

**Оношко Ирина Юрьевна**

Кандидат искусствоведения, доцент, декан фортепианного и композиторско-музыковедческого факультета учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки», Минск  
ORCID ID: 0000-0003-2223-7917  
onoshkoira@yandex.ru

**Ключевые слова:** белорусское фортепианное искусство, транскрипция, романтизм, полонез, фантазия.

**Onoshko Irina Yu.**

PhD in Art, Assistant Professor, Dean of Piano, Composition, Musicology Department, Belarusian State Music Academy, Minsk  
ORCID ID: 0000-0003-2223-7917  
onoshkoira@yandex.ru

**Key words:** belarusian piano art, transcription, romanticism, polonaise, fantasy.

ОНОШКО И.Ю.

# Вклад Станислава Монюшко в транскрипторское искусство XIX века

В 2019 году музыкальный мир отмечал 200-летие со дня рождения выдающегося творца XIX века Станислава Монюшко – композитора, дирижера, педагога, органиста, музыкально-общественного деятеля, внесшего весомый вклад в развитие белорусской, польской, литовской и русской музыкальных культур. Транскрипторская деятельность С. Монюшко способствовала реализации важнейшей функции фортепианного искусства – музыкальному просветительству. Транскрипции, не являясь главным направлением в его фортепианном творчестве, находятся на уровне лучших образцов жанра XIX века и обладают высокой художественной ценностью. Особенно ярко мастерство С. Монюшко-транскриптора проявилось в обращении к шести полонезам М.К. Огинского, собственной Арии с курантами из оперы «Страшный двор», концертной фантазии «Воспоминание об опере К. Курпиньского “Замок на Чорштыне”».

ONOSHKO IRINA YU.

## Contribution of Stanisław Moniuszko to Transcription Art of the 19th Century

In 2019 the music world celebrated 200th anniversary birth of the outstanding musician of the 19th century Stanisław Moniuszko, a composer, conductor, teacher, organist, who made a significant contribution to the development of Belarusian, Polish, Lithuanian and Russian musical cultures. Transcriptase activity of S. Moniuszko contributed to the essential functions of piano art – music education. His transcriptions are the best examples of the genre of the 19th century and have a high artistic value. S. Moniuszko made a transcription of the six polonaises by M.K. Oginski, own Aria with chimes from the opera *The Last Yard*, concert fantasy *Memories of the Castle on Czorsztyń opera by K. Kurpinsky*.

Для музыкального мира 2019 год ознаменован знаменательной датой – двухсотлетием со дня рождения Станислава Монюшко, выдающегося музыканта XIX века, композитора, дирижера, педагога, органиста, музыкально-общественного деятеля, внесшего весомый вклад в развитие белорусской, польской, литовской и русской культур. Наряду с Михаилом Глинкой, Фридериком Шопеном, Бедржихом Сметаной, Станислав Монюшко является основоположником классического периода развития музыкального искусства славянских народов. В настоящее время наблюдается возрастающий интерес к творчеству С. Монюшко со стороны музыкантов: его сочинения исполняются по всему миру, включая Беларусь, Польшу, Россию, США, Турцию, Румынию, Кубу, Мексику и Японию, фортепианная музыка великого композитора звучит на фестивалях, концертах и престижных международных конкурсах<sup>(1)</sup>, активно включается в программы белорусских (И. Оловников, И. Шумилина, Ю. Гильдюк, А. Музыкантов, А. Петров) и польских пианистов (Л. Козубек, Р. Смензянка, М. Лукашеwski).

Белорус по происхождению, Станислав Чеслав Монюшко (1819–1872) родился в имении Убель, которое находится недалеко от города Минска. Композитор значительную часть жизни провел в Польше, став создателем национальной польской оперы и одним из корифеев музыкальной культуры XIX века, тем не менее и для белорусского музыкального искусства С. Монюшко является знаковой фигурой. Как

(1) Так, на Международном конкурсе пианистов «Минск-2014» обязательными для исполнения были три произведения композитора – Полонезы d-moll и Des-dur, а также концертная фантазия «Воспоминание об опере К. Курпильского „Замок на Чорштыне“».

указывает И. Бэлза, эстетические воззрения композитора сформировались под воздействием высоких принципов народности, лежащих в основе творчества Ф. Шопена и А. Мицкевича [2, с. 112].

Наследие С. Монюшко как автора оперных, симфонических, камерно-вокальных и инструментальных сочинений только лишь начинает осмысливаться белорусским музыковедением. Различные аспекты творчества С. Монюшко рассматриваются в трудах белорусских исследователей О. Дадиомовой, В. Мархеля, В. Скоробогатова, С. Немогай, Т. Цыбульской, В. Чаропки, С. Шейпы, Я. Янушкевича и др. Особый интерес, несомненно, вызывают малоисследованные сферы творчества С. Монюшко, в числе которых религиозная, ранняя оперная, балетная и фортепианная музыка композитора. Фортепианные сочинения и транскрипции композитора, представляющие научно-практический интерес и заслуживающие широкого распространения в концертной и педагогической практике, не становились предметом специального исследования.

Генеральную линию творчества крупнейших композиторов XIX века (Э. Грига, Я. Сибелиуса, Б. Сметаны, А. Дворжака, И. Альбениса и др.) составляет, прежде всего, органическая связь их опусов с песенно-танцевальным народным искусством, стремление к созданию национального музыкального языка. Этой линии придерживался и С. Монюшко: композитор тяготел к лирическим жанрам, восходящим к традициям народно-бытовой песни, которые он плодотворно разрабатывал и поднял до классических образцов.

О творчестве С. Монюшко, неразрывно связанном с белорусской культурой, имеются отзывы таких авторитетных представителей русской музыкальной элиты, как М. Глинка, А. Даргомыжский, А. Серов, Ц. Кюи. К примеру, тесная и многолетняя дружба связывала композитора с А. Даргомыжским, которому была посвящена написанная в 1848 году концертная увертюра «Байка» [5, с. 530]. А. Серов высоко оценивал песни и фортепианные произведения, отмечал оригинальность мелодий композитора в своих статьях и писал следующее: «Для знающих польский язык романсы г. Монюшки – сокровище. Я не придумаюсь поставить их наряду с лучшим, что есть в музыке, в этом лирическом песенном роде – в том роде, которого главными представителями для Германии были Франц Шуберт, Роберт Шу-

ман, для нашего отечества – М.И. Глинка и А.С. Даргомыжский» [8, с. 246–247].

Современники называли С. Монышко «композитором-песенником»; его вокальная лирика, написанная в народном духе, отличается доступностью музыкального материала, простотой, искренностью, в ней отражено владение композитора и компактной миниатюрой, и масштабной балладной композицией. Как отмечает Т. Цыбульская, стилистика и содержательная трактовка песен во многом была обусловлена оперным опытом композитора: они пронизаны элементами театрализации, превращены в живые диалоги, наполненные психологическим развитием персонажей [11, с. 9].

Вокальное творчество С. Монышко стало источником вдохновения для транскрипций как современников композитора, так и композиторов XX века. Транскрипции его песен оставили польские, немецкие, русские и белорусские авторы – Г. Мельцер-Щавинский, З. Носковский, М. Дитрих, Р. Мончинский, Г. Пахульский, А. Дюбюк, В. Крюгер, Б. Вольф, Я. Тарасевич, И. Оловников.

Панорама камерно-вокальных и инструментальных жанров белорусской музыки XIX века свидетельствует о том, что композиторы работали преимущественно в жанре миниатюры, в их творчестве отсутствуют произведения крупной формы. Вокальные и инструментальные опусы составляют наследие С. Монышко, Н. Орды, Ф. Миладовского, К. Дунин-Марцинкевич, А. Абрамовича, М. Ельского, Я. Карловича, для творчества которых характерно яркое раскрытие лирико-психологической сферы, а также стремление к воплощению народно-жанровой тематики. Фортепианное творчество выше-названных композиторов имеет общие черты как по жанровому составу (преобладают танцевальные жанры – полонезы, мазурки, вальсы), так и по содержательному наполнению и музыкальному языку, в котором сильно выражена песенная интонационность. Отразилось в музыке того времени и стремление к программности, которая проявляется как в обращении к поэтическим сюжетам, так и в опосредованном, обобщенном прочтении литературного текста. По мнению белорусского исследователя О. Дадиомовой, большое количество романсов, песен, мазурок, вальсов, полонезов знакомят нас с бытовой музыкальной лексикой того времени, которой свойственно углубление в мир лирически-поэтических и таинственных,

возвышенных и драматичных образов, в эмоционально насыщенный мир человеческих чувств и переживаний [3, с. 208].

Творческий почерк С. Монышко отмечен своеобразными средствами выразительности и оригинальностью музыкального языка. Влияние белорусских песен, впитанных композитором с детства, ощущается во многих фортепианных произведениях, изысканная музыкальная лексика которых не содержит цитатного метода работы с фольклорным материалом.

Утонченный камерный стиль пианизма органически слился у С. Монышко с особенностями белорусского и польского фольклора: мелизмы, форшлаги, трели, которыми насыщена мелодия, и необычные гармонические обороты придают его музыке хрупкую грациозность. По своей пленительной красоте, проникновенности, доступности его фортепианные темы выдерживают сравнение с мелодиями самых выдающихся мастеров.

Композитор оставил около пятидесяти пьес для фортепиано, среди которых широко представлены танцевальные жанры: мазурка № 1 для фортепиано в 2 и 4 руки; Свадебная мазурка C-dur (имеется также переложение для фортепиано в 4 руки); 6 полонезов (посвящены белорусскому пианисту и композитору Флориану Миладовскому), полонезы Des-dur, d-moll; три вальса (As-dur, es-moll «Меланхолический», E-dur), вальс «Бабочка», полька C-dur, Весенняя полька F-dur, полька «Daniel», полька «Габриэль»; фортепианные миниатюры – три багатели, два листка из альбома, ноктюрн As-dur, музыкальный момент, песенка без слов A-dur, элегия, цикл пьес «Безделушки», «Танец цыганки» и фортепианные транскрипции. Стилиевая принадлежность к музыке эпохи романтизма проявляется и в образном содержании сочинений, и в ориентированности на типичные для этого времени и переосмысленные под его влиянием жанры музыкального творчества, в первую очередь, на вокальную и фортепианную миниатюру.

XIX век знаменуется расцветом транскрипторского искусства. Исполнители-виртуозы возвели транскрипцию на пьедестал ведущего жанра концертной эстрады, в котором наиболее эффектно могло раскрыться профессиональное мастерство пианиста. Приемы украшения и варьирования, выработанные в импровизационных видах творчества, стали основой создания многочисленных вставных каденций, вариационных циклов, фантазий на различные темы,

непосредственно примыкающих к искусству создания транскрипции. Романтические сочинения нередко принимали вид псевдоимпровизаций, где перегруженная фактура хоть и демонстрировала искусность исполнителя, но скрывала весьма неглубокое содержание или его полное отсутствие. Это становилось приметой многих образцов романтических транскрипций, авторы которых скрывали свое скромное композиторское дарование за прекрасным владением инструментом [7, с. 75]. Тем не менее многие музыканты, в том числе «король транскрипции» Ф. Лист, оставили более пятисот транскрипций, обработок, переложений, фантазий, парафраз, созданных, в первую очередь, с просветительской целью.

На протяжении всей жизни С. Монюшко интересовался творчеством своих соотечественников; не считая обработок собственных сочинений (фортепианные транскрипции оркестрового Концертного полонеза A-dur в две и четыре руки, оперных фрагментов), в творческом багаже композитора имеется цикл транскрипций шести полонезов М.К. Огинского, концертная фантазия «Воспоминания об опере Кароля Курпийнского „Замок на Чорштыне“».

Транскрипция предполагает законное вмешательство в авторский текст, только в отличие от исполнительской интерпретации, связанной со звуковой реализацией, в данном случае интерпретация рождается как результат композиторской, авторской деятельности. Зависимость творчества от некоего уже существующего художественного феномена и перемещение новизны в иную область свидетельствуют об особом виде деятельности музыканта-исполнителя, который интерпретирует композиторский опус. Как пишет Л. Казанцева, «композиция по композиции» занимает промежуточное, пограничное место между собственно композиторским и исполнительским творчеством [4, с. 26]. В современной музыкальной культуре высокая ценность транскрипций не подвергается сомнениям. По мнению Б. Бородина, транскрипции не только преобразили звуковой мир инструмента изобретательными техническими решениями и фактурными находками, но и явились отражением сложнейших эстетических процессов, происходящих в исполнительстве [1, с. 6].

Отметим, что при написании транскрипций важное значение играет творческий замысел, имеющий целью показать, как может быть перенесен оригинал в другую звуковую реальность, как при

этом будут представлены фактурные решения, выявлены заметные, скрытые грани, колористические сочетания, что еще ярче и убедительнее передаст сущность переkladываемого на другой инструмент произведения. Значительное трансформирующее воздействие оказывает фортепианный стиль транскриптора, под его влиянием новый вариант непроизвольно или осознанно адаптируется к его художественному миру. Под воздействием индивидуального авторского стиля транскриптора оформляется инструментальный облик сочинения, что позволяет исполнителю эффектно продемонстрировать весь творческий потенциал – артистизм, техническую оснащенность, мастерство звукоизвлечения и педализации.

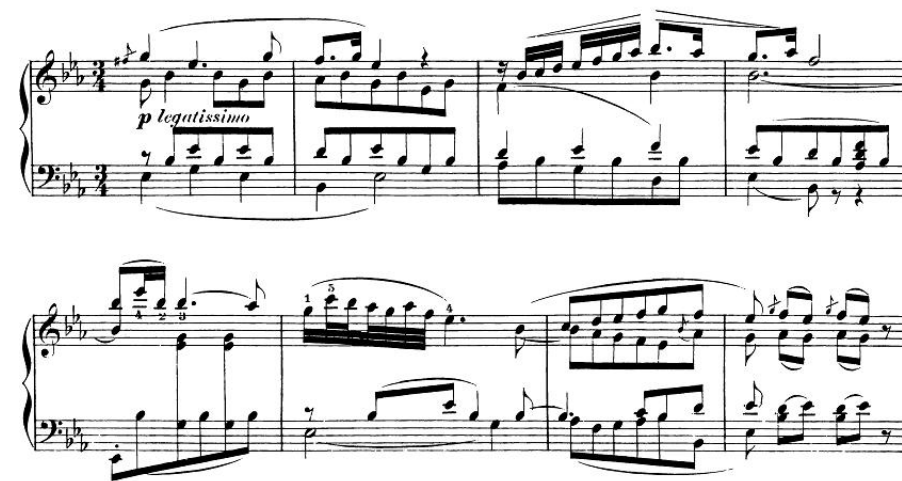
Метод транскрибирования в каждом отдельном случае зависит от целей, которые транскриптор перед собой ставит. «Задача транскрипции – по возможности сохраняя стиль произведения, передать характер звучности оригинала другими средствами», – считал советский пианист, композитор С. Фейнберг [10, с. 143]. Автору необходимо определить, что является самым важным для слухового восприятия, и воплотить это в транскрипции с помощью соответствующих приемов. Как утверждает белорусский пианист, профессор И. Оловников, цель современной фортепианной транскрипции состоит не только в дословной передаче авторского замысла фортепианными средствами: «В транскрипции нас интересует именно своеобразие интерпретации, индивидуальность прочтения, личность транскриптора. Субъективизм не лишает транскрипцию художественной ценности, а, напротив, сообщает ей самостоятельное эстетическое значение» [6, с. 37].

При транскрибировании оригинал подвергается как незначительным, так и весьма существенным изменениям. При сравнении оригинала и транскрипции интересно оценивать следующие позиции: какую трансформацию претерпели жанр, стиль и форма первоисточника, имела ли место смена тональности и темпа; какие фактурные, гармонические и ритмические преобразования, колористические эффекты (штрихи, регистровые сопоставления, педаль) и авторские ремарки применил транскриптор. Фортепиано не знает никаких ограничений в выборе первоисточника для транскрибирования: им может быть инструментальное сочинение (органное, скрипичное, флейтовое, фортепианное, ансамблевое, оркестровое), вокальное

сочинение (камерное, кантатное, оперное), симфоническая или балетная музыка. Идея выбора фортепианного первоисточника для транскрибирования на первый взгляд кажется нетипичной, однако имеет свои художественные обоснования. Одним из них является задача обогащения фактуры и трансформация стиля автора в свете эстетических и технических требований эпохи транскриптора (в качестве примера приведем «Венские вечера» Ф. Шуберта – Ф. Листа, Вальсы Ф. Шуберта – С. Прокофьева, Этюды Ф. Шопена – Л. Годовского, «Турецкое рондо» В.А. Моцарта – А. Володоса, «Итальянскую польку» С. Рахманинова – В. Грязнова). Именно в таком контексте следует оценивать транскрипции С. Монюшко шести полонезов композитора-любителя, дипломата, политического деятеля М.К. Огинского (1765–1833). С. Монюшко успешно решил поставленную задачу – вывести избранные полонезы М.К. Огинского из рамок камерного домашнего музицирования в область концертного исполнительства. Закономерным является факт, что такой подход приводит к преобразованию художественного стиля: музыкальные принципы раннего классицизма уступают место мышлению романтической эпохи. Фактура транскрипций полонезов становится более насыщенной и полнозвучной за счет использования разнообразных аккордов, применения терцовых, секстовых и октавных удвоений как в мелодических оборотах, так и в аккомпанементе. Формирование многослойной вертикали достигается также с помощью полифонизации музыкальной ткани – использования имитаций и подголосков в разных голосах, переноса мелодии из верхнего в средний регистр фактуры. Так, в начале Полонеза Es-dur С. Монюшко сочиняет несколько новых самостоятельных мелодических линий – в партии нижнего басового голоса и средних голосах. При этом изложение фортепианной фактуры приближается к оркестровой партитуре, в которой каждый инструмент имеет свою тембровую характеристику [пример 1].

### Пример 1.

В трио этого полонеза значительно трансформирован аккомпанемент за счет внедрения дополнительных подголосков и новых ритмических фигураций.



Пример 1. М.К. Огинский – С. Монюшко. Полонез Es-dur. Тт. 1–8

В транскрипции полонеза G-dur черты оркестральности подчеркнуты в еще большей степени. Композитор вводит подголоски, имитирующие звучание валторн и контрабасов в нижнем голосе, использует неожиданные динамические решения в окончаниях фраз. Интересными деталями транскрипций являются выписанные в нотном тексте украшения группетто и апподжиатуры, а также приведение артикуляционных обозначений к стандартам романтической эпохи: традиционные точки *staccato* вместо устаревших клиньев. Изменение мелодии в нескольких местах продиктовано, очевидно, соображениями удобства исполнения. В трио этого полонеза имеются примеры гармонических модификаций: к примеру, вводится доминантовый органнй пункт. Вместо авторского приема переkreщивания рук С. Монюшко использует прием передачи мелодии в левую руку с введением подголосков одновременно в трех голосах.

Необходимость повторения разделов формы композиторы в эпоху барокко и классицизма обозначали знаками репризы. Традиция исполнения требовала от искусного музыканта не точного повтора, а исполнения с изменениями динамики, штрихов, мелодической линии, в том числе за счет использования орнаментики. В транскрипции С. Монюшко полонеза G-dur повторение разделов выписано



нотами, но при этом варьируется фактура, имеются преобразования ритма и гармонии. Таким образом, при первом проведении действует принцип экономии выразительных средств и изложение незначительно отличается от оригинала, при повторении фактура значительно расширяется по диапазону, меняется ритмический рисунок и мелодическая линия, используются другие гармонические обороты, поднимается динамический уровень, что приводит к ощущению монументальности и торжественности и усиливает линию единого драматургического развития.

В версии полонеза с-moll октавное удвоение первой интонации в мелодии явилось для С. Монюшко более важным решением, чем сохранение авторского мелизма; при ее повторении в следующем такте применен прием удвоения в мелодии в терцию [пример 2].

### Пример 2.

В трио полонеза с-moll при минимальных фактурных различиях с оригиналом, транскриптор творчески подходит к гармонии и меняет функции аккордов на каждую четверть, в то время как в оригинале происходит лишь потактовая смена. На этом примере, иллюстрирующем бережное отношение транскриптора к авторскому изло-



Пример 2. М.К. Огинский – С. Монюшко. Полонез с-moll. Тт. 1–7

жению, отметим важный момент. Он отражает один из принципов романтической эстетики – стремление к мелодии вокального типа в противовес классическому требованию разнообразия штрихов. С. Монюшко отказывается здесь от авторских клиньев *staccato* и применяет дополнительные лиги не только в мелодии, но и в аккомпанементе, определяя связное и певучее исполнение данного эпизода.

Итак, в транскрипциях С. Монюшко шести полонезов М.К. Огинского имеется ряд закономерностей, касающихся возможности трансформации авторского оригинала. Мелодический рисунок передается в транскрипциях с незначительным варьированием, в нотном тексте расшифрованы авторские мелизмы, С. Монюшко по своему усмотрению и убирает украшения оригинала, и добавляет новые. Ритмическая сторона мелодии полонезов также подвержена небольшим, не принципиальным изменениям. Форма полонезов воссоздает, как правило, авторскую версию. Однако все повторы выписаны в тексте (кроме обозначений *da capo*), следовательно, в них отражен взгляд транскриптора на интерпретацию оригинала. Пример трансформации формы представляет полонез № 1, в котором путем перестановки эпизодов формируется трехпятчастная структура вместо трехчастной. Добавим, что это единственный полонез, в котором применяется смена тональности: авторская тональность F-dur заменена на более красочную Des-dur [пример 3].

### Пример 3.

В целом, цикл из шести полонезов М. Огинского – С. Монюшко, впервые опубликованный в 1859 году, представляет высокохудожественным концертным произведением, в котором образы оригинала переосмыслены в духе романтической эпохи. Насыщенная и разнообразная, но не перегруженная фактура произведения отличается оркестровым колоритом. По творческому переосмыслению первоисточника этот опыт наиболее соответствует транскрипциям Ф. Листа «Венские вечера. Вальсы-капризы по Шуберту» (1852), в которых блестяще разработаны несколько десятков лучших вальсов венского композитора. В своих «Вальсах-капризах» Ф. Лист значительно трансформировал нотный текст Ф. Шуберта, придав ему пышную и эффектную фактуру с обилием пассажей, фигураций,



Пример 3. М.К. Огинский – С. Монюшко. Полонез Des-dur. Тр. 1–8

аккордов и используя красочную гармонию. Можно предположить, что опубликованные несколькими годами ранее транскрипции «Венских вечеров» послужили образцом для работы С. Монюшко, о чем свидетельствует и посвящение цикла Ф. Листу. Также вспомним, что Ф. Лист следил за творческой деятельностью С. Монюшко и многих других композиторов, чьи усилия были направлены на выявление национальных элементов в искусстве, и горячо приветствовал в их творчестве все то, в чем видел прогресс, самобытность и смелость [9, с. 386].

Идея создания концертной транскрипции нашла у С. Монюшко дальнейшее воплощение в фортепианной версии собственного оркестрового Концертного полонеза A-dur. Отметим, что эта эффектная пьеса в точности передает партитурные особенности оркестрового оригинала, однако по своему фактурному решению превращается в чисто фортепианное сочинение. Так бывает, когда воплощение единого авторского замысла происходит параллельно в разных направлениях, как, к примеру, в случае создания Вариаций на тему кантаты И.С. Баха «Weinen, klagen, sorgen, zagen», написанных Ференцем Листом для фортепиано и органа.

Перу С. Монюшко принадлежит еще один фортепианный вариант полонеза A-dur – для исполнения в четыре руки. Изложение для фортепианного ансамбля, очевидно, подразумевает дополнительные темброво-регистровые эффекты, усложнение и обогащение фактуры.

Тем не менее автор не пошел по этому пути и создал, по сути, звуковую копию двухручного варианта, разделив имеющийся нотный материал между двумя партиями. Данный пример иллюстрирует стремление автора адаптировать полонез для исполнителей со скромными пианистическими возможностями, вводя транскрипцию в круг домашнего любительского музицирования.

В связи с популярностью и широким распространением оперных произведений в XIX веке, возникла потребность в мобильных и общедоступных средствах популяризации этой жанровой сферы музыкального искусства, что способствовало появлению многочисленных транскрипций, реминисценций, фантазий, попури, вариаций на оперные темы. Вокальные транскрипции С. Монюшко включают знаменитую Арию с курантами (Арию Стефана) из собственной оперы «Страшный двор» и Каватину Ванды («Ольшинка») из оперы польского композитора Кароля Курпиньского (1785–1857) «Замок на Чорштыне». В этих транскрипциях автор идет по пути сокращения оригинала, убирая определенные речитативы, проигрыши и избегая повторов нотного текста. Композитор применяет транспонирование: тональный сдвиг в рамках ближайшего тона. Например, Ария с курантами излагается в тональности a-moll при тональности вокального оригинала g-moll. Можно предположить, что данное обстоятельство связано с тонким ощущением различий вокальной и фортепианной выразительности, поиском определенной тембральной окраски звука. В фортепианной версии Арии с курантами основная тема (в a-moll) чередуется с лирическими эпизодами (в C-dur и a-moll). Если первая тема имеет скорее инструментальный прообраз, который достигается за счет использования композитором альбертиевых басов, то в эпизодах подчеркнута вокальная трактовка фортепиано.

К переложению «Ольшинки» С. Монюшко обращался два раза: первоначально появилась отдельная транскрипция каватины в тональности G-dur (оригинал написан в тональности F-dur); позже была создана концертная фантазия («Воспоминание об опере К. Курпиньского “Замок на Чорштыне”»), в которой основной раздел также основан на вышеупомянутой каватине в тональности Es-dur. В транскрипции каватины мелодия оригинала остается неизменной, автор использует идею полифонической разработки материала. Вокальный тембр каватины раскрывается при помощи «безудар-

ного» туше, выбора регистра инструмента и способа изложения, выигрышно подающего мелодический голос. Концертная фантазия в целом отличается смелостью преобразования исходного материала: мелодия подвергается значительному варьированию в стиле Ф. Шопена, фактура отличается виртуозным размахом, введением большого вступления, эффектных каденций-переходов и чередованием разнообразных технических формул с использованием всех регистров фортепиано. В ней виртуозность служит достижению всех пианистических эффектов, в том числе интонированию мелодии и тонкой дифференциации фактуры [пример 4].

#### Пример 4.

Таким образом, Станислав Монюшко внес неоценимый вклад в белорусскую музыкальную культуру эпохи романтизма. Его творчество, наполненное национальными мотивами, фольклорными интонациями, богатством народных образов, отличается проникновенностью музыкального языка и глубиной музыкально-лирических высказываний.

Не являясь ведущем направлением, транскрипторская деятельность С. Монюшко способствовала реализации важнейшей функции

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'Allegro' and 'più lento', with dynamics 'f' and 'p'. The second system is marked 'Allegro' and 'pp'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Пример 4. С. Монюшко. «Воспоминание об опере К. Курпиньского «Замок на Чорштыне»». Тт. 1–12

фортепианного искусства – музыкальному просветительству. Композитор предоставил возможность не только исполнять его собственные оркестровые и оперные транскрипции на фортепиано, но и приблизил сочинения прошлого – полонезы М.К. Огинского – к эстетическим запросам своих современников, внося соответствующие стилистические изменения.

Фортепианные транскрипции С. Монюшко находятся на уровне лучших образцов этого жанра XIX века, содержательно передают авторскую идею, обладая высокой художественной ценностью и тонкими стилевыми решениями, и по праву могут занять достойное место в концертном и педагогическом репертуаре пианистов.



## Список литературы:

- 1 Бородин Б.Б. Феномен транскрипции: опыт комплексного исследования: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. М., 2006. 434 с.
- 2 Бэла И. О славянской музыке. Избранные работы. М.: Сов. композитор, 1963. 451 с.
- 3 Дядимова О.В. Музыкальная культура Беларуси X–XIX вв. Минск: Ковчег, 2015. 246 с.
- 4 Казанцева Л.П. Автор в музыкальном содержании. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. 248 с.
- 5 Кашер Р. Музыкальные произведения Станислава Монышко (краткий обзор) // Станислав Монышко: сб. статей. М.–Л.: Госмузиздат, 1952. С. 166–188.
- 6 Оловников И.В. О художественной ценности фортепианных транскрипций // Фортепианная педагогика: сб. ст. / сост. З.В. Качарская. Минск: Белорус. ин-т проблем культуры, 1998. С. 31–46.
- 7 Оношко И.Ю. Virtuoznost' kak faktor stanovleniya i razvitiya fortepiannogo iskusstva. Минск: БГАМ, 2016. 125 с.
- 8 Серов А. Музыкальные сочинения Станислава Монышки // Статьи о музыке. Т. 2 А. М.: Музыка, 1985. С. 246–248.
- 9 Мильштейн Я.И. Ф. Лист. Ч. 1. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. 538 с.
- 10 Ройzman Л. Баховские органные сочинения в транскрипции для фортепиано С. Фейнберга // С. Фейнберг. Пианист. Композитор. Исследователь. М.: Советский композитор, 1984. С. 141–167.
- 11 Цыбульская Т.Н. Камерно-вокальное творчество Станислава Монышко: особенности стиля и вопросы исполнительства. Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2017. 31 с.

## References:

- 1 Borodin B.B. *Fenomen transkripcii: opyt kompleksnogo issledovaniya* [The phenomenon of transcription: the experience of complex research]. Thesis for Dissertation for the Degree of Doctor of Arts: 17.00.02. Moscow, 2006. 434 p. (In Russ.)
- 2 Belza I. *O slavyanskoj muzyke. Izbrannye raboty* [About Slavic music. Selected works]. Moscow, Sov. Kompozitor Publ., 1963. 451 p. (In Russ.)
- 3 Dadiomova O.V. *Muzykal'naya kul'tura Belarusi X–XIX vv.* [Musical culture of Belarus of 10th–19th centuries]. Minsk, Kovcheg Publ., 2015. 246 p. (In Russ.)
- 4 Kazanceva L.P. *Avtor v muzykal'nom sodержanii* [The author of the musical content]. Moscow, RAM im. Gnesinyh Publ., 1998. 248 p. (In Russ.)
- 5 Kasher R. *Muzykal'nye proizvedeniya Stanislava Monyushko (kratkij obzor)* [Musical works of Stanislav Monyushko (short review)]. *Stanislav Monyushko, collection of articles*. Moscow – Leningrad, Gosmuzizdat Publ., 1952, pp. 166–188. (In Russ.)
- 6 Olovnikov I.V. *O hudozhestvennoj cennosti fortepiannyh transkripcij* [On the artistic value of piano transcriptions]. *Fortepiannaya pedagogika* [Piano pedagogy]. Collection of articles, comp. Z.V. Kacharskaya. Minsk, Belarus. in-t problem kul'tury Publ., 1998, pp. 31–46. (In Russ.)
- 7 Onoshko I.Y. *Virtuoznost' kak faktor stanovleniya i razvitiya fortepiannogo iskusstva* [Virtuosity as a factor in the formation and development of piano art]. Minsk, BGAM Publ., 2016. 125 p. (In Russ.)
- 8 Serov A. *Muzykal'nye sochineniya Stanislava Monyushki* [Musical compositions by Stanislav Monyushko]. *Stat'i o muzyke* [Articles about music]. Vol. 2 A. Moscow, Muzyka Publ., 1985, pp. 246–248. (In Russ.)
- 9 Mil'shtejn YA.I. *F. List* [F. Liszt]. Vol. 1. Moscow, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., 1956. 538 p. (In Russ.)
- 10 Rojzman, L. *Bahovskie organnye sochineniya v transkripcii dlya fortepiano S. Fejnberga* [Bach's organ works in transcription for piano by S. Feinberg]. *S. Fejnberg. Pianist. Kompozitor. Issledovatel* [S. Feinberg. Pianist. Composer. Researcher]. Moscow, Sovetskij kompozitor Publ., 1984, pp. 141–167.
- 11 Cybul'skaya T.N. *Kamerno-vokal'noe tvorchestvo Stanislava Monyushko: osobennosti stilya i voprosy ispolnitel'stva* [Chamber-vocal creativity of Stanislav Monyushko: features of style and questions of performance]. Minsk, Belorusskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki Publ., 2017. 31 p. (In Russ.)