

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Фатьянова Е.А. — Транскрипция для клавишного синтезатора на примере творчества Э. Артемьева, В. Мартынова, Ю. Богданова (пластинка «Метаморфозы») // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2021. – № 5. DOI: 10.7256/2453-613X.2021.5.36938 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=36938

Транскрипция для клавишного синтезатора на примере творчества Э. Артемьева, В. Мартынова, Ю. Богданова (пластинка «Метаморфозы»)

Фатьянова Елена Алексеевна

аспирант сектора инструментоведения Российского института истории искусств

190000, Россия, г. Санкт-Петербург, Исаакиевская площадь, 5

✉ fatyanovaelena@mail.ru



[Статья из рубрики "Музыка и цифровые технологии"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2021.5.36938

Дата направления статьи в редакцию:

23-11-2021

Аннотация: В статье анализируется опыт транскрипции сочинений Дж. Булла, К. Монтеверди, И.С. Баха, К. Дебюсси, С. Прокофьева для клавишного синтезатора Synthi 100, выполненной отечественными композиторами Э. Артемьевым, В. Мартыновым, Ю. Богдановым в 1980 году и изданной на пластинке «Метаморфозы». Также нами рассмотрен определённый данными авторами диапазон художественных задач и звуковых решений, варианты работы с фактурой оригинальных сочинений. В электронных интерпретациях, представленных в «Метаморфозах», демонстрируются не только примеры транскрибирования текста оригинала для исполнения на синтезаторе, но также иллюстрируются сформулированные К. Штокхаузенем четыре критерия электронной музыки: унифицированное временное структурирование (единое временное поле), расщепление звука, многоплановая пространственная композиция, равноправие тона и шума. Несмотря на то, что транскрипция произведений академической музыки для клавишного синтезатора была реализована отечественными композиторами несколько десятилетий назад, до настоящего времени этот опыт не был изучен. Возможно, это связано с тем, что анализ и описание электронной музыки с помощью традиционных средств, представляют сложность, поскольку исследуемый музыкальный материал не нотруется: все преобразования, которые выполнены интерпретатором, зафиксированы только в аудиозаписи. Усложняет изучение созданных транскрипций тот факт, что электронные инструменты регулярно видоизменяются, совершенствуются, расширяется их технический и, соответственно, художественный потенциал. В связи со сменой

инструментария произошло изменение подхода к музыкальному творчеству. В статье проанализирована трансформация авторского текста, преобразование клавирной фактуры в электронную партитуру и роль аранжировщика как соавтора сочинения.

Ключевые слова: клавишный синтезатор, Синти, транскрипция, аранжировка, электронная музыка, Эдуард Артемьев, фактура, электронная партитура, пространственная композиция, пластинка *Метаморфозы*

Более чем 300-летний опыт транскрипции отразился в интерпретации классических сочинений в творчестве музыкантов новой формации второй половины XX века - Эдуарда Артемьева, Владимира Мартынова и Юрия Богданова. В 1980 году они записали пластинку с электронными транскрипциями классических и современных музыкальных произведений, исполненных на синтезаторе Synthi 100. Общее название пластинки - «Метаморфозы», но это не просто транскрипции для другого акустического инструмента или оркестра, это опыт изложения известных сочинений на новом музыкальном инструментарии с иными художественными возможностями и способом реализации. Эдуард Артемьев утверждает, что «перенесение классических произведений в иную звуковую среду - это как вновь открыть автора» [\[12, с. 551\]](#).

Несмотря на то, что транскрипция для клавишного синтезатора произведений академической музыки была реализована отечественными композиторами несколько десятилетий назад, до настоящего времени этот опыт не был изучен. Возможно, это связано с тем, что анализ и описание электронной музыки с помощью традиционных средств, представляют сложность, поскольку исследуемый музыкальный материал не нотируется, все преобразования, которые выполнены интерпретатором, зафиксированы только в аудиозаписи. Усложняет изучение созданных транскрипций тот факт, что электронные инструменты регулярно видоизменяются, совершенствуются, расширяется их технический и, соответственно, художественный потенциал.

По словам Пьера Булеза «электронная музыка - современный способ музыкального мышления, а новые инструменты нужны, чтобы иметь возможность продвинуть музыкальный язык значительно дальше, чем с нынешними инструментами, которые в основном связаны с предыдущим периодом музыки» [\[7, с. 137\]](#). Луиджи Ноно продолжает эту мысль: «Микрофоны, громкоговорители, синтезаторы, компьютеры позволяют активно влиять на качественную сторону звучания, творить новые акустические пространства. Современным композиторам необходимо культивировать в себе новое музыкальное мышление, вырабатывать новую ориентацию слухового восприятия» [\[7, с. 260\]](#).

Рассмотрим специфику электронной транскрипции опыта «Метаморфоз» Эдуарда Артемьева, Владимира Мартынова и Юрия Богданова.

Для создания этого уникального творческого союза единомышленников было необходимо, чтобы совпало несколько факторов. Этими важными составляющими стали Московская студия электронной музыки, синтезатор Synthi 100, студия записи «Мелодия», двигательная сила в лице Евгения Мурзина и, конечно, талант и новые идеи авторов этой пластинки.

Необходимо отметить, что в 1970-е годы Студия электронной музыки была местом творческих встреч и открытий. Уникальная студия притягивала многих людей искусства. Здесь были В. Высоцкий и Ф. Феллини, Б. Ахмадулина и Б. Мессерер, Ф. Коппола и М. Антониони. Студия была культурным эпицентром, в котором происходили фантастические

для того времени события. Весьма показательно, что иностранцы, приехавшие в Москву, посещали три места: Красную площадь, Большой театр и Студию электронной музыки [\[8\]](#).

В экспериментальном зале Московской студии электронной музыки Евгением Мурзиным был апробирован сферорамный экран - аналог небесного свода, воплотивший мечту Скрябина. Помимо экрана зал был оборудован первым отечественным аналогом многоканального звука, находящимся за спиной у слушателей. Таким образом, электронная музыка стала располагать уникальным для того времени средством эстетического воздействия - возможностью создавать искусственные формы звукового поля. Так, реализуя художественный замысел Скрябина при постановке «Прометея», в студии экспериментальной музыки параллельно была реализована новая идея многоканального звука, который был синхронизирован с партитурой цвета.

Неудивительно, что именно в этой уникальной студии появился Synthi 100 [\[1\]](#). Композиторы впервые познакомились с возможностями синтезатора в 1972 году на выставке современного музыкального инструментария в Москве на фирме «Мелодия». В синтезаторе, напоминающем огромный письменный стол с двухмануальной клавиатурой, была доведена до совершенства модульная система, разработанная Робертом Мугом. Только в отличие от синтезатора Минимуг с тремя генераторами у Synthi 100 можно было перестраивать и коммутировать между собой 12 генераторов в любых комбинациях, получая разные звуки. По словам Артемьева, «благодаря появлению короля аналоговых синтезаторов Synthi 100, электронная музыка обрела мощную техническую базу» [\[12, с. 102\]](#).

По сравнению с синтезатором АНС это был чисто исполнительский инструмент: при игре на клавиатуре звуки можно было сразу слышать и редактировать. Использование компьютера в Synthi 100, новые исполнительские возможности вдохновили композиторов Студии электронной музыки на творческие эксперименты.

По воспоминаниям Эдуарда Артемьева в Synthi 100 звук синтезировался путём настройки многочисленных генераторов и сопутствующих им приборов вручную. Функцией управления синтезатором в реальном времени занимался Юрий Богданов, он и стал соавтором транскрипций Э. Артемьева и В. Мартынова. В новаторском синтезаторе были как большие возможности для художественного творчества, так и ограничения. Сложность реализации звуковой идеи заключалась в том, что в модели синтезатора, который приобрели для студии, не было функции сохранения подготовленного звука — надо было «накрутить» звук и сразу его записать на магнитофонную пленку. В дальнейшей работе созданный тембр сложно было повторить «один к одному — функции ползли, уплывали, и всегда семпл был немного другой» [\[11\]](#). Несмотря на отсутствие стабильности в реализации тембровых решений, у данной модели синтезатора были и достоинства. В инструменте был секвенсор, с помощью которого можно было записать 256 нот. Завершалась работа над транскрипциями на стереомагнитофонах, где путём перезаписи фиксировали электронные интерпретации с большой потерей качества.

Это звучит удивительно даже в наше время, но все интерпретации «Метаморфоз» создавались именно «с листа». Эдуард Артемьев вспоминает, что «добивался звучания всех элементов, имея чёткое представление (слышание, звуковой образ) каждого из них. А Юрий Богданов был в эти моменты в полном резонансе со мной. Дублей никаких мы не делали» [\[2\]](#).

Работа над «Метаморфозами» для Эдуарда Артемьева была не первым опытом работы на

этом уникальном синтезаторе. Изучая возможности инструмента, композитор сочинил пьесу для синтезатора Synthi 100, голоса и рок-группы под названием «Пилигримы» (1975). Для композитора это был один из ранних опытов реализации нового взгляда на звуковое пространство, возникшего под большим влиянием рок-музыки. По мысли композитора именно «электронная музыка способна ассимилировать различные направления, стили и жанры и объединить их в единую живую реку музыки» [1]. В дальнейшем, эта пьеса послужила основой для одноименной электро-рок симфонии в четырех частях, где «Пилигримы» в новой редакции 1999 года, стали материалом финала всего сочинения

Развитием и продвижением электронной музыки в Советском Союзе занимался инженер и большой энтузиаст Евгений Мурзин. Именно он убедил руководство фирмы звукозаписи «Мелодия» выпускать пластинки с электронной музыкой. На первых двух пластинках были записаны сочинения для синтезатора АНС, куда были включены сочинения А. Шнитке, Э. Денисова, С. Губайдулиной, О. Булошкина, С. Крейчи, Ш. Каллоша, А. Немтина и Э. Артемьева. Затем руководство студии звукозаписи «Мелодия» попросило исполнить интерпретации известных сочинений. Запрос был не на авангардную музыку, а на классические произведения в новом звуковом обрамлении в качестве иллюстрации возможностей уникального электронного инструментария.

Музыканты решили пойти по проторенному пути Венди Карлос [3] и пластинки «Switched on Bach», но в отличие от отечественных аранжировщиков, у их предшественницы Венди Карлос, была возможность работы только с монофонической записью, выполненной на синтезаторе Moog. Выдающийся интерпретатор клавирных произведений И. С. Баха Глен Гульд так прокомментировал альбом Венди Карлос «Switched on Bach»: «Вся запись, по сути, является одним из самых поразительных достижений звукозаписывающей индустрии в этом поколении и, безусловно, одним из величайших подвигов в истории клавишного исполнения» [13, с. 131].

Сам Глен Гульд был новатором в области интерпретации академической музыки средствами фонографии. Он исследовал фонографическое пространство как фактор художественной выразительности и применял при записи подход, который сам называл «акустической оркестровкой» (или «акустической хореографией») [4, с.9]. Главная идея заключалась в том, чтобы различные музыкальные фрагменты в пределах одной части изложить на разных звуковых планах (крупном, среднем, дальнем), а значит и с меняющейся тембровой окраской. В процессе работы удалось создать фонографическую аналогию киноизображению: внутрикадровому монтажу («наплывы», «наезды», движение камеры и др.), а также резкому переходу между планами – монтажной смене кадров, снятых разными камерами [4, с.9].

В 1980 году Юрий Богданов, Владимир Мартынов и Эдуард Артемьев реализовали идею создания транскрипций классических произведений И. С. Баха, К. Монтеверди, Дж. Булла, К. Дебюсси, С. Прокофьева и выпустили пластинку. Помимо транскрипций в пластинку вошли и авторские сочинения: одна пьеса, «Движение», принадлежала перу Артемьева и Богданова, и две композиции - «Весенний этюд» и «Утро в горах» - Мартынову. Исполнение на Synthi 100 порой требовало участия двух человек: один (например, композитор Эдуард Артемьев) играл на клавиатуре, а звукорежиссер Юрий Богданов в реальном времени управлял редактированием параметров звука с помощью контроллеров.

Пластинка составлена по принципу калейдоскопа: в ней перемежаются пьесы различных

стилей жанров и эпох. На примере этих пьес авторам хотелось показать разнообразие способов использования синтезатора, начиная с прямой имитации уже существующих или существовавших инструментов, заканчивая созданием новых, еще неизвестных звуковых комплексов. Пластинка представляет собой путешествие во времени, в котором проводником выступает синтезатор Synthi 100. В год выхода пластинки звук этого синтезатора считался фантастическим, футуристическим — в общем, необычным даже в сравнении с другими синтезаторами.

Опубликованные записи представляют собой аранжировки инструментальных произведений, выполненные специально для синтезатора Synthi 100. А поскольку это именно синтезатор, а не привычная в наше время мультитембральная рабочая станция, то и реаранжированные композиции звучат нетривиально. Даже через 40 лет, их интересно слушать именно как композиции, а не только как «звук синтезатора Synthi 100».

В. Мартынов в аннотации к пластинке пишет, что в связи со сменой инструментария произошло **изменение типа музыкального творчества**, в котором с одной стороны композитор может реализовать свой замысел, исключая нотный текст и исполнителя в качестве посредников, с другой стороны это оборачивается трудоемкостью и кропотливостью творческого процесса. «Музыкальная ткань складывается из отдельных, тщательно подобранных элементов, которые фиксируются с помощью многоканального магнитофона, чтобы при сведении обрести окончательный вид. Разумеется, такое расширение средств, и появление новых творческих ситуаций создает массу проблем и задач для музыканта. Варианты разрешения некоторых из них и предлагает данная пластинка» [\[9\]](#).

Выпуск пластинки «Метаморфозы» произвел в Советском Союзе фурор. В то время необычная музыка, записанная на пластинке, воспринималась как чудо. Известно, что первый тираж был продан за два дня. Казалось, что в СССР совершенно из ничего появилась пластинка с электронным звучанием. Итоговый тираж не назывался, по предварительным данным за несколько переизданий пластинки было реализовано около миллиона копий, что по системе сертифицирования музыкальных произведений американской ассоциации звукозаписывающих компаний соответствует платиновому диску. Для приобретения пластинки в советских магазинах стояли в очереди, что было, по признанию авторов, для них совершенно неожиданно.

Однако, несмотря на феноменальный успех их совместной работы, Юрий Богданов жалеет, что «то, чем жили музыканты-электронщики в студии, то, что было на несколько порядков выше записанной пластинки, и то, что Феллини хотел взять в свое кино, осталось никем не услышано» [\[8\]](#).

Известно, что К. Штокхаузена, как и отечественных композиторов, привлекли возможности нового электронного инструментария, и он включил синтезатор Synthi 100 в партитуру научно-фантастической оперы «Sirius». Специально по заказу композитора в синтезатор был встроен Vocoder 5000 для реализации оригинальных звуковых идей. Отметим, что Эдуарда Артемьева сближает с немецким авангардным композитором не только применение уникального Synthi 100, но и пристальное внимание к изысканной музыке К. Дебюсси.

Анализируя сочинения Дебюсси, Штокхаузен обратил внимание на фактурные комплексы композиций с определенной техникой инструментовки, которая превращают их в вибрирующие звуковые поверхности и звуковые полосы. Немецкий композитор называет

их «статистическими формами и статическими фактурами».

По воспоминаниям Штокхаузена в начале 1950-х годов композиторы уже думали о внутренней жизни звуков, состоящей из колебаний. Мелодия, гармония, ритм стали второстепенными в музыке «вибрирующей звуковой материи». Композитор размышляет, что «очень часто звуки у него ведут себя подобно акварельным краскам в воде: они плывут, тают вплоть до полного исчезновения, и это – особый звуковой мир, возникающий благодаря Дебюсси» [7, с. 208].

Эдуарда Артемьева так же всегда привлекали в музыке тембр, внутренняя жизнь и красота звука. В годы обучения в консерватории композитор находился «под заметным влиянием композиторов-импрессионистов - Дебюсси, Равеля, молодого Стравинского. Учился у них искусству колорита, фиксации тончайших настроений: мимолетных впечатлений, передаче «звукового пейзажа». Впрочем, неверно думать, что у импрессионистов при ярких красках - расплывчатая форма. Именно у Дебюсси я учился точности конструкции...» [10], - вспоминает Эдуард Николаевич. Взгляд композитора подтверждается и словами Эдисона Денисова в статье «О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси»: «Конструкция у Дебюсси никогда не бывает жесткая и никогда не воспринимается обнаженно. Мы ее где-то улавливаем, но ощущаем лишь подсознательно (или же видим при анализе)» [5, с. 92-93].

Не случайно увлечение музыкой Дебюсси непосредственно предшествовало периоду творчества Артемьева, связанного с «чистой» электроникой. Композитор вспоминает, что на синтезаторе АНС стало возможным «наглядно воспроизвести (нарисовать) внутренние процессы, протекающие в микромире тембра и непосредственно, в реальном времени воздействовать на него» [4].

В дальнейшем, именно погружение в электронику и увлечение ею на протяжении всего творческого периода, по признанию композитора, дало возможность Эдуарду Артемьеву реализовать оригинальные «звукописные» идеи, навеянные музыкой Дебюсси.

Прелюдии Дебюсси, выбранные Эдуардом Артемьевым и Владимиром Мартыновым для реализации художественной идеи электронной интерпретации классических произведений, являются примерами «пространственной» композиции. Живописность и статика прелюдий главенствуют. Без активного динамического процесса время как бы останавливается, и слушатель может представить свою картину природы. «Запечатленные мгновения порождают почти каждый раз своеобразную индивидуальную форму. Внимание к звуку, его длению, тонкая работа с мотивами являются в творчестве Дебюсси важнейшими стилеобразующими и формообразующими факторами» [2, с. 39]. Импрессионистическая статика на уровне движения макропластов фактуры сочетается с динамикой тонких тембровых изменений, доступных электронному инструменту. В этом – **статика на макроуровне и динамика на микроуровне** - одна из важнейших черт поэтики электронной композиции.

В пластинке «Метаморфозы» музыкальное произведение, написанное для традиционного инструмента, с помощью художественных возможностей синтезатора Synthi 100 переходит в свое новое состояние, иной звуковой образ. Как происходит этот переход, за счет каких средств трансформируется авторский текст, как происходит преобразование клавишной фактуры в электронную партитуру, в какой мере аранжировщик становится соавтором сочинения, мы и рассмотрим в дальнейшем. Необходимо отметить, что большая часть оригиналов избранных сочинений написаны для

клавесина, верджинала, фортепиано, и представлен только один вариант транскрипции вокального сочинения.

Аранжировщики демонстрируют основные приемы трансформации оригинала в транскрипцию и варианты изменения фактуры оригинала: от тембрового «раскрашивания» до создания электронной партитуры. При прослушивании пластинки мы можем услышать, как электронные тембры, имитирующие акустические инструменты, так и многослойные звуковые комплексы, созданные для реализации уникальных художественных задач.

Композиторами при работе над произведениями использованы следующие типы электронной транскрипции:

1. Новое тембровое решение без изменения авторского текста.
2. Сочинение к иному тембровому решению новых партий с сохранением образного строя произведения.
3. К тембровой дифференциации партий добавляется редактирование временных и пространственных параметров электронными средствами вплоть до видоизменения художественной идеи сочинения. Как правило, потенциал к серьезному пересмотру образа и варианты интерпретации заложены автором в оригинале сочинения.

Примером первого типа «метаморфозы» из хоровой композиции в инструментальную, напоминающую органное звучание, является электронная интерпретация В. Мартынова мадригала К. Монтеверди «Io mi son giovinetta» («Я молод и радостен») из четвертой книги мадригалов (1603), в которой певческие партии переданы как регистры органа. Выбор органной фактуры для интерпретации мадригала повлиял на плотность в изложении музыкального материала. В прослушивании партий нет прозрачности, дифференциации, звук «плывет», а исполнение тембрами с разной атакой нарушает синхронность в звучании партий.

При аранжировке электронными тембрами исчезли гибкое живое интонирование и выразительность, свойственная вокальной музыке, поэтому художественный результат не иллюстрирует новое качество звучания.

Вариантом сочинения дополнительных партий может служить аранжировка В. Мартыновым шестиголосного «Летнего канона» неизвестного автора. Уникальный образец роты исполнен электронными тембрами с точной атакой. Постепенно по замыслу аранжировщика из канона «вырастает» восходящая линия, исполненная синтезированным тембром духовых инструментов длинными нотами.

Выбор произведений «Io mi son giovinetta» К. Монтеверди и «Летнего канона» неизвестного автора не случаен. По словам Артемьева^[5], В. Мартынов в Студии электронной музыки в то время озвучивал исторический архив, выполнял инструментовки полифонических произведений XVI-XVII веков на синтезаторе Synthi 100. К сожалению, материалы уникальной работы композитора не сохранились.

Примером расширенного варианта преобразования является транскрипция В. Мартынова вариации №8 из «Гольдберг-вариаций» И. С. Баха. В оригинале сочинение написано для клавесина со свойственной инструменту ровной динамикой. В интерпретации этой виртуозной вариации тембру клавесина с быстрым затуханием противопоставлены протяженные электронные звуки, которые помогают аранжировщику перенести слушателя из камерного пространства оригинала сочинения в электронную среду. В

репризе первой части аранжировщиком сочинена линия верхнего голоса, исполняемая синтезированным хором. Во второй части звучание хора уходит на задний план и проявляется написанная аранжировщиком яркая линия баса. В репризе второй части вновь в полную силу вступает хор, и вся электронная партитура звучит широко и величественно. Здесь В. Мартыновым показан вариант аранжировки, когда фактура вариации для клавесина постепенно разрастается в партитуру, диапазон звучания интерпретации по сравнению с оригиналом существенно расширяется. Эта тембровая «метаморфоза» в итоге приводит к смене звукового образа сочинения. Таким образом, оригинал камерного произведения Баха берется аранжировщиком за основу нового полифонического произведения с несколькими звуковыми планами и пространствами.

В электронных интерпретациях усиливается дифференциация фактурных пластов произведения за счет многотембровости и различного расположения партий в пространстве. Одним из примеров работы с фактурой может служить пьеса «Why ask you» английского органиста XVI-XVII веков Джона Булла^[6]. Фактура в оригинале, написанная для вирджинала, исполняется на синтезаторе разными тембрами. В исполнении вирджиналиста пьеса звучит очень прямолинейно, с резкими акцентами и характерным для этого клавишного струнного инструмента узким динамическим диапазоном. В электронной интерпретации для одной партии подобрана имитация тембра вирджинала, другая обозначена певучим тембром. Интерпретация с обозначением мелодической линии, постепенным расширением и заполнением всего пространства способствует цельности изложения данного сочинения.

Электронная интерпретация третьей пьесы «Сарказмов» Allegro precipitato Прокофьева представляет собой пример аранжировки пьесы в быстром темпе, что для работы на синтезаторе является дополнительной трудностью в реализации художественной задачи. Транскрипция пьесы решена путем дифференциации горизонтальных линий при сохранении авторского текста. Политональность, представленная в оригинале двумя фактурными пластами, подчеркивается на синтезаторе политембровостью. Фортепианная фактура на протяжении всей пьесы разделена на партии. Синтезированным тембром исполняется «пульсирующая часть фактуры», чем подчеркивается токкатно-динамический характер музыки. В фортепианной фактуре происходит вычленение мотива нисходящих аккордов на sforцандо, который превращается в отдельную партию и исполняется ярким тембром с эффектом «эхо». В заключение пьесы интерпретатором ставится не точка на piano, как у Прокофьева, а восклицательный знак, который озвучен тембром, похожим на искаженный колокол. При смене тембрового решения меняется и образный строй произведения. Из ударной, язвительной пьесы музыка Прокофьева в интерпретации Артемьева превращается в череду фантастических событий. Артемьев переносит слушателя в другую цивилизацию, а фортепианный тембр оригинала сочинения усиливается энергией и футуристичностью электронного моторного тембра.

Ярким примером тембровой дифференциации партий оригинала в электронной транскрипции может служить интерпретация пьесы К. Дебюсси «Канопа». Владимир Мартынов интерпретирует эту пьесу неожиданно и неоднозначно. В голосоведении определяются три партии: причудливая верхняя, нижняя искаженная, а в средней проходят отдельные фразы, вычлененные из фактуры пьесы. Аккорды «улетают» вверх, звучат на октаву выше написанного, линия нижнего голоса исполняется агрессивным тембром. Этот тембровый диссонанс противопоставляет партии друг другу. Возможно, аранжировщик намеренно хотел подчеркнуть мрачное содержание пьесы, навеянное необычным программным образом^[7]. Есть предположение, что интерпретатором показаны два мира: возвышенный и противоположный ему, искаженный и угнетающий.

Таким образом, образная сфера оригинала существенно изменена.

Эдуард Артемьев во время своих лекций в Московской консерватории привел транскрипцию В. Мартынова пьесы «Канопа», как пример мастерской работы с пространством в электронной музыке. «Там он не изменил ни одной ноты. Сыграно все, что написано в нотах. Единственное, тембрально он все сделал, но вся тонкость работы именно с акустическим пространством. Каждый голос имеет свою линию задержки, свою акустику. И вот прелестное получилось произведение, новое прочтение Дебюсси. Он подбирал специальные задержки, чтобы они не путались в разных голосах. Вообще очень тонкая работа». Как видно из цитаты, критерием мастерства транскрипции для Артемьева является способность создать **новое акустическое пространство**, не изменив ни одной ноты.

Однако сам композитор прибегает к экспериментальным и кардинальным преобразованиям звукового материала оригинала, как, например, в фортепианной прелюдии Дебюсси «Ветер на равнине». Звуковой идеей транскрипции становится заложенная в фортепианном сочинении Дебюсси имитация звукового мира природы. Во вступлении вводятся шумы, имитирующие звучание ветра и крика чаек. Фортепианная фактура расцвечена новыми тембрами. Аккомпанирующие фигурации Дебюсси у Артемьева превращаются из фоновой линии в экспериментальные переходы-всполохи к темам пьесы, то возвращаются в свой первоначальный вид. Аранжировщик акцентирует ниспадающие гроздь аккордов, которые у Дебюсси обозначены на *pianissimo*. К ним идет дополнительная звуковая линия на крещендо, написанная аранжировщиком. В этой транскрипции широко показаны художественные возможности синтезатора: нарастание и глиссандирование одного звука, что невозможно исполнить на фортепиано. Слушателю предлагается погрузиться в захватывающий звуковой пейзаж, выписанный с натуралистической точностью: одна тема плавно переходит в другую, пьеса звучит по-новому. Аранжировщик виртуозно управляет вниманием слушателя, не давая ему отвлечься, переключая с одной звуковой картины на другую. Эта электронная интерпретация является новым художественно равноценным вариантом воплощения оригинальной версии. Электроника дополнила, по-новому раскрыла идею Дебюсси, а аранжировщик, по сути, стал соавтором композитора, как, к примеру, М. Равель в «Картинках с выставки» М. П. Мусоргского.

В электронных интерпретациях, изданных на пластинке «Метаморфозы» демонстрируются не только художественные примеры транскрибирования текста оригинала для исполнения на синтезаторе. Здесь в полной мере реализуются сформулированные К. Штокхаузеном четыре критерия электронной музыки: унифицированное временное структурирование (единое временно е поле), расщепление звука, многоплановая пространственная композиция, равноправие тона и шума [\[7, с. 203\]](#).

Изменения коснулись, прежде всего, концепции музыкального времени оригинала – в электронных транскрипциях она совершенно иная. Применение Штокхаузеном критерия «единого временно го поля» связано с восприятием времени в электронной музыке, с демонстрацией новой концепции, в которой каждый звук имеет свое собственное время, а современная композиция очень быстро переключается из одного временного ряда, одного темпа в другой. Возможность сжатия и расширения времени, игра со временем – одна из важных сторон поэтики электронной композиции, которая подчеркивает ее синхронность научным тенденциям своего времени, в частности теории относительности, создавая новый «хронотоп» привычной классической композиции.

Ярким примером художественного решения с применением названного критерия может

служить эпизод «*un poco largamente*» в интерпретации «Сарказма» №3 С. Прокофьева. Артемьев выполняет указание автора *ritenuto* и *molto espressivo*, но в преувеличенном виде, фактически деформируя масштабы музыкального времени, искажая его восприятие. Время искусственно, преувеличенно «растягивается», движение настолько замедляется, что появляется иллюзия остановки течения времени. В преломлении Артемьева, авторский текст Прокофьева в этом эпизоде звучит искаженно, «плывет», что приводит к изменению характера звучания пьесы, гипертрофии гротескного образа. Подобные решения – одна из важных стилизованных черт электронной композиции и сегодня.

Дописанные Артемьевым вступление и кода в сочинениях Дебюсси «Паруса» и «Ветер на равнине» не так кардинально, но трансформируют течение внутреннего времени композиций. Звуковые решения аранжировщика, переводя программный замысел композитора в плоскость «натуральных» природных звучаний, в итоге увеличивают, и как бы замедляют время звучания пьес. Так, например, дополнение атмосферного вступления и коды с имитацией шума ветра и криков чаек в пьесе «Ветер на равнине» увеличивает продолжительность звучания транскрипции в два раза (от двух минут оригинала до четырех минут).

Второй критерий по Штокхаузену - «расщепление звука» - в электронной музыке демонстрирует, что «процесс композиции или декомпозиции звука может быть темой, если под темой подразумевается поведение и жизнь звука» [7, с. 220]. По мнению Штокхаузена эта специфика электронной музыки «влияет на изменение метода создания и восприятия искусства, открытие новых функций искусства, и как следствие изменение личности слушателя» [7, с. 220]. Многоуровневые тембры аранжировщики достаточно часто и художественно убедительно применяют в интерпретациях. Особенно, этот прием характерен для транскрипции музыки Дебюсси в прелюдиях «Паруса» и «Ветер на равнине». Так, в электронную палитру названных интерпретаций мастерски введены многослойные тембры.

Третий критерий Штокхаузена - «многоплановая пространственная композиция» - представлен в большинстве опубликованных интерпретаций, иллюстрируя наблюдение немецкого композитора о том, что «построение пространственной глубины совмещением планов позволяет сочинять перспективу в звуке от ближайшего до самого далекого» [7, с. 226].

На пластинке представлены композиции с решением различных художественных задач, связанных с пространством. Например, в интерпретации мадригала К. Монтеверди «*Io mi son giovinett*» - это имитация акустики большого зала, или, если быть точным, акустики храма. В пьесе Джона Булла «*Why ask you*» аранжировщики помимо тембровой вариативности добивались смены, пересечения и наложения звучаний разных пространств. Так, певучий тембр звучит вдалеке от четко артикулированного тембра. С помощью редактирования пространственных характеристик звучание постепенно перемещается из одного пространства в другое, каждая новая линия звучит дальше и дальше от слушателя, постепенно удаляясь. Таким образом, не смешивая большое количество тембров в единую партитуру, интерпретатор демонстрирует способы моделирования звукового пространства полифонического произведения.

В сравнении с оригиналом в пьесе К. Дебюсси «Паруса», названной В. Бобровским «звучащим пейзажем в движении» [3, с. 243], пространство транскрипции преобразовано, и в электронной партитуре можно одновременно наблюдать за несколькими звуковыми планами. Электронная интерпретация отличается от оригинала, написанного для

фортепиано, ощущением многомерного объемного пространства. Камерное пространство фортепианной музыки превращается с помощью художественных средств электроники в морской пейзаж. Сначала в аранжировке появляется **сонор**, который звучит объемно, рельефно, колыхается, словно парус на ветру. На фоне авторского сонора аранжировщика этой прелюдии Эдуарда Артемьева появляется тема Дебюсси.

Постепенно звучание разрастается, и границы пространства раздвигаются. В верхнем голосе с опорой на нижний тон проявляется эффект «колокольности», который в оригинале не прослушивался. Артемьеву это удалось реализовать благодаря протяженным электронным звукам и оформлению иного акустического пространства с помощью реверберации и эффекта задержки. Благодаря тому, что многие элементы электронной партитуры распределены по панораме, слушатель находится внутри этой картины. Восхитительной красоты целотонные восходящие (взлетающие) пассажи Дебюсси аранжировщик погружает в пространство, в котором они звучат еще более блестяще и захватывающе. Без его внимания не остается ни одна линия, фраза или аккорд. Все детали объединяет один художественный замысел — погружение в атмосферу природы, игру волн и блеск воды средствами музыкальной электроники.

Своеобразие пространственно-временной концепции сочинений Дебюсси. В. Бобровский сравнивает с киноискусством: «Стремление передать красоту объекта в его движении ведет к необходимости частой смены вариантов фиксируемого интонационного комплекса. Возникает примерное уподобление техническому принципу киноленты — непрерывной смены кадров, создающей на экране эффект движения. Так рождается «интонация как кадр», а смены «кадров» создают иллюзию движения» [\[2, с. 39\]](#).

Иллюстрация четвертого критерия «равноправие тона и шума» можно услышать в транскрипции прелюдии Дебюсси «Ветер на равнине». Э. Артемьев сначала погружает нас в электронную звуковую среду, используя свой излюбленный прием плавного, даже незаметного перехода из шума в музыкальные звуки. В этой пьесе шум ветра и крики чаек трансформируются в завораживающее звучание музыки Дебюсси. Имитация крика чаек слышна на протяжении всей пьесы, этот тембр из вступления органично вплетен в обновленную фактуру всего произведения отражая собственную концепцию музыки Артемьева: «Современные технологии позволяют аккумулировать, синтезировать, эмулировать весь звуковой мир, который нас окружает. Для меня не существует каких-то «привилегированных» звуков. Симфонический оркестр, балалайка, синтезатор, гитара или стрекотание кузнечиков - все это единый мир, который дал нам Господь» [\[12, с. 99\]](#).

Познакомившись с творческими опытами 1980 года, интересно проследить, был ли опыт электронной транскрипции перенесён в новый этап творчества, что музыканты в настоящее время думают об этих экспериментальных работах.

Владимир Мартынов так комментирует свой опыт работы на Synthi 100: «Электроника таит в себе неограниченные возможности для игры со старой европейской музыкой и с музыкой восточной. Здесь только одни положительные соображения могут быть. Почему бы не взять и не сыграть, допустим, Бранденбургский концерт самому и вот так бы его разукрасить: хор ему подбавить, индийский ситар, массу всякого другого. Это данность чисто постмодернистская. Но здесь очень легко впасть в порок эклектики – такая опасность подстерегает на пути к синтезу. Насколько синтез может быть осуществим? Люди думают, что приближаются именно к нему, а на выходе получается эклектика» [\[6, с. 31\]](#).

После увлечения электроникой Владимира Мартынова привлекла работа со знаменным

распевом, вектор его творчества сместился в сторону минимализма. Композитор считает, что «создание ограничений и их преодоление – это самое интересное» [6, с. 3]. Он говорит о том, что безграничность электронной музыки стала ему неинтересной, и проводит аналогию с тупиком постмодернизма как бесконечным и бессмысленным лабиринтом, в котором «нет никакой телеологии и целеполагания» [6, с. 3].

По мнению Владимира Мартынова, сейчас композиторы не проявляют интереса к созданию новых тембров и новых электронных структур. Электроника настоящего, которая идет по семплерному пути не продолжает электронику Штокхаузена 1960-х. «Раньше в 60-70-е годы электроника открывала новые миры, а получилось, что она стала просто удобным пространством для существования академической акустической музыки. Никакого прорыва не произошло» [6, с. 4]. Исходя из данной точки зрения, электронная музыка из цели превратилась в средство для решения прикладных задач. Но в то же время, композитор соглашается, что «без электроники сейчас функционирование музыки невозможно, в том числе и в кино» [6, с. 3]. Композитор успешно использовал электронику в музыке к кинофильмам «Ломоносов» и «Николай Вавилов».

В отличие от Владимира Мартынова, Эдуард Артемьев, погрузившись в эксперименты с «чистой» электроникой уже с ней никогда не расстанется, ее уникальное звучание пронизывает партитуры всех его сочинений. Изучив все художественные возможности электронных тембров, он «вплетает» их в ткань симфонических сочинений, тем самым расширяя диапазон звучания оркестра и его тембровый состав.

На синтезаторе Synthi 100 композитором были записаны альбомы «Картины-настроения» (1984), «Ода Доброму вестнику», «Тепло Земли» (1985) и музыка к кинофильмам «Сталкер» А. Тарковского, «Сибириада» А. Кончаловского, «Охота на лис» В. Абдрашитова, фильмам Н. Михалкова «Несколько дней из жизни Обломова», «Родня» и Олимпийская кантата 1980 года.

Именно отечественные композиторы продемонстрировали уникальные возможности этого инструмента, как никто в мире. Выходом пластинки с электронными интерпретациями классических и современных музыкальных произведений Артемьев, Мартынов и Богданов на примере работы на клавишном синтезаторе Synthi 100 определили векторы профессиональной работы с возможностями электронного инструментария. Так был определен диапазон художественных задач и звуковых решений, обозначены варианты работы с фактурой оригинальных сочинений для последующих поколений музыкантов.

[1] Аналоговый синтезатор Synthi 100 выпустила английская фирма EMS (Electronic Music Studios) в 1974 году. Всего собрано около тридцати экземпляров, стоимость инструмента 18 тысяч фунтов. Изобрел и сконструировал Synthi 100 русский по происхождению инженер, потомок князей Долгоруких - Петр Зиновьев.

[2] Из личной переписки автора с Э.Артемьевым (06.05.2020)

[3] Венди Карлос (1939) - американский композитор и исполнитель, наиболее известный в жанре электронной музыки. Карлос стала популярна благодаря альбому музыки И. С. Баха, исполненного на синтезаторе Moog, который помог популяризировать использование синтезатора в 1970-х годах и получил три премии Грэмми. Помимо электронных транскрипций сочинений К. Монтеверди, Д. Скарлатти, Г. Генделя, И. С. Баха, К. Сен-Санса, П. Чайковского, С. Прокофьева. В. Карлос сочинила музыку для

двух фильмов Стэнли Кубрика «A Clockwork Orange» Заводной апельсин (1971) и «The Shining» /Сияние (1980).

[4] Фатьянова Е. Мистерия звука Эдуарда Артемьева (рукопись).

[5] Артемьев Э. Н. Лекции в Московской консерватории (аудиозапись).

[6] Булл Джон (Bull John) (1563-1628) - английский органист, один из крупнейших композиторов елизаветинской эпохи.

[7] Канопа — сосуд для хранения внутренностей, извлеченных при мумифицировании.

Библиография

1. Артемьев Э. Н. Аннотация к пьесе «Пилигриммы» // URL: <http://www.electroshock.ru/edward/interview/edartmv/index.html> (дата обращения: 10.09.2021)
2. Астахова О. А. Метод хронопического анализа музыкального произведения (на примере прелюдии Дебюсси «Канопа») // Журнал Общества теории музыки. 2019. № 1 (25). С. 33-44.
3. Бобровский В.П. Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки / отв. ред. Е. И. Чигарева. М.: Музыка, 1989. Вып. 2. 2008. 304 с.
4. Гармиза Г. Фонографические средства интерпретации в творчестве академических пианистов середины XX – начала XXI вв. (на материале студийных работ Г. Гульда и С. Эммерсона), рукопись. 43 с.
5. Денисов Э. В. О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. С. 90-111.
6. Катунян М.И. Владимир Мартынов и электронная музыка // Музыка и электроника. 2005. №4. С. 2-4.
7. Композиторы о современной композиции: хрестоматия / Ред.-сост.: Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М.: Московская консерватория, 2009. С. 258-262.
8. Липатов А. Юрий Богданов: «Боюсь, скоро они там добьют все» // URL: http://os.colta.ru/music_modern/events/details/23432/page1/ (дата обращения: 24.08.2021).
9. Мартынов, В. Аннотация к пластинке «Метаморфозы» // URL: <http://fremus.narod.ru/index-lp-met.html> (дата обращения: 10.09.2021).
10. Петров А. Эдуард Артемьев. Электронные фантазии. // URL: <http://www.electroshock.ru/edward/interview/petrov2/index.html> (дата обращения: 28.09.2021).
11. Синтезатор EMS Synthi 100 // URL: <http://www.edwardartemiev.ru/masterskaa-e-artemeva/instrumenty-artemeva/synthi-100/stata-o-sinti-100> (дата обращения: 10.02.2021).
12. Фатьянова Е.А. Мистерия звука Эдуарда Артемьева // Музыкальная академия. 2020. №2. С. 99 –103.
13. Pinch T., Trocco F. Analog Days: The Invention and Impact of the Moog Synthesizer. Harvard University Press, 2009. 385 p.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предмет статьи «Транскрипция для клавишного синтезатора на примере творчества Э. Артемьева, В. Мартынова, Ю. Богданова (пластинка «Метаморфозы»)» - указанная пластинка, в работе над которой приняли участие Эдуард Артемьев, Владимир Мартынов и Юрий Богданов.

Методология автора разнообразна: она включает сравнительно-исторический, описательный, аналитический методы. Наиболее широко автор использует метод музыкального анализа.

Актуальность статьи весьма велика, поскольку в отечественном музыковедении вообще существует дефицит исследований, посвященных современной музыке. Автор справедливо отмечает: «Несмотря на то, что транскрипция для клавишного синтезатора произведений академической музыки была реализована отечественными композиторами несколько десятилетий назад, до настоящего времени этот опыт не был изучен. Возможно, это связано с тем, что анализ и описание электронной музыки с помощью традиционных средств, представляют сложность, поскольку исследуемый музыкальный материал не нотируется, все преобразования, которые выполнены интерпретатором, зафиксированы только в аудиозаписи. Усложняет изучение созданных транскрипций тот факт, что электронные инструменты регулярно видоизменяются, совершенствуются, расширяется их технический и, соответственно, художественный потенциал». Это также обуславливает и несомненную новизну работы и ее важность для истории отечественной музыки.

В качестве небольшого замечания сразу же порекомендуем автору тщательно вычитать текст на предмет проверки пунктуации. В тексте встречаются как лишние запятые (см. фразу «Возможно, это связано с тем, что анализ...»), так и их отсутствие в нужном месте, например: «По словам Пьера Булеза «электронная музыка - современный способ...» и аналогичные предложения. Или: «...Эдуард Артемьев, погрузившись в эксперименты с «чистой» электроникой уже с ней никогда не расстанется...».

В остальном работа полностью соответствует успешной научной статье по своему стилю, структуре и содержанию. Автор делает интересный экскурс в историю создания отечественной электронной музыки, подробно характеризуя уникальный синтезатор Synthi 100: «В синтезаторе, напоминающем огромный письменный стол с двухмануальной клавиатурой, была доведена до совершенства модульная система, разработанная Робертом Мугом. Только в отличие от синтезатора Минимуг с тремя генераторами у Synthi 100 можно было перестраивать и коммутировать между собой 12 генераторов в любых комбинациях, получая разные звуки». Далее исследователь характеризует творчество Э. Артемьева и его пьесу «Пилигримы», роль Е. Мурзина, историю создания пластинки «Метаморфозы» и подробно анализирует музыкальные произведения, включенные в нее. Автор пишет: «Композиторами при работе над произведениями использованы следующие типы электронной транскрипции:

1. Новое тембровое решение без изменения авторского текста.
2. Сочинение к иному тембровому решению новых партий с сохранением образного строя произведения.
3. К тембровой дифференциации партий добавляется редактирование временных и пространственных параметров электронными средствами вплоть до видоизменения художественной идеи сочинения». Далее он подробнейшим образом анализирует музыку, записанную на пластинке.

Музыкальный анализ сделан автором на высокопрофессиональном уровне: «Примером

расширенного варианта преобразования является транскрипция В. Мартынова вариации №8 из «Гольдберг-вариаций» И. С. Баха. В оригинале сочинение написано для клавесина со свойственной инструменту ровной динамикой. В интерпретации этой виртуозной вариации тембру клавесина с быстрым затуханием противопоставлены протяженные электронные звуки, которые помогают аранжировщику перенести слушателя из камерного пространства оригинала сочинения в электронную среду. В репризе первой части аранжировщиком сочинена линия верхнего голоса, исполняемая синтезированным хором. Во второй части звучание хора уходит на задний план и проявляется написанная аранжировщиком яркая линия баса. В репризе второй части вновь в полную силу вступает хор, и вся электронная партитура звучит широко и величественно. Здесь В. Мартыновым показан вариант аранжировки, когда фактура вариации для клавесина постепенно разрастается в партитуру, диапазон звучания интерпретации по сравнению с оригиналом существенно расширяется. Эта тембровая «метаморфоза» в итоге приводит к смене звукового образа сочинения. Таким образом, оригинал камерного произведения Баха берется аранжировщиком за основу нового полифонического произведения с несколькими звуковыми планами и пространствами». Или: «Электронная интерпретация третьей пьесы «Сарказмов» Allegro precipitato Прокофьева представляет собой пример аранжировки пьесы в быстром темпе, что для работы на синтезаторе является дополнительной трудностью в реализации художественной задачи. Транскрипция пьесы решена путем дифференциации горизонтальных линий при сохранении авторского текста. Политональность, представленная в оригинале двумя фактурными пластами, подчеркивается на синтезаторе политембровостью».

Автор делает выводы о влиянии работы с синтезатором на дальнейшее творчество композиторов, сообщая ряд интересных фактов: «В отличие от Владимира Мартынова, Эдуард Артемьев, погрузившись в эксперименты с «чистой» электроникой уже с ней никогда не расстанется, ее уникальное звучание пронизывает партитуры всех его сочинений. Изучив все художественные возможности электронных тембров, он «вплетает» их в ткань симфонических сочинений, тем самым расширяя диапазон звучания оркестра и его тембровый состав.

На синтезаторе Synthi 100 композитором были записаны альбомы «Картины-настроения» (1984), «Ода Доброму вестнику», «Тепло Земли» (1985) и музыка к кинофильмам «Сталкер» А. Тарковского, «Сибириада» А. Кончаловского, «Охота на лис» В. Абдрашитова, фильмам Н. Михалкова «Несколько дней из жизни Обломова», «Родня» и Олимпийская кантата 1980 года.

Именно отечественные композиторы продемонстрировали уникальные возможности этого инструмента, как никто в мире. Выходом пластинки с электронными интерпретациями классических и современных музыкальных произведений Артемьев, Мартынов и Богданов на примере работы на клавишном синтезаторе Synthi 100 определили векторы профессиональной работы с возможностями электронного инструментария».

Библиография данного исследования является достаточной и разносторонней, выполнена в соответствии с ГОСТами. Апелляция к оппонентам также представлена в достаточной мере, отвечает высоконаучному уровню статьи.

Выводы, как уже упоминалось, сделаны серьезные и обширные, и эта статья, на наш взгляд, способна вызвать бесспорный интерес разной читательской аудитории (от профессионалов-музыкантов, исполнителей, студентов, преподавателей, исследователей и пр. до широкого круга читателей – любителей современной музыки).