

Боженна ПАНАХОВА,*orcid.org/0009-0005-5648-4264**творча аспірантка кафедри спеціального фортепіано
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
(Одеса, Україна) bozhena72@icloud.com*

ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННОЇ ТРАНСКРИПЦІЇ ЦИКЛУ КОНЦЕРТІВ А. ВІВАЛЬДІ «ПОРИ РОКУ» ДЛЯ ДВОХ ФОРТЕПІАНО К. ВІЛЕНСЬКОГО

У статті розглядається авторська фортепіанна транскрипція циклу концертів А. Вівальді як концертний жанр. К. Віленський враховує темброві особливості фортепіано та смислове навантаження кожного розділу. Динамічні контрасти у розділах *tutti*, позначені в партитурі лише як «*f*» або «*p*», у фортепіанному варіанті підсилені фактурним ущільненням або спрощенням. Повторення фрагментів *tutti* в партитурі Вівальді часто відбувається без жодних змін оркестровки. Щоб урізноманітнити звучання таких фрагментів, Віленський намагається додавати незначні фактурні зміни, які б не впливали на загальне звучання. В інтермедійних фрагментах, які побудовані на партії сольної скрипки з легким акомпанементом віолончелей й чембало, Віленський фактурно посилює смислове навантаження основної мелодії, додаючи дублювання або в нижню, або в верхню октаву. Також для більш виразної передачі оркестрових тембрів Віленський надає перевагу фактурним рішенням, спрощуючи гармонічну вертикаль. Цікавими є рішення посилення смислово діалогічних фрагментів (у сольних партіях) або складових прихованої імітаційної поліфонії, які Віленський розводить по партіям різних рук або різних фортепіано. Детальний текстологічний аналіз способу викладення музичного матеріалу з періоджерела дозволяє уточнювати шляхи інтерпретації та виявляти саме ті прийоми, які необхідні виконавцю для того, щоб передати усю яскравість діалогу між двома майстрами – Вівальді та Віленським, а також між історичними часами. Цей діалог вирішений на рівні музичного мовлення й відображений у музичному тексті. Крізь Віленського ми маємо змогу чути й сприймати музичні думки Вівальді безпосередньо, він надає їм більшу перевагу, ніж власним.

Проведений аналіз дозволив виявити, які стилістичні засоби є основними для того, щоб трансформувати вихідний музичний текст і виявити ставлення Віленського до музичного матеріалу. Той різновид транскрипції, до якої звертається Віленський, відповідає принципу сутнісної транскрипції, яка намагається зберегти структурно-композиційну складову тексту, але децю змінює структурно-композиційні параметри та зберігає тематичну й смислову сутність періоджерела. Обережне ставлення, поважне відношення до авторського задуму відрізняє транскрипцію Віленського та дозволяє йому зберегти специфіку музичного мислення Вівальді.

Ключові слова: транскрипція, концерт, фактура, оркестровість.

Bozhena PANAKHOVA,*orcid.org/0009-0005-5648-4264**Postgraduate Student at the Creative Graduate School
The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
(Odesa, Ukraine) bozhena72@icloud.com*

PECULIARITIES OF THE PIANO TRANSCRIPTION OF A. VIVALDI'S CONCERTO CYCLE "THE FOUR SEASONS" FOR TWO PIANOS BY K. VILENSKY

The article examines the authorial piano transcription of A. Vivaldi's concert cycle as a concert genre. K. Vilensky takes into account the timbral characteristics of the piano and the semantic load of each section. The dynamic contrasts in the *tutti* sections, marked in the score only as "*f*" or "*p*," are intensified in the piano version by means of textural thickening or simplification. In Vivaldi's original score, the repetition of *tutti* fragments often occurs without any changes in orchestration. To diversify the sound of such fragments, Vilensky introduces subtle textural variations that do not affect the overall sound.

In the interlude fragments, which are built on the solo violin part with light accompaniment by cellos and harpsichord, Vilensky enhances the semantic emphasis of the main melody by adding doubling either in the lower or upper octave. To express orchestral timbres more vividly, Vilensky favors textural solutions that simplify the harmonic vertical.

Noteworthy are his solutions for intensifying semantically dialogical fragments (in solo parts) or elements of hidden imitative polyphony, which Vilensky assigns to different hands or different pianos. A detailed textological analysis of how the musical material is presented in the original source allows for more precise interpretive paths and reveals the techniques necessary for the performer to convey the full brilliance of the dialogue between the two masters – Vivaldi and Vilensky – as well as between historical epochs. This dialogue is carried out on the level of musical speech and reflected in the musical text. Through Vilensky, we are able to hear and perceive Vivaldi's musical thoughts directly; he prioritizes them over his own.

The analysis conducted has made it possible to identify which stylistic devices are essential for transforming the original musical text and for revealing Vilensky's attitude toward the musical material. The type of transcription Vilensky applies corresponds to the principle of essential transcription, which aims to preserve the structural-compositional core of the text while slightly modifying its structural-compositional parameters and retaining the thematic and semantic essence of the original. Vilensky's careful and respectful approach to the composer's intent distinguishes his transcription and allows him to preserve the specifics of Vivaldi's musical thinking.

Key words: transcription, concerto, texture, orchestrality.

Постановка проблеми. Фортепіанна транскрипція є одним з найбільш розповсюджених концертних фортепіанних жанрів, основним завданням якого є перенесення звучання оркестрових тембрів у фортепіанну фактуру. К. Віленський не був першим, хто звернувся до транскрипції концертного циклу А. Вівальді «Пори року». Існує багато перекладень цього відомого концерту. Серед таких можна згадати деякі полегшені аранжування німецького композитора Hans-Guenter Neumann (Hans-Günter Neumann, 2003) для одного виконавця на фортепіано або Rainer Schrapers для виконання в 4 руки. Також існує низка перекладень для різноманітних камерних складів. Але транскрипції для двох фортепіано не є надто популярними у виконавській практиці. Серед таких існує лише одна частина циклу – «Літо» в аранжуванні Pavel Zarukin. А також окремо другій частині концерту «Зима» присвятив свою увагу Bernard Dewagtere (Bernard Dewagtere, 2011), зробивши авторську транскрипцію. Обидві неповні транскрипції можна вважати полегшеним варіантом аранжування, оскільки в них не відображається повнота початкової вівальдієвської фактури та не завжди враховані особливості оркестрового виконання. Транскрипція К. Віленського навпроти характеризується відтворенням повноти фактури концерту та максимальним наближенням до оркестрового звучання.

Аналіз досліджень. У даній роботі ми спираємось на поняття транскрипції, яке походить від його розуміння Ференцом Лістом, також спираємось на наукові розвідки українських дослідників О. Жаркова (Жарков, 1994) та М. Борисенко (Борисенко, 2005). Окремих наукових досліджень, присвячених творчості Костянтина Віленського, на сьогодні немає. Його авторська транскрипція концертів А. Вівальді розглядається вперше.

Мета статті – визначити засоби досягнення оркестрового звучання у фортепіанній транскрипції К. Віленського циклу А. Вівальді «Пори року».

Виклад основного матеріалу. Костянтин Михайлович Віленський відомий як класичний та джазовий композитор й піаніст-віртуоз. Як композитор він працює в різноманітних академічних й джазових жанрах, як виконавець – грає як власні твори, так й відомі джазові стандарти.

Жанр транскрипції або перекладення для фортепіано логічно впливає з його творчої діяльності. Творів та транскрипцій саме для двох фортепіано в його доробку не багато: це «Танець диявола» для двох фортепіано (2006), дитяча збірка з авторськими творами та транскрипціями відомих мелодій (2009) та повна концертна транскрипція циклу концертів А. Вівальді «Пори року» (2010) (Konstantin Vilensky).

Розглянемо детальніше особливості транскрипції кожного концерту.

«Весна». Нагадаємо, що концерт написаний в тричастинній формі, а перша його частина – у старовинній концертній формі. Розділи цієї частини прийнято розрізняти на ті, які звучать тутті (А) та на інтермедії (ІНТ). Схематично це виглядатиме наступним чином: А (а+а+b+b) ІНТ А(b) ІНТ А(b) ІНТ А(b) ІНТ А(а-трансф.) ІНТ А(b+b). Маленькі «а» й «b» у даному випадку – це тематичні елементи, близькі між собою за характером.

При першому проведенні обидва звучать на *f*, при другому – на *p*. У фортепіанній транскрипції цей динамічний контраст підсилює фактура – повні тризвучні акорди в обох партіях змінюються інтервалами та полегшеним (скороченим) місцями до одного звуку басом.

Перша інтермедія зображає спів птахів трьома скрипками, що не є складним для перенесення у партію фортепіано буквально. Але в другій інтермедії (ІНТ2) до терцієвих коливань додаються також ломані акорди шістнадцятими в акомпанемент першої партії фортепіано, що створює фактурну щільність, якої неможливо досягти лише простим октавним подвоєнням. Й коли ці терцієві коливання в оркестрі змінюються на шістнадцяті *e-h* у чембало та віолончелі, у фортепіанній транскрипції вони дублюються октавою вище, щоб не обтяжувати фактуру низьким регістром.

На початку наступної інтермедії також використовується октавне дублювання скрипкових пасажів задля передачі щільності оркестрового звучання всієї групи скрипок разом з солістом (у другому такті). Далі фортепіанне дублювання відбувається вже в дві октави, хоча звучить лише одна солююча скрипка – таке рішення скоріш обґрунтоване посиленням смислового навантаження та напруження, яке передає скрипка,

оскільки тембро-фактурних причин в такому дублюванні не було.

Після невеличкого туттійного вкраплення в інтермедію, дублювання скрипкового соло відбувається вже в одну октаву.

У всіх концертах циклу у других частинах спостерігається єдність фактури протягом всієї частини через невеликі розміри. Друга частина написана в старовинній двочастинній формі для солюючої скрипки, двох партій скрипок та партії альту. Через невеликий склад оркестру було можливим зробити максимально точне перекладення. У фактурі вирізняються три пласти: нижній – басовий, хоча й не завжди він звучить в суто басовому регістрі, середній – дрібний (шістнадцята з крапкою й 32-га) гармонічний пунктир в терцію, що створює ефект дрібного коливання, монотонного «шелестіння листя», верхній – кантиленна мелодія, яка дуже контрастує за темпом із середнім пластом – в мелодії переважають чверті й половинки. Протяжна мелодія у повільному темпі й викликала потребу подвоїти її в октаву у фортепіанному варіанті, щоб надати їй більше звучності та яскравіше виокремити з середнього пласту, який звучить у тому ж регістрі. Октавне подвоєння інколи зникає – це залежить від динамічного навантаження звуку у розгортанні мелодичної лінії. А інколи це обумовлено накладанням звуків мелодичного верхнього голосу на басовий нижній голос «гавкання собаки». Переважно це низькі ноти мелодії – *соль* та *сі#* першої октави, рідше – *до*, *ре* та *фа* другої октави.

Побудова третьої частини подібна до побудови першої. Це чергування розділів тутті та інтермедій. Схематично її можна представити наступним чином: А (a+b+d+a1) ІНТ1 А2(секвенція) ІНТ2 А3(мажоро-мінор) ІНТ3 А4 (реприза), де «а», «b» й «d» – тематичні елементи.

Як й в Першій частині, динамічний контраст у першому розділі тутті (E-Dur) реалізований, окрім динамічних відтінків, за допомогою фактурного контрасту. Але тут він менш помітний в акордовому розрізі – в партії першого фортепіано незмінно у двох реченнях звучить тема в партіях обох рук в терцію, а в партії другого фортепіано на *f* звучать акорди на тлі тремоло, а вже на *p* – терції на тлі витриманих квінт. В оригіналі ж тремоло відсутнє – воно додане, ймовірно, задля підкреслення динамічного контрасту.

Перша інтермедія (ІНТ1) – це соло скрипки на тлі легкого акомпанементу віолончелі й чембало. У фортепіанній транскрипції соло продубльовано в нижню октаву – можливо, для смислового підкреслення вагомості скрипкової партії.

Це трохи парадоксально, оскільки у наступному розділі тутті (А2, *cis-moll*) в оркестрі солююча скрипка підсилюється першими скрипками, аде у фортепіано ці восьмі передані соло. Але партія віолончелі й чембало, хоча вони й звучать в унісон, продубльована в октаву, а партія альту дещо інтонаційно змінена, щоб повністю звучати з нижніми голосами в терцію.

Загалом, фактура цього тутті відмінна від його першого проведення, не дивлячись на те, що оркестровий варіант залишився незмінним. В цьому розділі терції залишаються лише в партії правої руки першого фортепіано, інші партії грають витримані акорди.

Друга інтермедія (ІНТ2) складається з трьох розділів. У першому розділі звучить соло скрипки, яке цього разу в октаву не продубльовано. Лише інколи сольна скрипка підтримується оркестровою скрипкою соло – й їх партії композитор перекладає в різні партії фортепіано, а не дає в терцію одному виконавцю, як це було раніше. Можливо, таким чином автор хотів підкреслити діалогічний характер цих фраз в інтермедії й спонукати до діалогічного їх виконання двома піаністами.

Другий розділ інтермедії це рух переважно четвертними з крапкою тривалостями в терцію та тлі витриманого басу у віолончелі та чембало. Ця доволі прозора оркестрова фактура транскрибується у більш насичену й вагому у фортепіанному викладенні: в партіях правої руки поперемінно звучать акорди на основі цієї терції та восьмими повторюється двоголосна мелодична лінія солюючої скрипки. В партіях лівої руки в звучать октави восьмими, відтворюючи басовий органний пункт. Така фактура середнього розділу інтермедії відповідає його функціональному наближенню за характером до тутті.

Третій розділ інтермедії без подвоєнь перенесений до фортепіано. Цікаво, що партія скрипки через чергування нон-легато та легато розподілена саме за цими штрихами між двома руками у партії першого фортепіано, що підкреслює тепер легкість солюючої скрипки. У другому реченні до скрипкового гармонічного фону восьмими додається альт, який у фортепіано одразу доданий в октаву.

Перше речення наступного тутті (А3, E-Dur-moll) фактурно повторює початок Третьої частини, у другому мінорному реченні тремоло замінене пунктиром восьмими в октаву у басовому голосі. А перегукування восьмих в партіях скрипок також відображено у різних партіях фортепіано.

В наступній інтермедії (ІНТ3) звучить соло скрипки, але цього разу ця партія перенесена

до фортепіано так само соло (раніше ми бачили подвоєння в октаву). Це також можна пояснити саме перехідним музичним характером звучання цієї зв'язуючої мелодичної лінії.

Реприза (A4, E-Dur) також відтворює початкову фактуру (з тремоло в басу). Якщо в партитурі основну тему виконують скрипки в терцію, а солуюча скрипка підсилює верхній голос, то в партії першого фортепіано обидві терції звучать в октаву в обох руках, а в партії другого фортепіано вони звучать в складі акорду в партії правої руки. Таке щільне подвоєння звучить урочистіше, ніж в оркестровій версії. Але смислова реприза того вимагає. Її лише коли пунктирний ритм в мелодії змінюється на більш витримані терції (чверть з точкою), тремоло змінюється витриманими басовими нотами (цілими) в октавному дублюванні у ритмі чверть + восьма, який в партитурі з'являється на 2 такти пізніше, ніж у фортепіанній транскрипції. Її піано в останній фразі також супроводжується незначним полегшенням фактури.

«Літо». Перша частина концерту написана в старовинній концертній формі й будується також з чергувань розділів тутті та інтермедій. Але у цій частині не в кожній частині тутті присутній початковий матеріал першого розділу концерту, або він може бути присутній, але без логічного наголосу. Це витікає з самої програми музики цієї частини: це картина задумливої спеки. Через короткі фрази та пунктирність викладення музичного матеріалу, тутті першого розділу не сприймається настільки ж щільним й насиченим, як розділи з зображенням «вітру Борея».

Структуру частини можна позначити наступним чином: A (a+b+b1+a1) INT1 A B (INT2) A INT3 B. У розділі B формується новий музичний матеріал для тутті, який заміщує собою початковий.

Тож перший розділ (A, g-moll) складається з двох тематичних елементів, які дзеркально повторюються. У першому реченні партії фортепіано частково дублюються, у другому та четвертому реченнях акорди чембало у партії другого фортепіано виписані арпеджато, наближаючи їх звучання до клавісного. Оскільки фактура оркестровки доволі прозора, то дублювання відбуваються лише басових голосів.

Перша інтермедія (INT1) зображає спів зозулі на тремтячому фоні у передчутті сильного вітру. Оскільки фон (репетиції солуючої скрипки) та вигук зозулі звучать в одному регістрі, їх розмежування відбувається суто динамічними виконавськими засобами. Самі ж шістнадцяті розподілені між партіями правої та лівої руки в першого фортепіано. В партію другого фортепіано перенесе-

ний гармонічний супровід без суттєвих змін, який втім губиться, коли друге фортепіано доєднується до репетицій у тутті наприкінці інтермедії.

Друга інтермедія (розділ B, INT2, ц.60) також багатотемна: вона зображує щогла, горлицю та теплі вітри. Прозора фактура перенесена у фортепіано без особливих змін. Коли звучать всі скрипки з альтами – то їх партії дублюються у партіях обох фортепіано, але на *p*. Це продовжується в тутті (зображення «вітру Борея»), де в басу додаються акордові ущільнення на *f* й знімаються на *p*.

Остання інтермедія (INT3) – це монолог скрипки, який побудований на двотактових мотивах, які секвенційно повторюються. Соло скрипки звучать на тлі прозорого супроводу віолончелі та чембало. Композитор розбиває це монолог на мотиви по дві фрази й чергує їх між партіями обох фортепіано, даючи іншому гармонічний супровід, що створює гарний просторовий ефект та дає змогу виконавцям реалізувати соло скрипки як діалог. Лише наприкінці інтермедії, коли двотактові мотиви змінюються на однотактові, останнє речення цілком доручено партії першого фортепіано.

Останнє тутті звучить на матеріалі «вітру Борея» – репетиції, як й в попередньому випадку, дублюються в партіях обох фортепіано, підсилюючись акордами.

Друга частина написана у простій тричастинній формі з доповненням й складається з трьох структурних елементів: соло скрипки, остинато терцій або секст скрипок, які зображають комах (це звучить Adagio) та гуркоти грому у всіх струнних на *f* (Presto). Виразна мелодія скрипки перенесена в партію фортепіано з дублюванням в нижню октаву. А шістнадцяті, що зображають грім, передані партії другого фортепіано та розподілені між руками, як було з репетиціями у Першій частині, коли зображувався «вітер Борея».

Форму третьої частини радше визначити як наскрізну з елементами старовинної концертної форми: чергування розділів тутті та інтермедій в ній також присутнє, але кордони інтермедій у фактурному плані та у тематично-смисловому не завжди співпадають. Та й самі ці розділи поступово зменшуються до обсягу речення або фрази, що вмотивовано крещендууючою динамікою розвитку. Переважаюча динаміка *f* та швидкий темп складають не аби яку складність збереження оркестрового звучання при транскрибуванні партитур для двох фортепіано.

Отже, починається частина з розділу тутті. Перша побудова – остинатні репетиції на одній ноті. У першого фортепіано вони вирішені чер-

гуванням восьмих в партіях обох рук (з октавним подвоєнням у лівій руці), у другого фортепіано – це октавне чергування шістнадцятих (це можна назвати тремоло, але кожна нота в ньому виписана). У наступному розділі до остинатних репетицій додаються низхідні пасажі перших та других скрипок по черзі – ці пасажі чергуються у першого та другого фортепіано та звучать без октавного посилення. Далі звучать вже висхідні пасажі, в терцію – вони розведені по партіях двох фортепіано. Наступне низхідне арпеджіо вирішено ломаними акордами в партіях обох фортепіано.

Після чого звучання тутті продовжується, але тематично наступне остинато з поступовим підйомом вже можна віднести до інтермедії. По закінченню туттійного фрагменту висхідний пасаж всіх скрипок до фортепіано перенесений в одноголосному варіанті, що відповідає смислово навантаженню цього пасажу як зв'язки. Наступний розділ інтермедії побудований на тематичному матеріалі тутті, але з більш прозорою фактурою та оркестровкою. Віленський навіть графічно відтворює фактуру солюючої скрипки на фортепіано, розподіляючи її партію між двома руками та додаючи гармонічного наповнення.

Наступний розділ – тутті, мелодія скрипок якого прийшла з басового голосу «вітру Борея» Першої частини. Та не дивлячись на те, що ці висхідні восьмі виконують всі скрипки, у фортепіано вони звучать одноголосно, щоб дати простір й пасажам у низькому регістрі, й гармонії в акордах.

Після невеликого фрагменту з початкового тутті знов звучить інтермедія – не зважаючи на доволі прозору фактуру, Віленський дещо інакше розставляє акценти: витримані ноти у двоголосі солюючої скрипки від додає до нижніх гармонічних фігурацій. Це не дуже обтяжує фактуру, оскільки фігурації звучать у другій октаві. А виразний басових хід у чембало та віолончелі не дублюється, як завжди, а подається сольо – ймовірно, щоб звільнити місце акордам. Висхідні скрипкові пасажі з повторенням звуків також розподілені між партіями лівої й правої руки у першого фортепіано. Далі звучать два знайомих вже фрагмента тутті, між якими коротке соло скрипки з репетиціями, яке у фортепіанному варіанті вирішено з обтяженням повторного звуку (через октавне дублювання), що робить це сольний пасаж менш контрастним оточуючим тутті. Але останнє соло скрипки перенесено до фортепіано вже без подвоєнь. Й в останньому кульмінаційному тутті вже обидві партії фортепіано відтворюють репетиції через чергувань восьмих в партіях обох рук,

що створює ефект максимального напруження звучання.

«Осінь». Побудова першої частини концерту аналогічна попереднім, схематично її можна представити як: А ІНТ1 А(секвенція) ІНТ2 А3(інтонації з «Весни») ІНТ3 А.

Тематично й структурно можна побачити певну схожість з першим концертом циклу («Весна»). Побудова першого тутті (А, F-Dur) також подібна по тутті з Першої частини «Весни», навіть у мелодично-фактурному плані. Тому очевидно, що й фактурні засоби транскрипції також будуть подібними. Динамічним контраст на початку тутті втілений через контраст щільності фактури: на *f* це акорди з басом в октаву, на *p* – це терції й кварта з басом соло в партіях обох рук.

Перша інтермедія (ІНТ1) зображає картину зображує картину вина, яке ллється в келихи. Соло скрипки настільки легке й стрімке, що немає сенсу навіть намагатись його посилити подвоєнням – щоб краще виділити його, Віленський послаблює фактуру гармонічного супроводу, а саме соло частково роздає партіям обох рук першого фортепіано.

Наступне тутті звучить в g-moll, й не дивлячись на гучну динаміку, фактуру Віленський робить не надто обтяжену (у партії першого фортепіано), тож це тутті відмінне не тільки за тональністю та образністю, а й за характером транскрипції.

Друга інтермедія (ІНТ2) невелика за обсягом, але запам'ятовується яскравими та віртуозними скрипковими пасажами, які також довелося розподіляти між партіями обох рук у першого фортепіано.

У наступному тутті (C-Dur) основний матеріал звучить лише одне речення, тому його *f* максимально посилено фактурним ущільненням. Після основного матеріалу динаміка викладу музичного матеріалу дещо спадає – проходить розвиток основних тематичних елементів з концерту «Весна». Фортепіанна фактура помітно полегшена – без дублювань, не зважаючи на те, що звучить весь оркестр, окрім контрабасу.

Образи останньої інтермедії (ІНТ3) пов'язані з картиною сну. Після скрипкових пасажів на *Larghetto* звучить помірна м'яка мелодія, яка створює образ, схожий до Першої частини «Літа». Мелодія посилена дублюванням у верхню октаву, що не є розповсюдженим прийомом у цій транскрипції. Не дивлячись на тиху динаміку, мелодія має вагоме смислове навантаження, але середній регістр позбавив би її ніжності співочого характеру. Останні 5 тактів скрипка тримає «до» другої октави як органічний пункт. Звичайно, що фортепі-

ано затухає раніше, тому у транскрипції цей фрагмент вирішений через чергування «до» у другій й третій октаві та у першій й другій октаві, залишаючи «органний пункт» лише на 2 останні такти. Частина закінчується проведенням першого розділу тутті в основній тональності.

Друга частина концерту втілює картину сну після бурхливого святкування. Форму її можна визначити як наскрізну через кантиленний розвиток та відсутність явних каденційних зворотів. Фактура складається з трьох складових: мелодія, яка звучить в терцію у всіх скрипок, хоральні акорди у середньому регістрі, викладені залігованими тривалостями, та арпеджіо чембало на тій же гармонії. Арпеджовані фігурації чембало починаються у малій октаві й сягають другої, але у межах одного такту вони займають зазвичай невеликий обсяг. Віленський дещо трансформує їх, передаючи їх партіям обох рук другого фортепіано та розкладаючи по всьому названому діапазону по-своєму (ці арпеджіо не повторюють послідовність нот у чембало, навіть звук на першу долю такту може бути відмінним, хоча гармонічний обрис загалом залишається). Гармонічне наповнення звучить в акордовій фактурі разом з мелодичною терцією (вищий звук якої дублюється в нижню октаву) у першого фортепіано, так що басу залишаються лише октави. Таке фактурне рішення дещо змінює характер фактурного розшарування, але зберігає загальний образний зміст частини.

Структура третьої частини подібна до першої та виглядає наступним чином: A(a+b+d+a) ІНТ1 A(a+a) ІНТ2 A ІНТ3 A ІНТ4 A ІНТ5 A, де A – це туттійні розділи, в яких звучить переважно початковий мотив, інколи не спочатку, «а», «b» й «d» – тематичні елементи, а ІНТ – самостійні інтермедії, деякі з яких пов'язані між собою. В цій частині вказаний підзаголовок «Полювання», й фактура тутті звукообразально передає відчуття їзди верхи, загортаючи ці стрибки у танцювальний жанр. Як зазвичай у розділах тутті на *f* Віленський насичує фактуру дублюванням й акордовим заповненням. Проте, коли за третім разом видозмінений мотив («b») проходить в оркестрі й тій же фактурі, Віленський дає її у фортепіано у полегшеному варіанті, жертвуючи гармонічним наповненням й створюючи динамічний контраст. У наступному реченні «d» динамічний контраст вирішений таким же чином.

Початкові інтонації першої інтермедії (ІНТ1) в мелодичному обрисі схожі до інтонацій другого розділу тутті Третьої частини «Весни». Двоголосся сольної скрипки передається до однієї руки

в партії першого фортепіано, й лише бас посилюється гармонічно, також без дублювань. Тутті наче перебиває скрипкове висловлення, та друга інтермедія (ІНТ2) є логічним продовженням першої, тому й транскрибується схожим чином. А скрипкове арпеджіо в діапазоні трьох октав розкладені між партіями обох рук у першого фортепіано.

Віртуозні чудернацькі пасажі скрипки третьої інтермедії (ІНТ3) також перенесені до фортепіано з мінімальними фактурними змінами, а й пасажі наступних інтермедій (ІНТ4 та ІНТ5). В останній інтермедії (ІНТ5) зображується картина знемагаючого від погоні звіра. Її будова інтермедії нагадує третю інтермедію. Й гавчання собаки у нижньому регістрі перенесено до фортепіано традиційним тремоло.

«Зима». Форму першої частини можна визначити як наскрізну з елементами тричастинності, в основі якої лежить вже знайоме чергування тутті та інтермедій (сольних пасажів скрипки). Чергування може відбуватись доволі часто, що створює ефект активного діалогу оркестру та солісту.

Перше тутті починається динамічним кресендо – інструменти оркестру поступово вступають, нарощуючи гучність. Фактура відтворює остинатне повторення акордів восьмими тривалостями, що відображається у партіях трьох рук, а партія правої руки другого фортепіано виконує акорди на арпеджіо, передаючи з одного боку тембр чембало, з іншого – образ тремтіння та пронизливої зимової холоднечі. Короткі трелі у верхньому голосі замінені на форшлаги. Перша інтермедія (перше соло скрипки) доволі віртуозне й швидке, тому виписано для двох рук у першого фортепіано. Швидкі дрібні тривалості у кульмінаційних епізодах також розведені по партіям обох рук. Ці фактурні засоби повторюються й надалі.

Друга частина концерту написана у простій двохчастинній формі AA1, а її фактура складається з чотирьох шарів: мелодичної лінії у сольюючій скрипки, арпеджіо пічкато у скрипок, що зображають дощ, педалі у альт та басового гармонічного заповнення. Мелодія кантиленного та пісенного характеру, подібна до оперної арії. Можна було очікувати, що Віленський, як й в попередніх випадках, посилить її в октаву. Але він надає перевагу гармонічному пласту, оскільки пічкато дощу також виділено на *f*. Тож ці чотири шари між партіями він розподіляє наступним чином: басові восьмі та альтова педаль (октавою нижче) в партії лівої руки другого фортепіано, пічкато скрипок на стакато в партії правої руки другого фортепіано, а перше фортепіано виконує мелодію та на арпеджато четвертними дублює гармоніч-

ний супровід у вільному викладені, оскільки він не співпадає з розташуванням акордів у чембало, які виписані половинними.

Третя частина «Зими» найбільш мозаїчна за своєю будовою, будується на різних тематичних елементах, серед яких є матеріал, який створює арку до концерту «Літо». Форму частини можна визначити як старовинну концертну та представити наступним чином: $A(a+b+c)$ ІНТ1($d+e$) $A(b1+ca)$ ІНТ2($f+g$) $A(c)$ ІНТ3($h+I$ (з «Літа»)) ІНТ4 (мотив «вітру»). На відміну від попередніх частин, основні розділи й інтермедії у цій частині не є туттійними або сольними. Поділ відбувається за тематичним матеріалом. Солююча скрипка в «а» та «b» звучить одногосно, а другий голос в «с» й в «d» переданий другому фортепіано (матеріал елемента «d» також нагадує фігурації з першої частини концерту «Літо»). В другій інтермедії (ІНТ2, розділи «f» та «g») партія солюючої скрипки повністю передана другому фортепіано, щоб підкреслити діалогічність й акустичний контраст з попереднім розділом. Останні дві інтермедії містять матеріал, який дещо узагальнює весь цикл. Різкі «репліки» в елементі «h» завершуються низхідним гамоподібним пасажем, який нагадує елемент «с» та раптом посилений октавним дублюванням. Матеріал елемента «I» відсилає до тутті першої частини «Літа». Й остання інтермедія побудована на пасажах «вітру Борея» з третьої частини «Літа». Пасажі солюючої скрипки передаються від одного фортепіано до іншого. А коли її посилюють всі скрипки – вони виконуються обома виконавцями в обох голосах. Оскільки фактура цих епізодів вже знайома, в транскрипції Віленський просто записує більшу частину матеріалу як тремола.

Висновки. Віленський у своїй транскрипції концерту вдало передає оркестровість звучання вівальдієвської партитури, відтворює на фортепіано особливості струнного та клавісного звучання, підсилює фактурними рішеннями

сміслові акценти й смислове навантаження та динамічні контрасти розділів. Детальний текстологічний аналіз способу викладення музичного матеріалу з першоджерела дозволяє уточнювати шляхи інтерпретації та виявляти саме ті прийоми, які необхідні виконавцю для того, щоб передати усю яскравість діалогу між двома майстрами – Вівальді та Віленським, а також між історичними часами. Цей діалог вирішується й розвивається на рівні музичного мовлення, він відображений у музичному тексті.

Проведений аналіз дозволив виявити, які стилістичні засоби є основними для того, щоб трансформувати вихідний музичний текст і виявити ставлення Віленського до музичного матеріалу. Й той різновид транскрипції, до якої звертається Віленський, відповідає принципу сутнісної транскрипції, яка намагається зберегти структурно-композиційну складову тексту, але дещо змінює структурно-композиційні параметри та зберігає тематичну й смислову сутність першоджерела. Обережне ставлення, поважне відношення до авторського задуму відрізняє транскрипцію Віленського та дозволяє йому зберегти специфіку музичного мислення Вівальді.

Крізь Віленського ми маємо змогу чути й сприймати музичні думки Вівальді безпосередньо, він надає їм більшу перевагу, ніж власним. Водночас, він оновлює їх способом перекладення, способом транскрипції, збагачує, змінює, оновлює та актуалізує вівальдієвські тексти перенесенням до іншої органологічної сфери. Природа фортепіано суттєво змінює природу звучання, й в цьому є привабливість жанру транскрипції для піаністів, які стають композиторами, оскільки сам факт фортепіанної адаптації вихідного музичного матеріалу вже є певним творчим кроком. Й такі транскрипції сприяють розвитку фортепіанних технологічних можливостей й розвитку концертного репертуару піаніста.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барон джазу з України. Конькова Г. *Спрага музики: Паралелі і час спогадів. Театр: Вхід без квитків*. Т. 2. К. 2002.
2. Бібліографічний опис: Віленський Костянтин Михайлович. Г. В. Конькова. *Енциклопедія Сучасної України*. НАН України, НТШ. К.: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2005. URL: <https://esu.com.ua/article-34528>
3. Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Х. 2005. 18 с.
4. Жарков О. Художній переклад в музиці: проблеми і рішення: автореф. дис...канд. мистецтвознавства: 17.00.02. Київська консерваторія ім. П.І.Чайковського. К. 1994. 19 с.
5. Hans-Günter Heumann. URL: <https://www.schott-music.com/en/person/hans-guenter-heumann>.
6. Bernard Dewagtere. URL: <https://www.free-scores.com/Download-PDF-Sheet-Music-bernard-dewagtere.htm>.
7. Konstantin Vilensky. URL: <https://vilensky.com.pl>.

REFERENCES

1. Baron dzhazu z Ukrainy. [Baron of Jazz from Ukraine] (2002) Kon'kova H. Spraha muzyky: Paraleli i chas spohadiv. Teatr: Vkhid bez kvytiv. T. 2. Kyiv. [in Ukrainian].
2. Bibliografichnyi opys: Vilenskyi Kostiantyn Mykhailovych. [Bibliographic Description: Vilensky Konstantin Mykhailovych] (2005) H. V. Kon'kova. Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy. NAN Ukrainy, NTSh. Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy. URL: <https://esu.com.ua/article-34528>. [in Ukrainian].
3. Borysenko M. (2005) Zhanr transkryptsii v systemi indyvidualnoho kompozytorskoho styliu [The Genre of Transcription in the System of an Individual Compositional Style]: avtoref. dys. ... kand. Mystetstvoznavstva. KhDUM im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv. 18 s. [in Ukrainian].
4. Zharkov O. (1994) Khudozhnii pereklad v muzytsi: problemy i rishennia [Artistic Translation in Music: Problems and Solutions]: avtoref. dys... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.02. Kyivs'ka konservatoriia im. P. I. Chaikovs'koho. Kyiv. 19 s. [in Ukrainian].
5. Hans-Günter Heumann. URL: <https://www.schott-music.com/en/person/hans-guenter-heumann>. [in German].
6. Bernard Dewagtere. URL: <https://www.free-scores.com/Download-PDF-Sheet-Music-bernard-dewagtere.htm>.
7. Konstantin Vilensky. URL: <https://vilensky.com.pl>.