда привлекал органичные произведения А. Вивальди, Б. Марчелло для исполнения на клавесине. В его время, к тому же, композиторы иной раз не указывали точно инструменты, которым адресуются конкретные тексты, что позволяло самим исполнителям решать вопросы об их тембрально-штриховом наполнении (см. об этом: [1, с. 289]).

Начиная с XIX столетия большое распространение получили образцы «вторичного сочинения» в виде так называемых «переложений для фортепиано», обслуживающих нужды салонной культуры,

концертной практики и домашнего музицирования. Особенно часто транскрипторы стали обращаться к оперным шедеврам, становившимся материалом рояльных, скрипичных и ансамблевых сочинений. В целях популяризации вокальных номеров (арий, ансамблей, а также романсов) создавались облегчённые инструментальные композиции или, напротив, технически предельно сложные. Последние связаны, прежде всего, с именем Листа – создателя транскрипции как особого и самостоятельного жанра. О его миссии в контексте давних традиций хорошо писал А. Альшванг: «И лютисты XVI века, и Лист преследовали по существу одну и ту же общественную цель: пропаганды редко исполняемых либо громоздких по составу музыкальных произведений путём переложения их для одного инструмента с универсальными для своего времени возможностями» [там же]. Закономерным следствием этих творческих процессов становится появление в XX столетии своеобразных школ и антологий транскрипций, принадлежащих Ф. Бузони и Г. Когану, которые обобщили и осмыслили многие достижения прошлых веков. Сходными побуждениями, но ещё более желанием расширить репертуар скрипачей мотивировано появление многочисленных аранжировок, обработок и переложений Й. Иоахима, Л. Ауэра, Ф. Крейсера, Е. Цимбалыста, И. Когана и других исполнителей-транскрипторов.

Соответствующие виды творчества в XX веке захватили и область массовой культуры. Для рок-музыки, к примеру, стали типичными переложения самых разных образцов академического искусства – как классических, так и современных. Известно, что указанная тенденция зародилась в европейских элитарных клубах, где постоянно выступали «ансамбли, создающие сложные вокально-инструментальные композиции» [8, с. 206], основанные на особом рода симбиозе языковых примет привлекаемых концертных произведений и рока. Объектами их внимания были, в частности, сочинения Баха, Моцарта, Шуберта, Мусоргского, Копленда, Яначека и Прокофьева. Нередко к рок-композициям привлекались и какие-либо лирические баллады, а также чисто джазовые эпизоды в качестве неких вставок. Это неизбежно влекло за собой переосмысление концепционно-образной платформы целого.

Суть созданных за длительный период творчества работ, основанных на переосмыслении уже существующих образцов, как раз и заключена в их переиначивании, переделывании, приспособлении, а то и в радикальном переосмыслении. При этом первоисточник не скрывается, а подаётся в новом освещении, в облегчённом или усложнённом виде, приобретает благодаря тембральным, фактурным и любым иным изменениям.

Здесь уместно использовать встречающееся в научных трудах определение «вторичное произведение»¹, которое может служить объединяющим для всякого рода транскрипционных опытов, реализуемых в виде переложений, аранжировок, обработок, инструментовок, парафраз, редакций, версий, попури и собственно транскрипций. Это последнее понятие (транскрипция) применяется двояко – как самостоятельная жанровая разновидность музыкального творчества и как категория, охватывающая собой все только что перечисленные и другие подобные композиции. В этом втором значении оно почти синонимично определению «вторичное произведение», которое всё-таки отличается ещё большей широтой, поскольку включает в себя и транскрипцию как жанр, существующий, начиная с Листа, отдельно. Основопологающим принципом вторичных произведений является, как видно, их очевидная связь с первоисточником, относительно которого они в точном смысле являются вторичными.

Поднятая тема исключительно многогранна, поскольку соприкасается со многими музыковедческими проблемами, например: о старом и новом, об интерпретации, стилевом взаимодействии, авторстве. В числе этих проблем существенной представляется и та, что разработана А. Соколовым в связи с категорией «договаривание», которую он рассматривает в двух ракурсах: договаривание своего собственного текста (доразвитие или корректировка замысла) и договаривание чужого текста (пересказ, адаптация, перевод) [12, с. 11]. К первой сфере относятся многочисленные авторские редакции, оркестровки и переложения, также основанные на частичном переосмыслении, возникшем, к примеру, ввиду стремления усовершенствовать свой опус, переизложить его для других составов или инструментов, а то и как бы пересочинить: «Симфонietta в редакции 1914 года не очень удовлетворяла меня, – писал С. Прокофьев, – поэтому я всю её развинтил и вновь собрал, подсочинив некоторые места, но не прибавляя нового материала» [11, с. 65].

К категории «договаривания чужого» относятся иные области сочинения. В их числе те, что основаны на стремлении художника претворить в своём произведении какой-либо иной стиль или манеру письма. Такое договаривание тоже связано с идеей постоянного развития, движения и изменения уже, казалось

бы, стабилизировавшегося и застывшего материала. При этом и принцип новаторства обретает свои особые выражения, а процесс транскрибирования становится особым и весьма характерным проявлением взаимодействия устоявшегося и небывалого, традиционного и современного, типического и индивидуального. Напомним хотя бы о «Моцартиане» П. Чайковского, «Классической симфонии» С. Прокофьева, «Романтической музыке» для гобоя, арфы и струнного трио Э. Денисова, «Трёх романтических пьесах» В. Рябова и вообще о всякого рода «неоопусах»: неоклассицистских, неоромантических, неомодернистских и т. п.

Музыкальной практике известны опыты совместного написания произведений, когда два или более авторов объединяют свои творческие усилия. В этом случае феномен «договаривание» обретает новый ракурс: не досказывание и договаривание чего-либо, а договаривание с кем-то. Известны, в частности, «Парафразы» на «премильную и своеобразную польку», предложенную А. Бородиным, авторами которых являются, кроме А. Бородина, Ц. Кюи, А. Лядов и Н. Римский-Корсаков, а также присоединившиеся к ним позднее Ф. Лист и Н. Щербачёв. Из недавних образцов назовем коллективные «Вариации на тему монограммы Д. Д. Шостаковича D-Es-C-H» для двух фортепиано, созданные пермскими композиторами В. Кудряшовой, И. Машуковым, В. Паптусом и Д. Усковым.

С изучением вторичных явлений связан труд Б. Бородина о фортепианных транскрипциях. На основе их анализа и путём изучения соответствующих художественных приёмов учёный относит к транскрипционным жанрам все производные от оригинала произведения [6, с. 315], систематизируя их в зависимости от «метода трансформации». При изменениях первоисточника возникает, согласно его терминологии, «интерпретирующая трансформация» (обработка). Передача же оригинала в иную звуковую систему определяется «технической трансформацией». К этой группе относятся переложения, связанные, к примеру, с «некоторыми графическими изменениями нотного текста» [6, с. 224].

По-другому подходит к вопросам систематизации транскрипций Н. Иванчей (см. примеч. 1). Обуславливая их разновидности спецификой инструментария, она считает, что за фортепианной транскрипцией традиционно утвердился весь спектр вторичных сочинений виртуозного плана. Обработка характерна для «народников», будучи чаще всего связана с переработкой фольклорных тем. Переложение же подразумевает переосмысление классических произведений. Соглашаясь с возможностью такого подхода только отчасти, сделаем небольшое уточнение относительно фортепианных транскрипций, которые бывают не только усложнёнными, но и упрощёнными или облегчёнными. Да и «народни-



ки» не ограничиваются только обработками народных тем.

Исследователь баянных транскрипций Н. Давыдов виды переизложений, «в которых преобразования в большей или меньшей мере касаются композиторского письма» [7, с. 15], систематизирует по-своему, исходя из направленности «от простого к сложному»: баянная редакция, переложение, транскрипция, транскрипция-обработка. По такому же принципу, но более детализированно и развёрнуто проводит градацию Ф. Липс: баянная редакция – переложение – фантазия, парафраз – обработка, вариация – транскрипция [9, с. 10]. Последняя в этом ряду разновидность жанра, означает, по его мнению, создание самостоятельного и значимого произведения, отличающегося в значительной мере качеством художественной автономии.

Попытку разграничить определения, приводимые в музыкальных справочных изданиях (в данной статье о них пойдёт речь ниже), предпринимает Н. Реженинова². Обобщая их данные, она сводит все термины к некоему комплексу различных переложений, основанных на принципе вариативности бытования первоисточников. За транскрипцией, в этой связи, закрепляется понятие «концертный виртуозный жанр». Обработка же рассматривается преимущественно в фольклорном аспекте, а аранжировка приобретает дополнительное значение ввиду учёта опытов джазовой музыки. Несколько особняком стоит в этом ряду «парафраз», являющий собой конкретное произведение.

Транскрипцию как «вторичный жанр музыкального творчества» рассматривает в своей диссертации Н. Прокина³. Не менее содержательной представляется и работа О. Девуцкого, посвящённая сфере, определяемой в её названии: «Искусство хоровой аранжировки». Предложив «аранжировочно-драматургический» анализ, автор поэтапно изложил технику хоровой аранжировки⁴.

Переходя к краткому обзору и анализу терминологии в избранной нами сфере, сразу отметим: вопросы этой терминологии серьёзно осложнены тем обстоятельством, что перечисленные выше жанровые определения чаще всего относятся к явлениям, не имеющим чётких границ, а словно бы наплывающим друг на друга. Да и круг самих явлений исключительно широк. Неслучайно в существующих пособиях, словарях и научных трудах отсутствует единая система определений. С другой стороны, многие из них близки или, во всяком случае, имеют немало точек соприкосновения и пересечения, о чём свидетельствуют и приведённые ниже формулировки.

Транскрипция – «переложение пьесы ... для других голосов или инструментов, причём возможны разные дополнения, украшения, видоизменения фактуры» [3, с. 155]; «переложение музыкального

произведения, либо вольная переработка в виртуозном духе» [14, с. 514]; «переработка музыкального произведения для иного по сравнению с исходным инструмента или исполнительского состава» [13, с. 874].

Аранжировка – «переложение или приспособление музыкального произведения к исполнению на другом инструменте (или инструментах) ... переложение для фортепиано оперы или какой-либо оркестровой пьесы» [3, с. 16]; «переложение музыкального произведения, приспособленное для исполнения на другом музыкальном инструменте или другим составом инструментов или голосов» [14, с. 51].

Обработка – «в широком смысле слова всякое видоизменение нотного текста музыкального произведения ... сводится обычно к облегчению ... технически трудных мест или же, напротив, к более широкому применению ... виртуозного начала; последний вид *обработок* часто называют *транскрипцией*» [10, с. 1070–1071].

Число такого рода определений можно было бы увеличить. Но и из приведённых выше видно, что разные термины и дефиниции не противоречат друг другу⁵. Поэтому они и служат, подчас, пояснением одного другим: *транскрипция* трактуется как *переложение*, *переложение* – как *обработка*, *аранжировка* – как тоже *обработка* или *переложение* и т. п.

И всё-таки нельзя не обратить внимания на некоторые акценты, позволяющие размежевать приведённые понятия. Так, транскрипция, как было отмечено, связывается нередко с привлечением духа виртуозного усложнения, а обработка и переложение – с некоторым упрощением.

Исходя из приведённых в статье данных о трактовке терминов, лежащих в русле проблематики вторичных произведений, а также о некоторых исторически конкретных музыкально-транскрипционных явлениях, можно сделать следующие выводы: во-первых, сфера транскрипции исследуется учёными с двух позиций – жанра и вида деятельности. Во-вторых, сам термин «транскрипция» определяется как в узком (самостоятельный жанр), так и в широком смысле (обобществление разного рода композиций с «чужим» текстом). В-третьих, точность в жанровом определении этих композиций ввиду их близости и даже синонимичности («переложение», «обработка», «аранжировка» и др.) представляется сложной и практически не всегда достижимой, а возможно и не столь уж важной. Ведь дефиниции не влияют ни на сам процесс переложения оригинала, ни на конечный его результат⁶. Неслучайно сами аранжировщики подчас затрудняются точно атрибутировать свою работу в аспекте жанра. Одна и та же пьеса иногда определяется по-разному. Например, А. Меркулов в своей вступительной статье к переложениям П. Пабста музыки П. Чайковского называет их концертными транскрипциями – при том, что на

титულном листе издания даётся название «парафраза», а сам П. Пабст одну из четырёх парафраз помечает как «иллюстрацию».

Практически все приведённые выше положения могут быть привлечены при осмыслении произведений соответствующих жанров для домры. Здесь они тоже получают определение обработки (чаще при использовании фольклорных образцов), переложений (обычно в случаях «дословного» включения сочинений академического творчества) или транскрипций (когда «чужая» музыка получает более или менее свободную трактовку). Этим, конечно, транскрипционные методы работы не ограничиваются, о чём можно судить по таким названиям произведений для домры, как: фантазии, парафразы, вариации на тему, пьесы на тему, «в подражание» и т. п.

Естественно, что качественное выполнение музыкальных транскрипций нуждается в теоретическом осмыслении природы соответствующего рода творчества. Какие же специфические задачи стоят перед аранжировщиком? Начиная с конца XIX столетия, когда домра вступила на путь академизации, стали актуальными вопросы выбора материала для переложения. Многие проблемы, возникающие перед транскриптором, касаются и специфики инструментария, и согласования «своих» и «чужих» штрихов. Предмет особого внимания – фактура, поскольку каждый инструмент, в том числе и домра, имеет свои ограничения в использовании тех или иных видов музыкальной ткани. Всегда существенно и осмысление эстетико-художественных основ музыкального произведения, а также практики его перевода в иную звукотембральную среду.

К сожалению, сфера «вторичных сочинений» для домры до сих пор остаётся почти неисследованной. Возможно, недостаточное внимание к проблемам домровых переложений объясняется тем, что больше всего они актуальны для практиков. Да и круг создателей транскрипций представлен, в основном, самими исполнителями на домре, которые иной раз не слишком углубляются в указанную проблематику. Сам процесс аранжировки зачастую протекает по линии простой фиксации разного рода штриховых, фактурных и иных изменений непосредственно в тексте первоисточника. Количество же окончательных выверенных и опубликованных домровых переложений предельно мало.

Побудительные мотивы к созданию «вторичных сочинений» для домры многообразны. Помимо тех, что уже затронуты, это и скудость *оригинального* репертуара⁷. О том, что большую его часть составляют переложения, можно судить по зачётно-экзаменационным требованиям в музыкальных учебных заведениях, по конкурсным программам, предусматривающим обязательное исполнение произведений зарубежной и русской классики, а также современных опусов для других инструментов. Востребованы

они и профессиональными концертными исполнителями и педагогами по классу домры.

В вопросе об актуальности создания новых транскрипций для домры (да и многих других инструментов) есть ещё одно «за». Транскриптор иногда выводит на академическую сцену неизвестные или забытые образцы. Примером может служить сборник известного композитора, пианистки и органистки Татьяны Сергеевой «Из репертуара Ивана Вихарева для тромбона и фортепиано», в котором представлены в новом тембральном и фактурном облачении такие опусы как: «Вальс на тему Р. Фольшедта», «Вальс Лаура на темы К. Миллёкера», «Музыкальная шкатулка на темы Ж.Л. Гоббертса», транскрипции почти не играемых произведений М. Гердличко и даже М. Глинки («Рысь»).

Вместо заключения обратим внимание на то, что в современном музыкальном творчестве осуществляется интенсивное раздвижение звукового пространства. Это связано с появлением новых приёмов игры на академических и народных инструментах, и с возрождением старинного инструментария, и с изобретением новых, в частности, электронных форм исполнительства, и с использованием в качестве инструментария бытовых предметов, и, наконец, с включением народных инструментов в реестр академических. Всё это является знаком времени. Думается, что такого рода процессы позволяют отнестись позитивно к частичным модификациям классических текстов в ходе их транскрибирования. Ведь именно в этих случаях обнаруживается, насколько музыкальный материал может быть эластичным, мягким, податливым и многовариантным. По-новому и с особой силой сказывается здесь и изначальная предрасположенность музыки к различным интерпретациям. Обширный спектр модификаций, допустимость самых смелых исполнительских и композиторских решений – всё то, что характеризует наше время, – открывает богатые возможности (от слова «возможно») транскрибирования как высшей формы интерпретации – не только устной, но и письменной.

Домровую транскрипцию, таким образом, можно представить как особого рода письменную интерпретацию произведения для другого инструмента, допускающую в той или иной степени модификацию и трансформацию текста первоисточника. Это может определяться: а) художественными намерениями транскриптора (досочинение, свободное претворение тематического материала, его обогащение путём развития партий солиста и/или сопровождения, создание нового произведения на тему первоисточника и пр.); б) инструментарием (строй, диапазон, тембр, штриховые, динамические и фактурные возможности); в) техническими пределами домристов того или иного уровня – от ученика школы до сформировавшегося артиста.

PRIMECHANIA

¹ Из сравнительно недавних источников сошлёмся на статью Н. Иванчей «Затерянный мир: русские транскрипторы XIX века», опубликованную в сборнике «Композиторы “второго ряда” в историко-культурном процессе» (М.: Композитор, 2010, с. 145–159), а также дипломную работу И. Каримовой «О претворении «Чаконы» И. С. Баха и «Каприсов» Н. Паганини в творчестве композиторов XIX–XX столетий», защищённую в Воронежской государственной академии искусств (2009).

² Реженинова Н. Фортепианное ансамблевое музицирование в России первой половины XIX века: к проблеме возрождения традиций: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2013. 24 с.

³ Прокина Н. Фортепианная транскрипция. Проблемы теории и истории жанра: дис. ... канд. искусствоведения. М., 1988. 198 с.

⁴ Девуцкий О. Искусство хоровой аранжировки. М.: Композитор, 2005. 162 с.

⁵ Быть может, этим обстоятельством объясняется и то, что во многих европейских языках используется объединяющее понятие *arrangement*.

⁶ Важным здесь становится скорее эстетическая категория, когда обращение с авторским текстом отличается пониманием, стремлением сохранить (или преобразовать) содержательно выразительные стороны замысла, которые предпологал донести до слушателя композитор.

⁷ В контексте мирового музыкального искусства домровое исполнительство, в силу своего сравнительно молодого возраста ещё не успело накопить желаемый объём достойных композиторских творений. По той же причине для домры пока написано сравнительно небольшое число оригинальных (не вторичных) произведений.

LITERATURA

1. Альшванг А. А. Школа фортепианной транскрипции Г. М. Когана // Избранные сочинения: в 2 т. М., 1964. Т. 2. С. 284–296.

2. Аранжировка // Словарь иностранных слов / ред. В. В. Пчелкин. М., 1989. С. 51.

3. Асафьев Б. В. Путеводитель по концертам (Словарь наиболее необходимых терминов и понятий). Изд. 2-е. М.: Сов. композитор, 1978. 200 с.

4. Ауэр Л. С. Моя школа игры на скрипке. СПб.: Композитор, 2004. 120 с.

5. Байер К. Репетитивная техника. История и эстетика «минимальной музыки» // Советская музыка. 1991. № 1. С. 106–111.

6. Бородин Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2006. 434 с.

7. Давыдов Н. А. Методика переложений инструментальных произведений для баяна. М.: Музыка, 1982. 173 с.

8. Кадцын Л. М. Массовое музыкальное искусство XX столетия. Эстрада, джаз, барды и рок в их взаимосвязи. Екатеринбург, 2006. 424 с.

9. Липс Ф. Р. Об искусстве баянной транскрипции. М.; Курган: Мир нот, 1999. 96 с.

10. Обработка // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1976. Т. 3. С. 1070–1071.

11. Прокофьев С. С. Автобиография // С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. М.: МУЗГИЗ, 1956. 468 с.

12. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века. М.: ВЛАДОС, 2004. 141 с.

13. Транскрипция // Музыкальный словарь Гроува. Изд. 2-е, испр. М.: Практика, 2007. С. 874.

14. Транскрипция // Словарь иностранных слов. М., 1989. С. 514.

REFERENCES

1. Al'shvang A. A. Shkola fortepiannoy transkriptsii G. M. Kogana [The School of Piano Transcription of G. M. Kogan]. *Izbrannye sochineniya* [Selected Works in 2 Volumes]. Vol. 2. Moscow: Muzyka Press, 1964, pp. 284–296.

2. Aranzhyrovka [Arrangements]. *Slovar' inostrannykh slov* [Dictionary of Foreign Words]. Moscow: Russkiy yazyk, 1988. 624 p.

3. Asaf'ev B. V. *Putevoditel' po kontsertam (Slovar' naibolee neobkhodimykh terminov i poniaty)* [A Guide to Concerts (Dictionary of the Most Indispensable Terms and Concepts)]. Second Edition. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1978. 200 p.

4. Auer L. S. *Moya shkola igry na skripke* [My School of Playing the Violin]. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2004. 120 p.

5. Baier K. Repetitivnaya tekhnika. Istoriya i estetika «minimal'noy muzyki» [The Repetitive Technique. History and Aesthetics of “Minimal Music”]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1991, no. 1, pp. 106–111.

6. Borodin B. B. *Fenomen fortepiannoy transkriptsii: opyt kompleksnogo issledovaniya: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Phenomenon of Piano Transcription: the Experience of Complex

Research: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2006. 434 p.

7. Davydov N. A. *Metodika perelozheniy instrumental'nykh proizvedeniy dlya bayana* [The Methodology of Transcriptions of Instrumental Works for Accordion]. Moscow: Muzyka Press, 1982. 173 p.

8. Kadtsyn L. M. *Massovoe muzykal'noe iskusstvo XX stoletiya. Estrada, dzhaz, bardy i rok v ikh vzaimosvyazi* [20th Century Mass Musical Art. Pop, Jazz, Bards and Rock in their Interrelationship]. Ekaterinburg, 2006. 424 p.

9. Lips F. R. *Ob iskusstve bayannoy transkriptsii* [About the Art of Transcription for the Bayan]. Moskva; Kurgan: Mir not, 1999. 96 p.

10. Obrabotka [Arrangements]. *Muzykal'naya entsiklopediya* [The Musical Encyclopedia]. Edited by Yu. V. Keldysh. Vol. 3. Moscow, 1976, pp. 1070–1071.

11. Transkriptsiya [Transcriptions]. *Muzykal'nyy slovar' Grouva* [Grove Dictionary of Music]. Second Edition. Moscow: Praktika, 2007, p. 874.

12. Transkriptsiya [Transcriptions]. *Slovar' inostrannykh slov* [Dictionary of Foreign Words]. Moscow: Russkiy yazyk, 1988, p. 514.

13. Prokof'ev S. S. *Avtobiografiya* [Autobiography]. *S. Prokof'ev. Materialy, dokumenty, vospominaniya* [S. Prokofiev.

Materials, Documents, Recollection]. Moscow: MUZGIZ, 1956. 468 p.

14. Sokolov A. S. *Vvedenie v muzykal'nuyu kompozitsiyu XX veka* [Introduction to the Musical Composition of the 20th Century]. Moscow: VLADOS, 2004. 141 p.

Транскрипция и её разновидности. Включение «вторичных произведений» в домровый репертуар

Автор рассматривает существующие определения таких понятий, как транскрипция, аранжировка, обработка, переложение, а также объединяющей категории «вторичное произведение». Не будучи альтернативными, они могут дополнять друг друга и даже взаимозаменять. Транскрипционные работы представляют не впервые воплощённую художественную концепцию, но являются следствием приспособления, переделывания, а иногда частичного или радикального переосмысления оригинала. Учитывается подход к изучаемым явлениям таких учёных, как А. Соколов, Б. Бородин, Н. Иванчей, Н. Давыдов, Н. Реженинова, Н. Прокина, О. Девуцкий, изучающих проблему с позиций жанра и вида деятельности. Выявленные научные позиции использованы при осмыслении «вторичных произведений» для домры. Опираясь на собственный опыт исполнителя и аранжиров-

щика, автор выделяет специфические задачи, стоящие перед музыкантами в практической работе. Это касается выбора материала, согласования штрихов, фактуры, эстетико-художественных параметров, по-новому реализуемых в иной звукотембральной среде. Автор показывает, что домровую транскрипцию можно представить как «письменную интерпретацию» произведения, допускающую модификацию и трансформацию текста первоисточника. Степень трансформации определяется многими обстоятельствами – художественными намерениями транскриптора, возможностями инструмента и техническими пределами домристов разного уровня подготовки (ученик, студент, сформировавшийся артист).

Ключевые слова: транскрипция, аранжировка, домра, вторичное произведение.

Transcriptions and their Varieties. The Inclusion of “Second-Rate Compositions” into the Repertoire of the Domra

The author examines the existent definitions of such conceptions as transcriptions, arrangements, adaptations, settings, as well as the unifying category of “second-rate composition.” Not presenting alternatives to each other, they may complement themselves and even replace each other mutually. Transcriptions do not present artistic conceptions that were manifested for the first time, but are results of adaption, reworking, and sometimes even partial or radical revision of the original musical composition. Research is made of approaches to the examined phenomena of such scholars as A. Sokolov, B. Borodin, I. Ivanchey, N. Davydov, N. Rezheninova, N. Prokina and O. Devutsky, who had researched this topic from the positions and types of activities. The disclosed scholarly positions are utilized upon apprehension of “second-rate compositions” for the domra. Relying on her own experience as a performer

and arranger, the author highlights the specific challenges for musicians in their practical work. This refers to the choice of material, coordination of strokes, textures, aesthetic and artistic parameters realized in a new manner in a different milieu of timbre and sound. The author shows that a transcription for the domra can be cognized as a “written interpretation” of a musical composition, allowing for modification and transformation of the text of the musical source. The level of transformation is determined by many circumstances – the artistic intentions of the transcriber, the possibilities of the instrument and the technical limits of the domra performers of various levels of skill (pupil, student, mature artist).

Keywords: transcriptions, arrangements, domra, second-rate composition

Смирнова Татьяна Николаевна

доцент кафедры оркестровых народных инструментов,
аспирантка кафедры теории музыки
E-mail: burkovsky.gosha@yandex.ru
Воронежская государственная академия искусств
Российская Федерация, 394053 Воронеж

Tatiana N. Smirnova

Associate Professor at the Department
of Folk Orchestral Instruments,
Post-Graduate student at the Music Theory Department
E-mail: burkovsky.gosha@yandex.ru
Voronezh State Academy for the Arts
Russian Federation, 394053 Voronezh

