

УДК 78.071; 78.072

ББК 85.315.3

**Оношко Ирина Юрьевна**

Кандидат искусствоведения, доцент, Белорусская государственная академия музыки, заведующая кафедрой музыкальной педагогики и социально-гуманитарных дисциплин, 220013, Республика Беларусь, Минск, ул. Петруся Бровки, 22  
 ORCID ID: 0000-0003-2223-7917  
 onoshkoira@yandex.ru

**Ключевые слова:** белорусское фортепианное искусство, транскрипция, песня, И. Оловников, В. Оловников

Оношко Ирина Юрьевна

# Цикл фортепианных транскрипций И. Оловникова «Восемнадцать песен-прелюдий»: особенности трансформации оригинала



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2026-1-398-425

**Для цит.:** Оношко И.Ю. Цикл фортепианных транскрипций И. Оловникова «Восемнадцать песен-прелюдий»: особенности трансформации оригинала // Художественная культура. 2026. № 1. С. 398–425. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-398-425>.

**For cit.:** Onoshko I.Yu. The Cycle of Piano Transcriptions by I. Olovnikov *Eighteen Songs-Preludes: Features of the Transformation of the Original*. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2026, no. 1, pp. 398–425. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-398-425>. (In Russian)

**Onoshko Irina Yu.**

PhD (in Art History), Associate Professor, Belarusian State Academy of Music, Head of the Department of Music Pedagogy and Social and Humanitarian Disciplines, 22 Petrusya Brovka Str., Minsk, 220013, Republic of Belarus  
 ORCID ID: 0000-0003-2223-7917  
 onoshkoira@yandex.ru

**Keywords:** Belarusian piano art, transcription, song, I. Olovnikov, V. Olovnikov

**Onoshko Irina Yu.**

The Cycle of Piano Transcriptions by I. Olovnikov *Eighteen Songs-Preludes: Features of the Transformation of the Original*

**Аннотация.** Творческий потенциал представителей фортепианного искусства неповторимо и самобытно реализуется в их транскрипторской деятельности. В центре внимания автора статьи находится цикл фортепианных транскрипций «Восемнадцать песен-прелюдий» белорусского пианиста Игоря Оловникова (род. 1954). Данный цикл представляет собой серию фортепианных транскрипций-миниатюр, созданных на материале избранных песен классика белорусской музыки XX века Владимира Оловникова (1919–1996) и приурочен к 80-летию освобождения Беларуси в Великой Отечественной войне и 105-летию композитора. Творчество В. Оловникова включает симфонические, камерно-инструментальные, вокально-хоровые сочинения, однако наибольшую известность композитору принесли его песни «Где-то в поселке», «Радзіма мая дарагая», «Песня о Минске», «Лесная песня», «Песня про Доватора», «Песня о Брестской крепости» и др.

В статье дается краткая характеристика песенного творчества композитора-фронтовика, народного артиста БССР Владимира Оловникова, освещаются предпосылки для создания серии транскрипций пианиста Игоря Оловникова, проводится сравнение ряда транскрипций цикла «Восемнадцать песен-прелюдий» с их первоисточниками, исследуются методы и приемы транскрибирования, определяются художественные задачи и результаты авторского преобразования вокальных оригиналов. В заключении отмечается, что в данном цикле возрождаются образцы мелодического богатства белорусской песенной культуры средствами фортепиано, а его универсальное предназначение ориентировано на исполнителей разной степени подготовки и мастерства.

Цикл фортепианных транскрипций И. Оловникова «Восемнадцать песен-прелюдий»: особенности трансформации оригинала

**Abstract.** The creative potential of piano professionals uniquely and originally manifests in their transcription activities. The author of the article focuses on the cycle of piano transcriptions *Eighteen Songs-Preludes* by the Belarusian pianist Igor Olovnikov (b. 1954). This cycle is a series of piano transcriptions-miniatures based on selected songs by the classic of the 20<sup>th</sup>-century Belarusian music Vladimir Olovnikov (1919–1996) and is dedicated to the 80<sup>th</sup> anniversary of the liberation of Belarus in the Great Patriotic War and the 105<sup>th</sup> anniversary of the composer's birth. The oeuvre of V. Olovnikov includes symphonic, chamber-instrumental, and vocal-choral works, but what brought him the greatest fame was his songs.

The article provides a brief description of the songs by the veteran composer, People's Artist of the BSSR Vladimir Olovnikov, highlights the prerequisites for the creation of Igor Olovnikov's series of transcriptions, compares a number of transcriptions from the cycle *Eighteen Songs-Preludes* with their original sources, studies the methods and techniques of transcription, and outlines the artistic tasks and results of the author's transformation of vocal originals. In conclusion, it is noted that this cycle revives the examples of the melodic richness of the Belarusian song culture by means of the piano and is aimed at performers of different levels of training and skill.

## Введение

Фортепианная транскрипция — жанр, который имеет богатый потенциал для творческого самовыражения и разнообразные траектории развития. Транскрипция предполагает законное вмешательство в авторский текст, это особый вид деятельности музыканта-исполнителя, который интерпретирует композиторский опус. С одной стороны, транскрипция представляет собой изложение уже известного, имеющегося материала, с другой — она должна обладать всеми чертами самостоятельного произведения: «концертная транскрипция как бы дает определенное “преломление” исполнительского опыта сквозь призму языка композитора» [Георгиевская, 2013, с. 116].

В многогранной деятельности пианиста, органиста, профессора, Народного артиста Беларуси, лауреата Государственной премии Республики Беларусь Игоря Оловникова (род. 1954) особое место принадлежит созданию и интерпретации фортепианных транскрипций. Сам он автор свыше ста тридцати концертных образцов жанра, выполненных с мастерством и безупречным пониманием специфики фортепиано. Благодаря его вкладу белорусское фортепианное искусство обогатилось транскрипциями вокальной, органной, скрипичной, оперной, симфонической, балетной и киномузыки, весьма разнообразными в стилевом и жанровом отношении [см.: Оношко, 2022].

24 апреля 2024 года на сцене Белорусской государственной академии музыки в рамках международного фестиваля «Белорусские фортепианные ассамблеи» состоялась презентация цикла фортепианных транскрипций И. Оловникова «Восемнадцать песен-прелюдий». В том же году данный опус был опубликован издательским отделом академии и получил широкое распространение благодаря многочисленным авторским презентациям в учебных заведениях и на концертных площадках Беларуси [Оловников, Оловников, 2024]. Пьесы цикла уже заняли прочное место как в учебном-образовательном процессе, так и в концертном репертуаре пианистов, вошли в программы ряда фортепианных конкурсов.

Целью данной работы является рассмотрение вопросов, связанных со строением как отдельных пьес, так и всего цикла в целом; выявление особенностей передачи образного строя оригинала; определение методов использования либо преобразования тех

Цикл фортепианных транскрипций И. Оловникова «Восемнадцать песен-прелюдий»: особенности трансформации оригинала

фактурно-колористических приемов, которые содержатся в авторских фортепианных аккомпанементах.

Обращение к обозначенному музыкальному сочинению производится впервые и продолжает научно-исследовательский интерес автора статьи в сфере белорусского фортепианного транскрипторского искусства [Оношко, 2016; Оношко, 2020; Оношко, 2023].

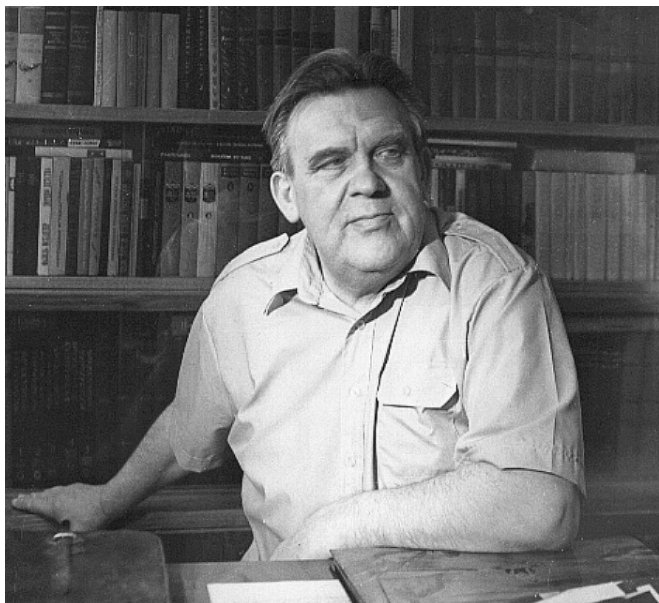
Основным методом исследования послужил компаративный анализ прелюдий и их вокальных первоисточников; ценные сведения о предмете исследования были почерпнуты из бесед с автором транскрипций. Данная статья призвана помочь в освоении фортепианного цикла «Восемнадцать песен-прелюдий» или же его отдельных пьес педагогам, исполнителям, в ознакомлении как со структурно-композиционной спецификой, так и образно-смысловой сферой вышеназванного опуса.

## Истоки песенного творчества Владимира Оловникова

Становление композиторского таланта Владимира Оловникова (1919–1996) осуществлялось при непосредственном участии трех выдающихся педагогов, представляющих петербургскую школу композиции, — Е.К. Тикоцкого, Н.И. Аладова и В.А. Золотарева. Под влиянием этих музыкантов формировался творческий почерк композитора в русле классических традиций русской музыки, где выделялась высокая требовательность к технике письма, опора на народное творчество, содержательность и идейность музыкального произведения.

В. Оловников к окончанию консерватории уже являлся членом Союза композиторов БССР и зарекомендовал себя как самобытный и перспективный симфонист. Но все творческие планы разрушила война: его выпускной экзамен пришелся на 22 июня 1941 года, когда немецкие войска вторглись на территорию Советского Союза и начали массированные бомбардировки белорусских городов. Недавний выпускник консерватории стал курсантом Подольского артиллерийского училища, затем офицером прошел фронтной путь от Сталинграда до Вены. День победы В. Оловников встретил с орденами и медалями в чине капитана гвардии. «Война меня закалила физически и духовно, научила заботиться о людях, отвечать за их судьбы и жизнь» [цит.

Цикл фортепианных транскрипций И. Оловникова «Восемнадцать песен-прелюдий»: особенности трансформации оригинала



**Ил. 1.** Владимир Владимирович Оловников. Фото. Личный архив И. Оловникова  
**Fig. 1.** Vladimir V. Olovnikov. Photo. I. Olovnikov's personal archive

по: Зубрич, 1970, с. 7], — говорил В. Оловников. Тогда же пришло решение посвятить творчество тем людям, чей героизм, мужество и преданность родине приближали день победы. В документальном фильме Белорусского телевидения «Музы и пушки» (1985) композитор определил свое творческое кредо следующим образом: «Писать о героическом подвиге советского народа; о коллективном подвиге, о подвиге отдельных героев; и писать надо так, чтобы быть достойным тех идеалов, которые они защищали».

Первое послевоенное сочинение — «Песня о Доваторе»<sup>(1)</sup> (1948) — сразу же приобрело большую популярность в исполнении знаменитого Дважды Краснознаменного ордена Красной звезды ансамбля песни и пляски Советской Армии имени А.В. Александрова, который осуществил широко растиражированную впоследствии грамофонную запись. Далее последовали «Песня о Брестской крепости» (1952),

(1) Лев Михайлович Доватор (1903–1941) — выходец из Белоруссии, один из самых молодых генералов советской армии, легендарный герой кавалерийского казачества. Погиб в начале войны в ходе обороны Москвы.

«Песня о Заслонове» (1957), ставшая народной «Лесная песня» (1949), десятки лет служившая позывными белорусского радио «Радзіма мая дарагая» (1955) и многие другие.

Большая часть песен композитора (около 120) была издана в семи авторских сборниках, а также в отдельных публикациях. Содержание песен освещало не только события минувшей войны, но и многие вехи послевоенного восстановления республики — индустриальное строительство («Як у нас на трактарным», 1951), возрождение села («Песня про Ульяну», 1973), развитие науки («Люди науки», 1966), спорта («Песенка закаленных», 1965), возведение исторических мемориальных комплексов («Колокола Хатыни», 1970; «Песня о матери», 1981). Военная и патриотическая темы были главными, но не единственными в творчестве В. Оловникова. Среди его песен мы находим лирические, шуточные, спортивные, детские, произведения в народном стиле, киномузыку.

Характеризуя вокальный стиль композитора, необходимо отметить его необыкновенно богатый проникновенный мелодизм, нередко опирающийся на интонации белорусской народной песни, тесную связь интонации с деталями поэтического текста. Выбор стихотворного источника был всегда важен для автора — он стимулировал творческую инициативу, определял не только основной характер сочинения, но и детали музыкального развертывания. Многие из поэтов, с которыми сотрудничал композитор, были его близкими знакомыми, прошли, как и он сам, тяжелый фронтной путь. Адам Русак, Александр Лозневой, Алесь Бачила, Александр Гляйхенгаус на протяжении многих лет оставались неизменными песенными соратниками В. Оловникова.

Другой важной стороной песен В. Оловникова служит тщательно продуманное, пианистически обогащенное фортепианное сопровождение, которое порой трудно назвать аккомпанементом, настолько велика его роль в создании художественного образа песни. Некоторые из таких сопровождений представляют значительную сложность, требующую особой подготовки концертмейстера. По существу, пианист здесь является не столько аккомпаниатором, сколько полноправным партнером вокалиста. Можно высказать предположение, что автор,

будучи отличным пианистом<sup>(2)</sup>, подобным образом компенсировал свою потребность в создании фортепианных произведений, от сочинения которых по неизвестной причине отказался в процессе формирования своих творческих предпочтений. Монументальный цикл «Шесть картин» (1948), созданный в послевоенный период, является фактически единственным сольным фортепианным сочинением В. Оловникова [см.: Оловников, Оношко, 2020].

В целом, песни В. Оловникова имеют классический, нередко возвышенный характер, далекий от понятий развлекательности, танцевальности, мелодической шаблонности и всего того, что свойственно эстрадной песне. Скорее, они приближаются к песенному жанру в понимании композиторов прошлого: Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса и других. Это придает им высокую художественность и большую силу эмоционального воздействия. Как отмечает Р. Сергиенко, «песням композитора присущи целостность и высокая степень художественного обобщения. Создавая емкий и многоплановый образ, композитор использует широкий арсенал средств выразительности» [Сергиенко, 2019, с. 163].

### Композиция цикла «Восемнадцать песен-прелюдий»

Идея воплощения песенного наследия В. Оловникова в звуки фортепиано возникла у его сына народного артиста Беларуси профессора Игоря Оловникова достаточно давно. Перебирались различные формы реализации замысла: фантазия, вариации, парафраз, реминисценция. Однако все они требовали написания дополнительного материала и ограничивали число представляемых оригиналов. Постепенно пришло понимание того, что лучше всего этой творческой задаче отвечает цикл миниатюр — прелюдий, каждая из которых представляет одну из песен. «Жанр прелюдии выбран мной в силу его главного качества — лаконизма. Это позволило охватить большее количество песен из творческого наследия композитора» [Оловников, Оловников, 2024, с. 4].

(2) В консерватории В. Оловников занимался по классу фортепиано у известного педагога М.А. Бергера, исполнял, к примеру, такое виртуозное сочинение, как «Исламей» (1869) М.А. Балакирева.

Сама по себе идея написания цикла прелюдий на темы песен не является новой. Можно указать на 24 прелюдии (ор. 38, 1948) Д.Б. Кабалевского, использующих мелодии русских народных песен, или «Буковинские песни. 24 прелюдии» (2017) Л.А. Десятникова. Однако и в одном и в другом случае берется только народная мелодия, а на ее основе создается новый самостоятельный художественный образ и соответствующая ему фортепианная ткань. Характеризуя метод Д. Кабалевского, Л. Данилевич подчеркивает: «Глубоко раскрывая возможности народно-песенной темы, он имеет право пользоваться новаторскими выразительными средствами, не встречавшимися ранее в музыкальной литературе. И если эти средства художественно оправданы, они приведут к обогащению, а не к искажению народной мелодической основы» [Данилевич, 1963, с. 158]. В фортепианном цикле Л. Десятникова, основанном на полистилистике, задача трактуется еще более свободно: «“Буковинские песни” — яркий пример полисистемности, проявляющей себя на разных уровнях и в разных аспектах» [Наливаева, 2021, с. 63].

Однако мы имеем дело с совершенно иными оригиналами, которые представляют собой вполне законченные вокальные произведения, обладающие ярко выраженными образно-смысловыми характеристиками и развитыми в отношении пианизма аккомпанементами. В данном случае стоит задача сохранения основной идеи оригинала, бережной передачи смысла и настроения, воспроизведения главных особенностей партии сопровождения. Разумеется, при этом неизбежно фактурное, иногда и тональное преобразование, а также трансформация песенной куплетности в чисто инструментальные структуры. Таким образом, можно утверждать, что рассматриваемый цикл является уникальным как по замыслу, так и по творческому методу, он не имеет аналогов в доступной нам литературе<sup>(3)</sup>.

Само определение жанра «песня-прелюдия» использует сочетание вокальной и инструментальной идей одновременно. Образцы такого рода встречались в музыке XX века: «Соната-вокализ» для голоса

(3) Отдельно необходимо упомянуть циклы песенных транскрипций, основанные на уже готовых авторских вокальных циклах, например Л. Бетховен — Ф. Лист «К далекой возлюбленной» (1849), Р. Шуман — Д. Благой «Круг песен» (1971), Р. Шуман — Б. Бородин «Любовь поэта» (2011).

Цикл фортепианных транскрипций И. Оловникова «Восемнадцать песен-прелюдий»: особенности трансформации оригинала

Прелюдия	Название песни	Автор текста	Тональность оригинала	Год создания
1 Пролог	«Вечной славы огонь»	А. Лозневой	до минор	1969
2 Presto inquieto	«Песня о Брестской крепости»	А. Лозневой	си минор	1952
3 Эпитафия	«Бессменный пост»	Ю. Мельников	си-бемоль минор	1970
4 Интермеццо	«Люди науки»	Р. Жбанков	ля мажор	1966
5 Лирический вальс	«На трактарным сосны шумяць»	М. Ясень	ля минор	1962
6 Юмореска	«Як у нас на трактарным»	К. Кірэенка	ми-бемоль мажор	1951
7 Легенда	«Песня о матери»	И. Панкевич, А. Сердюков	соль минор	1981
8 Мимолётность	«Песня о юности»	К. Гляйхенгаус	ля мажор	1970
9 Утешение	«Песня пра Веру Харужую»	Э. Агняцвет	соль-бемоль мажор	1976
10 Строевая	«Вечерняя прогулка»	И. Локштанов	соль мажор	1962-1967
11 Лесная	«Лясная песня»	А. Русак	фа минор	1947-1949
12 Кавалерийская	«Песня о Доваторе»	А. Лозневой	ми минор	1948
13 Пастораль	«Песня пра Ульяну»	Э. Агняцвет	ми мажор	1973
14 Приглашение к мазурке	«Вясельная»	А. Русак	ми-бемоль мажор	1978
15 Элегия	«Верю»	Б. Брусников	ми минор	1970
16 Монолог	«Ода безымянным»	В. Москаленко	ми мажор	1969
17 Блестящий вальс	«Перад спатканнем»	А. Русак	до мажор, фа мажор	1960
18 Токката	«Песня о Минске»	И. Панкевич	до минор	1958

**Ил. 2.** Сведения об оригиналах песен В. Оловникова. Источник: *Оловников В.В., Оловников И.В.* Восемнадцать песен-прелюдий для фортепиано: Избранные песни Владимира Оловникова в форме фортепианных миниатюр: К 105-летию композитора. Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2024. С. 54

**Fig. 2.** Information about the originals of V. Olovnikov's songs. Source: *Olovnikov V.V., Olovnikov I.V.* Eighteen Prelude Songs for Piano: Selected Songs by Vladimir Olovnikov in the Form of Piano Miniatures: To the 105<sup>th</sup> Anniversary of the Composer's Birth. Minsk, Belorusskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki Publ., 2024, p. 54

и фортепиано (ор. 41/1, 1922) Н.К. Метнера, «Вокализ-этюд в форме хабанеры» для голоса с оркестром (1907) М. Равеля, «Интермеццо-серенада» для фортепиано (1905) О. Респиги, «Песня-баллада» для контрабаса и фортепиано (1979) В. Оловникова. В каждом случае название жанра очень точно передает главное в замысле композитора, что можно отнести и к циклу И. Оловникова.

«Восемнадцать песен-прелюдий» построены по принципу образного контраста и объединены тональным планом, который определяется нисходящим хроматическим звукорядом. Предвидя некоторое удивление музыкантов по этому поводу, автор транскрипций заявляет, что не видит причин, по которым тональный звукоряд должен быть обязательно восходящим. Выскажем предположение, что такое решение могло быть мотивировано тональным расположением первых песен из сборника В. Оловникова «Вечной славы огонь» (1969): до минор («Вечной славы огонь»), си минор («Песня о Брестской крепости»), ля минор («Песня о Горовце»), именно из него использованы две первых песни для создания прелюдий.

В связи с выбором количества прелюдий менее 24, каждый из 12 тонов не может быть представлен и мажором, и минором. Только тоны Ля, Соль, Фа, Ми, Ми-бемоль представлены двумя пьесами: мажорной и минорной; остальные — либо только мажорной, либо только минорной. Кроме того, тональность до минор повторяется дважды: она открывает и завершает весь цикл, образуя своеобразную тональную арку.

Что касается тонального соответствия оригиналам, то лишь пять из них подверглись транспонированию в другие тональности с целью придания им лучшего соответствия фортепианной звуковой специфике и из соображений конструктивного характера цикла. Данный подход находится в согласии с позицией автора песен, который охотно допускал их транспонирование по просьбе вокалистов. Да и первоначальный выбор тональности был связан не только с образно-колористическими задачами, но и с тесситурными особенностями певческих голосов.

Автор не стал переносить названия песен-оригиналов в заглавия прелюдий, так как был убежден, что нужна композиторская транскрипция, то есть по существу «самостоятельная фортепианная пьеса, активно творчески интерпретирующая авторскую идею в духе

своей эпохи и в системе мышления интерпретатора» [Оловников, 1998, с. 40]. Подчеркивая самостоятельный характер транскрипций, И. Оловников дал прелюдиям другие названия, более свойственные инструментальной музыке, например «Интермеццо», «Юмореска», «Элегия», «Лирический вальс» и т.д.

Впрочем, не разрывая полностью смысловые связи с первоисточниками, он приводит их точные названия в конце каждой прелюдии подобно тому, как это делал К. Дебюсси в своих прелюдиях. Интересно, что такой же подход наблюдается и в «Буковинских песнях» Л. Десятникова.

Таким образом, цельность «Восемнадцати песен-прелюдий» обуславливается конкретными внутренними связями. В силу ощущения некоторой «недосказанности» каждой отдельной миниатюры, возникает потребность объединять для концертного исполнения несколько из них, создавая своего рода микроциклы. И. Оловников считает, что «исполнение хотя бы 2–3 прелюдий по выбору пианиста придаст статус завершенности данному эпизоду сценического выступления» [Оловников, Оловников, 2024, с. 4]. Конечно же, высшей художественной задачей является исполнение всего сборника целиком.

## Методы трансформации оригинала в цикле «Восемнадцать песен-прелюдий». Форма

Первоочередной задачей при транскрибировании песни является преобразование традиционной для данного жанра куплетной формы. В песне каждый следующий куплет содержит новый фрагмент поэтического текста, что служит объединяющим фактором. В тех случаях, когда транскриптор стремится сохранить количество куплетов, он должен постоянно варьировать изложение от проведения к проведению. Подлинным мастером такого подхода был Ференц Лист, представивший великолепные образцы многокуплетной транскрипции (Ф. Шуберт — Ф. Лист «Вечерняя серенада» (1839), «Баркарола» (1838), Р. Шуман — Ф. Лист «Посвящение» (1848))<sup>(4)</sup>.

(4) Однако в Ave Maria (1838) Ф. Шуберта Ф. Лист отказывается от одного куплета, чтобы не нарушать лишней вариацией и расширенной фактурой возвышенность этой мелодии.

Цикл фортепианных транскрипций И. Оловникова «Восемнадцать песен-прелюдий»: особенности трансформации оригинала

В самом песенном творчестве В. Оловникова явно прослеживается стремление избежать однообразия куплетного изложения и придать песне свойство сквозного развития. Целый ряд его песен лишен знаков повтора и все проведения выписаны в нотном тексте, который варьирует изложение (обычно фортепианное), повышая к концу его эмоциональный тонус («Песня о Брестской крепости» (1952), «Ода безымянным» (1969), «Песня на исходном рубеже» (1967), «Бессменный пост» (1977) и др.), что придает таким песням черты балладности.

Применительно к размерам фортепианной миниатюры перенос всех проведений оригинала нецелесообразен, поэтому автор транскрипций сокращает количество проведений с 4 до 3 («Песня о Брестской крепости» — Presto inquieto), с 3 до 2 («Вечерняя прогулка» (1967) — «Строевая»), с 4 до 2 («Лесная песня» (1949) — «Лесная»), с 4 до 2 или 3 по усмотрению исполнителя («Песня о Минске» (1958) — «Токката»), с 3 до 1 («Песня о юности» (1970) — «Мимолетность»). В последнем примере, который представлен самой миниатюрной пьесой, в конце возвращается материал вступления, как бы обещающая еще одно проведение. Но этого не происходит — пьеса неожиданно завершается, оправдывая свое название. Помимо таких приемов иногда используются сокращения части материала при повторении куплета. Так, в Прологе («Вечной славы огонь», 1969) повторяется только второй элемент темы, а в «Пасторали» («Песня про Ульяну», 1973) — только первый элемент. В «Легенде» («Песня о матери», 1981) имеется два варианта исполнения (сокращенный помещен в приложении к сборнику): в основном варианте повторяется основной раздел и заключительная часть припева, в сокращенном — материал припева вообще отсутствует.

Независимо от выбранного числа проведений в цикле неизменно действует принцип вариационности. Не существует двух одинаковых проведений одного материала, что проявляется в разнообразных формах: перенос мелодии в другие регистры, октавные удвоения, небольшие ритмические изменения, добавление фактурных элементов, изменение динамики и т.д. Причем степень варьирования может колебаться от едва заметных деталей до основательной трансформации нотного материала.

Особо стоит упомянуть фортепианные вступления к песне. Здесь действует такой принцип: если вступление использует тематический

материал вокальной партии, то оно либо пропускается («Пролог», «Утешение»), либо сокращается («Легенда»). Необычно строение «Оды безмянным», на материале которой основан № 16 «Монолог». Фортепианное вступление там расширено до размеров целого куплета. Таким образом, роялю поручено первоначальное изложение материала. В транскрипции именно оно взято за основу, фактура передается почти без изменений. Интересно, что для этой пьесы в транскрипции были добавлены два вступительных такта, придающие теме значимость и величие.



**Илл. 3.** Оловников И. Прелюдия № 16 «Монолог», тт. 1–6. Источник: Оловников В. В., Оловников И. В. Восемнадцать песен-прелюдий для фортепиано: Избранные песни Владимира Оловникова в форме фортепианных миниатюр: К 105-летию композитора. Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2024. С. 38  
**Fig. 3.** Olovnikov I. Prelude № 16 *Monologue*, bars 1–6. Source: Olovnikov V.V., Olovnikov I.V. Eighteen Prelude Songs for Piano: Selected Songs by Vladimir Olovnikov in the Form of Piano Miniatures: To the 105<sup>th</sup> Anniversary of the Composer's Birth. Minsk, Belorusskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki Publ., 2024, p. 38

Весьма значительное сокращение исходного материала предпринято в «Утешении» (№ 9 — «Песня про Веру Хоружую», 1976). Оригинал написан для смешанного хора. Два куплета в Ges-dur проводят мужские голоса, затем женский хор поет в Es-dur еще один куплет, переходящий в драматизирующий эпизод-вокализ es-moll. После чего следует реприза в основной тональности и в звучании полного хора с эмоционально подъемным завершением. Так из куплетной формы выкристаллизовывается трехчастная композиция с динамической репризой, а песня приобретает черты балладности. В транскрипции отсутствует середина с ее яркой кульминацией, «женское» проведение не дается полностью, а незаметно переходит в заключительный раздел репризы с возвращением основной тональности. Резкое сокращение

Цикл фортепианных транскрипций И. Оловникова «Восемнадцать песен-прелюдий»: особенности трансформации оригинала

музыкального материала, отказ от повышения экспрессии в середине и в конце приводит к более выдержанному мягкому, просветленному настроению на всем протяжении прелюдии, что оправдывает как ее название, так и статус миниатюры. По словам автора транскрипции, он пришел к такому решению не сразу, а на позднем этапе работы по приданию большей целостности всему циклу путем лучшего сопряжения соседних пьес друг с другом.

### Фактура

В связи с насыщенным характером и тщательной разработкой фортепианных сопровождений в песнях В. Оловникова, перед транскриптором встает задача не столько формирования новой фактуры, сколько поиска путей для возможно более точной передачи авторского изложения и объединения его с мелодической линией. Аккомпанементы В. Оловникова содержат столь интересные тембровые и гармонические решения, что жертвовать ими значило бы потерять главные выразительные средства произведения. В самих аккомпанементах композитор дает намек на то, какой должна быть транскрипция.

Еще одно соображение касается эволюции авторского стиля. Манера письма композитора заметно менялась от наиболее ранних опусов («Песня о Доваторе», 1948) к поздним произведениям («Песня про Веру Хоружую», 1976). В них усложнялся гармонический язык, расширялись формообразующие средства, возрастала роль аккомпанементов. Но даже в песнях одного периода мы можем наблюдать значительную стилевую разницу, определяемую основным содержанием поэтического источника. Поэтому передача в транскрипции точной манеры авторского письма также обеспечивает качественное разнообразие фортепианных миниатюр наряду с образно-эмоциональным и структурным факторами.

Простейшим решением создания фортепианной фактуры транскрипции является почти дословный перенос фортепианной партии песни. В знаменитой «Лесной песне» это становится возможным благодаря тому, что в аккомпанементе уже содержится мелодия, дублирующая вокальную строчку.

Цикл фортепианных транскрипций И. Оловникова «Восемнадцать песен-прелюдий»: особенности трансформации оригинала



**Ил. 4.** Оловников И. Прелюдия № 11 «Лесная», тт. 1–5. Источник: Оловников В.В., Оловников И.В. Восемнадцать песен-прелюдий для фортепиано: Избранные песни Владимира Оловникова в форме фортепианных миниатюр: К 105-летию композитора. Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2024. С. 28

**Fig. 4.** Olovnikov I. Prelude № 11 *Forest*, bars 1–5. Source: Olovnikov V.V., Olovnikov I.V. Eighteen Prelude Songs for Piano: Selected Songs by Vladimir Olovnikov in the Form of Piano Miniatures: To the 105<sup>th</sup> Anniversary of the Composer's Birth. Minsk, Belorusskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki Publ., 2024, p. 28

Здесь нужно обратить внимание на небольшую, но важную метрическую перестройку. Дело в том, что первая (и вторая) вокальная фраза полностью укладывается в трехдольный размер. Однако композитор специально разбивает ее на двух- и четырехдольный такты. Сделано это для того, чтобы смысловой акцент в слове «сосны» приходился на первый слог (сильная доля такта). К тому же переменный размер приближает характер мелодии к белорусской народной песне. В транскрипции используется традиционная метрика, а подчеркивание необходимого звука (здесь он приходится на последнюю долю такта) осуществляется с помощью черточек tenuto. Такое решение более свойственно фортепианной музыке.

Второе проведение содержит октавное удвоение мелодии, добавлены фигурации в левой руке. На кульминации применены пассажные заполнения, усилен заложенный в оригинале динамический контраст между звеньями нисходящей секвенции. В конце досочинено небольшое заключение на материале вступления.

Хрестоматийная популярность этой мелодии, ее народный характер и возвышенная простота потребовали крайне бережного отношения к оригиналу без использования особых пианистических эффектов.

Песня-прелюдия № 8 «Мимолетность» («Песня о юности», 1970) представляет образец со значительной трансформацией фактуры, что понадобилось для придания произведению иного, чем в оригинале,



**Ил. 5.** Оловников И. Прелюдия № 11 «Лесная», тт. 38–41. Источник: Оловников В.В., Оловников И.В. Восемнадцать песен-прелюдий для фортепиано: Избранные песни Владимира Оловникова в форме фортепианных миниатюр: К 105-летию композитора. Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2024. С. 29

**Fig. 5.** Olovnikov I. Prelude № 11 *Forest*, bars 38–41. Source: Olovnikov V.V., Olovnikov I.V. Eighteen Prelude Songs for Piano: Selected Songs by Vladimir Olovnikov in the Form of Piano Miniatures: To the 105<sup>th</sup> Anniversary of the Composer's Birth. Minsk, Belorusskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki Publ., 2024, p. 29

образного освещения. Здесь задорный напористый характер преобразован в прозрачный «табакерочный» образ флейтового звучания. Линия баса перенесена на три октавы выше, а фигурация правой руки превращена в трель, из которой как бы рождается мелодия. Транскрипция транспонирует песню на тон ниже. Окраска тональности соль мажор, ускорение темпа, использование правой и левой педалей добавляют пьесе ощущение безостановочно журчащей субстанции — символа неудержимо бегущего времени. Такое не лишенное логики преобразование задумано для придания пьесе функции интермедийности между серьезными по содержанию соседними прелюдиями.

Разнообразные формы организации фактуры представлены в «Юмореске» (№ 6 — дуэт «Как у нас на тракторном», 1951); здесь после вступления подключаются виртуозные способы изложения мелодии. Исходный материал транспонирован на кварту выше для придания звучанию большей звонкости, ломанные октавы вносят дополнительное оживление, в дальнейшем применятся прием *martellato*. Такое обогащение фактуры элементами виртуозности придает пьесе оживленный, задорный характер, что усиливает первоначальный замысел, заложенный в песне, подчеркивает образный оттенок среднего эпизода.

Иногда желание сохранить интересные тембровые находки в сопровождении песни приводит к созданию двух вариантов

транскрипции: более близкого к оригиналу и более свободного по использованию новых эффектов. Так произошло в прелюдии № 13 «Пастораль» («Песня про Ульяну»). В ней необычным для аккомпанементов приемом являются децимы в верхнем регистре, которые по замыслу предпочтительно брать, не раскладывая на арпеджато<sup>(5)</sup>. В основной версии транскрипции авторское вступление передается полностью без изменений. Однако в ходе работы над компоновкой целого автор транскрипций почувствовал необходимость введения более быстрого движения в пьесе для придания ей заметных черт отличия от окружающих номеров. При этом колорит и основной темп прелюдии не должны были меняться. Так возник вариант изложения вступления, где децимы уступили место пассажам. В данной песне композитор использует прием самоцитирования. В маленьком фортепианном проигрыше перед заключением доверительно и прозрачно звучит ключевая интонация из знаменитой песни «Радзіма мая дарагая», что должно символизировать единство чувства любви к уголку малой родины и к своему Отечеству в великом понимании.

В транскрипции она выделена обратной динамикой *pp* и дополнительной ремаркой *quasi reminiscenza*. Эффект возвращения к основному образу в прелюдии усилен пассажем из тридцать-вторых длительностей, которые проносятся через всю клавиатуру сверху вниз. Очевидно, что авторский замысел здесь подчеркнут особым образом за счет расширения средств фортепианной фактуры.

В целом, метод создания звуковой ткани в цикле «Восемнадцать песен-прелюдий» опирается на те особенности и приемы пианизма, которые с большим совершенством заложены в аккомпанементах оригиналов. В транскрипциях они либо сохраняются, либо усиливаются, и только в отдельных случаях преобразуют художественный образ в новое качество. Изложение прелюдий отличается классической строгостью, отсутствием звуковых перегрузок и виртуозных излишеств. Оно находится вполне в русле избранного жанра как по камерности масштаба пьес, так и по разумной степени охвата звуковых возможностей фортепиано.

(5) По словам Игоря Оловникова, «отец специально подбирал на клавиатуре варианты децим, требующие минимального растяжения руки. Таковыми оказались малые децимы с нижней нотой на черной клавише».

Цикл фортепианных транскрипций И. Оловникова «Восемнадцать песен-прелюдий»: особенности трансформации оригинала

## Мелодия

Мелодическая линия является главным выразительным фактором вокального произведения. В транскрипции именно она должна передаваться без изменений. Тем не менее отдельные мелкие детали мелодии подвергаются коррекции даже вне транскрипторского жанра. Происходит это, во-первых, в случае перевода оригинала на другой язык, когда невозможен полностью эквиритмический перевод поэтического текста, а во-вторых, в куплетной форме при ритмическом расхождении стихов в разных куплетах. Что касается фортепианной транскрипции, то каждый музыкант стремится придать мелодии черты, свойственные инструментальной музыке. Как отмечает Б. Бородин, «познание природы фортепиано приводит к созданию новых акустически эффективных способов фортепианного изложения для передачи чувственной красоты вокального мелоса» [Бородин, 2011, с. 146]. Подлинным мастером таких преобразований был Ференц Лист, создавший огромное количество транскрипций вокальной музыки, в том числе и своих собственных сочинений.

В цикле прелюдий И. Оловникова серьезные преобразования связаны с необходимостью сочетания двух мелодий: вокальной и фортепианной, которые взаимодействуют, переплетаются и передают друг другу инициативу. Так происходит в случае, если партия фортепиано имеет самостоятельную развитую мелодическую линию.

В прелюдии № 14 «Приглашение к мазурке» («Вясельная», 1978) в первом проведении подчеркивается главенство хора. Фортепианная линия расположена выше по тесситуре, но в транскрипции она опущена на октаву. В заключительном проведении, напротив, за основу принимается фортепианная линия как более яркая и выразительная. В этой транскрипции расширен эпизод заключительного каданса с использованием технических приемов, которые встречались ранее в партии сопровождения — гамиолы в левой руке, гаммообразные взлеты в правой создают своеобразную «раскрутку» для усиления заключительного эффекта мазурки.

Подобный тип развертывания мелодической линии можно назвать интегральным, поскольку он суммирует интонации как вокальной, так и фортепианной строчки. Вместе с тем нельзя сказать, что звучание оригинала при этом значительно меняется. Дело

в том, что результирующая мелодическая канва в первоисточнике воспринимается почти так же, как и в транскрипции: слушательское восприятие постоянно переключается между вокальной и фортепианной (или оркестровой) линиями, неизбежно выбирая приоритетный выразительный элемент из общей фактуры. Естественно, что такое положение вещей предусматривается и рассчитывается при реализации соответствующего композиторского замысла.

Еще одной формой мелодического преобразования, типичного для фортепианного изложения, служит создание гибкой пассажной техники, которая в своем движении опирается на характерные интонации оригинальной мелодии, сохраняя ее узнаваемость и настроение. Это случай, «когда инструментальная стихия приобретает самодовлеющий характер, и на основе вокального сочинения возникает виртуозная пьеса...» [Бородин, 2011, с. 149].

В прелюдии № 17 «Блестящий вальс» («Перад спатканнем» из музыки к кинофильму «Весенние грозы» (1960, режиссер Н. Фигуровский)) первое проведение почти полностью воспроизводит первоисточник, а во втором господствует безостановочный поток опевающих фигур, который по духу приближается к известным шопеновским образцам «быстрой мелодии» или «мелодизированного пассажа».



**Ил. 6.** Оловников И. Прелюдия № 18 «Песня о Минске», тт. 52–56. Источник: Оловников В.В., Оловников И.В. Восемнадцать песен-прелюдий для фортепиано: Избранные песни Владимира Оловникова в форме фортепианных миниатюр: К 105-летию композитора. Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2024. С. 45  
**Fig. 6.** Olovnikov I. Prelude № 18 *Song of Minsk*, bars 52–56. Source: Olovnikov V.V., Olovnikov I.V. *Eighteen Prelude Songs for Piano: Selected Songs by Vladimir Olovnikov in the Form of Piano Miniatures: To the 105<sup>th</sup> Anniversary of the Composer's Birth*. Minsk, Belorusskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki Publ., 2024, p. 45

Редкий пример трансформации можно наблюдать в «Токкате» (№ 18 — «Песня о Минске», 1958). В ней мелодия не просто

передается в левую руку, но поручается басовому голосу в октавном удвоении<sup>(6)</sup>.

Здесь бас не только воспроизводит основную мелодию, но в моменты ее остановки между фразами переключается на исполнение собственно басовых ходов, которые уже есть в фортепианном аккомпанементе оригинала. Таким образом, басовая линия в этом фрагменте является еще одним примером интегральной мелодии.

## Гармония

Гармоническая составляющая в песенном творчестве В. Оловникова играет важнейшую роль. Являясь неотъемлемой частью мелодической выразительности, она образует в песне требуемый колорит, создает необходимый уровень эмоциональной напряженности, определяет размерность ритмического движения. Неповторимость гармонического освещения в каждой песне задает ее индивидуальный характер с первых же тактов фортепианного вступления. Будучи на протяжении многих лет преподавателем теоретических дисциплин в консерватории, композитор в совершенстве владел всеми премудростями гармонической науки. В песне воплощался не только его громадный профессиональный опыт, но и стремление к новому, необычному, смелому. Песня служила ему как трибуной для выражения мысли, так и своеобразной творческой лабораторией.

Для песен В. Оловникова характерен широкий диапазон сложностей гармонизации мелодии от простейших трезвучий до насыщенных альтераций и эллиптических последовательностей.

Так, начало «Песни о Доваторе» (прелюдия № 12 «Кавалерийская», 1948) основано почти на одних трезвучиях.

Лапидарно-суровый оттенок этого марша требовал от композитора простых гармонических средств и функциональной ясности<sup>(7)</sup>. В этом же духе выдержана и «Лесная песня» (1949), народный колорит которой создается еще более простой и прозрачной гармонизацией.

- (6) Такой прием характерен для жанров массовой духовой музыки (марш, вальс), где некоторые разделы обязательно поручаются басовым инструментам.  
 (7) В свое время эта песня стала неофициальным гимном военного казачества и получила широкое распространение под названием «Казачья песня».

Цикл фортепианных транскрипций И. Оловникова «Восемнадцать песен-прелюдий»: особенности трансформации оригинала



**Илл. 7.** Оловников И. Прелюдия № 12 «Кавалерийская», тт. 1–10. Источник: Оловников В.В., Оловников И.В. Восемнадцать песен-прелюдий для фортепиано: Избранные песни Владимира Оловникова в форме фортепианных миниатюр: К 105-летию композитора. Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2024. С. 30

**Fig. 7.** Olovnikov I. Prelude № 12 *Cavalry*, bars 1–10. Source: Olovnikov V.V., Olovnikov I.V. Eighteen Prelude Songs for Piano: Selected Songs by Vladimir Olovnikov in the Form of Piano Miniatures: To the 105<sup>th</sup> Anniversary of the Composer's Birth. Minsk, Belorusskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki Publ., 2024, p. 30

Написанная спустя двадцать лет песня-манифест «Вечной славы огонь» (1969) (прелюдия № 1 «Пролог») будто несет на себе печать пережитого, отличаясь мрачной торжественностью и строгостью. Положенное в основу неторопливое движение наводит на мысль о шествии ветеранов, которое сопровождается невеселыми думами о тяжелых военных годах. Гармонический язык здесь совсем иной: трезвучия встречаются редко, все остальные аккорды являются диссонирующими, обильно применяются альтерации, неаккордовые звуки. В сочетании с неустойчивой функциональностью это создает эффект большого внутреннего напряжения.

Учитывая рассмотренные особенности гармонического языка В. Оловникова, который стал мощным выразительным фактором его песенного наследия, нужно признать естественными усилия автора транскрипций по сохранению и бережной передаче в прелюдиях всех приемов гармонизации, имеющих в оригиналах. В транскрипциях полностью отсутствует разукрашивание или «осовременивание» гармоний. Редкие исключения представляют лишь отдельные аккордовые

усложнения, как в «Юмореске», правда, и они выполнены в стиле оригинала.

Автор транскрипций сформулировал свое творческое кредо следующим образом: «Приоритетной задачей для меня всегда было сохранение первозданного стиля оригинала, а также передача средствами фортепиано особенностей и даже деталей композиторского первоисточника» [Оловников, Оловников, 2024, с. 3]. Благодаря такому подходу в прелюдиях сохраняются важнейшие индивидуальные характеристики, во многом связанные с творчески разнообразным и мастерски выполненным гармоническим сопровождением песен.

## Заключение

Фортепианный цикл И. Оловникова «Восемнадцать песен-прелюдий» по мотивам песен Владимира Оловникова является уникальным творческим явлением в белорусской фортепианной музыке. Впервые был создан цикл фортепианных миниатюр, базирующийся на песенном наследии выдающегося белорусского композитора, объединенный мощными внутренними связями тонального, образно-содержательного и жанрово-стилистического направлений. Он послужил импульсом для возрождения образцов бесценного мелодического богатства белорусской песенной культуры, которые воплотились теперь в звуках фортепиано и в этом качестве вновь вошли в репертуар концертной эстрады, музыкальных конкурсов и педагогического процесса.

Цикл отличает чуткое отношение к оригиналу, бережное сохранение не только его образно-идейной сферы, но и композиционных деталей, а также многих особенностей пианизма, заложенных в партии авторского фортепианного сопровождения. Отметим важнейшие отличия сочинений И. Оловникова от большинства образцов конца XX — начала XXI века, представленных в творчестве других транскрипторов, — «репрезентация стиля композитора, минимальное вмешательство в оригинал и максимальное соответствие основам мышления автора и его письма» [Оношко, 2022, с. 137]. Характеризуя в целом транскрипторский стиль И. Оловникова, А. Меркулов подчеркивает: «Особенно покоряет ювелирная точность и редкостная оправданность в использовании композиторских выразительных

средств и пианистических приемов для убедительного воссоздания авторского замысла» [Оловников, 2018, с. 2].

Большой исполнительский опыт автора транскрипций позволил ему создать высокие образцы пианизма, столь же широко использующие весь арсенал возможностей инструмента, сколь и благодарные для исполнителя. Открепление от оригиналов важнейшего фактора вербальной коммуникации с большой полнотой и убедительностью компенсируется в песнях-прелюдиях всем богатством фортепианных средств, придавая им особую силу выразительности и эстетическую самостоятельность.

Ориентация на пианистические аудитории разных возрастов и потенциалов позволяет определить его предназначение как широко универсальное. Заявленная возможность комбинировать выбранные пьесы, создавая из них микроциклы, значительно расширяет круг возможных исполнителей.

Фортепианный цикл песен-прелюдий, изданный в Белорусской государственной академии музыки, отличается тщательной постановкой исполнительских указаний, большинство из которых перенесены из первоисточников. Однако нотная картина не выглядит перегруженной. Автор подчеркивает, что «даже самые подробные и изощренные ремарки могут дать лишь схематичную и весьма приблизительную картину звуковых параметров, а наполнить их живым конкретным смыслом может только творческая инициатива, воображение и фантазия исполнителя» [Оловников, 2009, с. 5].

Отмечая высокую идейность и художественность цикла И. Оловникова «Восемнадцать песен-прелюдий» по вокальным сочинениям В. Оловникова, можно рекомендовать его широкому кругу исполнителей и педагогов с уверенностью, что он займет достойное положение в репертуаре исполнителей и педагогов.

Цикл фортепианных транскрипций И. Оловникова «Восемнадцать песен-прелюдий»: особенности трансформации оригинала

## Список литературы:

- 1 *Бородин Б.* История фортепианной транскрипции М.: Дека-ВС, 2011. 507 с.
- 2 *Георгиевская О.В.* Некоторые замечания о фортепианной транскрипции // Актуальные проблемы современной науки. 2013. № 3. С. 116–118.
- 3 *Данилевич Л.* Творчество Д.Б. Кабалевского М.: Советский композитор, 1963. 198 с.
- 4 *Зубрич И.* Владимир Оловников. Минск: Беларусь, 1970. 80 с.
- 5 *Наливаева Е.* Истина где-то рядом: «Буковинские песни» Леонида Десятникова как неоромантический цикл // Opera musicologica. 2021. Т. 13. № 2. С. 46–68. <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.2.003>.
- 6 *Оловников В.В., Оловников И.В.* Восемнадцать песен-прелюдий для фортепиано: Избранные песни Владимира Оловникова в форме фортепианных миниатюр: К 105-летию композитора. Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2024. 54 с.
- 7 *Оловников И.В.* О художественной ценности фортепианных транскрипций // Фортепианная педагогика: Сборник статей / Сост. З. Качарская. Минск: БелИПК, 1998. С. 31–46.
- 8 *Оловников И.* Концертные транскрипции. Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2009. 72 с.
- 9 *Оловников И.* Концертные транскрипции для фортепиано / Сост. А.М. Меркулов. М.: Дека-ВС, 2018. 63 с. (Серия «Шедевры фортепианной транскрипции»; вып. 33).
- 10 *Оловников И.В., Оношко И.Ю.* Цикл «Картины» В. Оловникова: к вопросу воплощения художественного образа // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Серия 5: Вопросы истории и теории исполнительского искусства. Музыкальная педагогика. Вып. 49 / Науч. ред. В.Л. Яконюк. Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2020. С. 149–158.
- 11 *Оношко И.Ю.* Оперные транскрипции И. Оловникова в концертной и просветительской деятельности пианиста // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. 2016. № 29. С. 60–66.
- 12 *Оношко И.Ю.* Вклад Станислава Монюшко в транскрипторское искусство XIX века // Художественная культура. № 1 (32). 2020. С. 459–476. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00022>.
- 13 *Оношко И.Ю.* Искусство фортепианной транскрипции в творчестве Игоря Оловникова // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. 2022. № 41. С. 133–138.
- 14 *Оношко И.Ю.* Концертная сюита из балета «Лебединое озеро» П. Чайковского – И. Оловникова как отражение индивидуального стиля пианиста-транскриптора // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. 2023. № 43. С. 80–84.
- 15 *Сергиенко Р.И.* Его талант принадлежал народу, и только народу он служил (к 100-летию со дня рождения Владимира Владимировича Оловникова) // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. 2019. № 34. С. 162–165.

Цикл фортепианных транскрипций И. Оловникова «Восемнадцать песен-прелюдий»: особенности трансформации оригинала

## References:

- 1 Borodin B. *Istoriya fortepiannoi transkriptsii* [History of Piano Transcription]. Moscow, Deko-VS Publ., 2011. 507 p. (In Russian)
- 2 Georgievskaya O.V. Nekotorye zamechaniya o fortepiannoy transkriptsii [Some Remarks on Piano Transcription]. *Aktual'nye problemy sovremennoi nauki*, 2013, no. 3, pp. 116–118. (In Russian)
- 3 Danilevich L. *Tvorchestvo D.B. Kabalevskogo* [The Works of D.B. Kabalevsky]. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1963. 198 p. (In Russian)
- 4 Zubrich I. *Vladimir Olovnikov* [Vladimir Olovnikov]. Minsk, Belarus' Publ., 1970. 80 p. (In Russian)
- 5 Nalivaeva E. Istina gde-to ryadom: "Bukovinskie pesni" Leonida Desyatnikova kak neoromanticheskii tsikl [The Truth Is Out There: Leonid Desyatnikov's *Bukovinian Songs* as a Neoromantic Cycle]. *Opera musicologica*, 2021, vol. 13, no. 2, pp. 46–68. <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.2.003>. (In Russian)
- 6 Olovnikov V.V., Olovnikov I.V. *Vosemnadtsat' pesen-prelyudii dlya fortepiano: Izbrannye pesni Vladimira Olovnikova v forme fortepiannykh miniatyur: K 105-letiyu kompozitora* [Eighteen Prelude Songs for Piano: Selected Songs by Vladimir Olovnikov in the Form of Piano Miniatures: To the 105<sup>th</sup> Anniversary of the Composer's Birth]. Minsk, Belorusskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki Publ., 2024. 54 p. (In Russian)
- 7 Olovnikov I.V. O khudozhestvennoi tsennosti fortepiannykh transkriptsii [On the Artistic Value of Piano Transcriptions]. *Fortepiannaya pedagogika: Sbornik statei* [Piano Pedagogy: Collection of Articles], comp. Z. Kacharskaya. Minsk, BellPK Publ., 1998, pp. 31–46. (In Russian)
- 8 Olovnikov I. *Kontsertnye transkriptsii* [Concert Transcriptions]. Minsk, Belorusskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki Publ., 2009. 72 p. (In Russian)
- 9 Olovnikov I. *Kontsertnye transkriptsii dlya fortepiano* [Concert Transcriptions for Piano], comp. A.M. Merkulov. Moscow, Deko-VS Publ., 2018. 63 p. (Seriya "Shedevry fortepiannoi transkriptsii"; vyp. 33 [Series Masterpieces of Piano Transcription, vol. 33]). (In Russian)
- 10 Olovnikov I.V., Onoshko I.Yu. Tsikl "Kartiny" V. Olovnikova: k voprosu voploshheniya khudozhestvennogo obraza [The Pictures Cycle by V. Olovnikov: On the Question of the Embodiment of an Artistic Image]. *Voprosy teorii i praktiki professional'noj podgotovki muzykantov-ispolnitelej* [Scientific Works of the Belarusian State Academy of Music. Series 5: Questions of the History and Theory of Performing Arts. Music Pedagogy]. Issue 49, sc. ed. V.L. Yakonyuk. Minsk, Belorusskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki Publ., 2020, pp. 149–158. (In Russian)
- 11 Onoshko I.Yu. Opernye transkriptsii I. Olovnikova v kontsertnoi i prosvetitel'skoi deyatel'nosti pianista [Opera Transcriptions by I. Olovnikov in the Concert and Educational Activities of the Pianist]. *Veszi Belaruskai dzyarzhajnai akademii muzyki*, 2016, no. 29, pp. 60–66. (In Russian)
- 12 Onoshko I.Yu. Vklad Stanislava Monyushko v transkriptorskoe iskusstvo XIX veka [Contribution of Stanisław Moniuszko to Transcription Art of the 19<sup>th</sup> Century]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2020, no. 1 (32), pp. 459–476. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00022>. (In Russian)
- 13 Onoshko I.Yu. Iskusstvo fortepiannoi transkriptsii v tvorchestve Igorya Olovnikova [The Art of Piano Transcription in the Works of Igor Olovnikov]. *Veszi Belaruskai dzyarzhajnai akademii muzyki*, 2022, no. 41, pp. 133–138. (In Russian)
- 14 Onoshko I.Yu. Kontsertnaya suyta iz baleta "Lebedinoe ozero" P. Chaikovskogo – I. Olovnikova kak otazhenie individual'nogo stilya pianista-transkriptora [Concert Suite from *The Swan Lake* Ballet by P. Tchaikovsky – I. Olovnikov as a Reflection of the Individual Style of the Pianist-Transcriber]. *Veszi Belaruskai dzyarzhajnai akademii muzyki*, 2023, no. 43, pp. 80–84. (In Russian)
- 15 Sergienko R.I. Ego talant prinadlezhal narodu, i tol'ko narodu on sluzhil (k 100-letiyu so dnya rozhdeniya Vladimira Vladimirovicha Olovnikova) [His Talent Belonged to the People, and He Served Only the People (On the 100<sup>th</sup> Anniversary of the Birth of Vladimir Vladimirovich Olovnikov)]. *Veszi Belaruskai dzyarzhajnai akademii muzyki*, 2019, no. 34, pp. 162–165. (In Russian)