

УДК 785/787.61+787.62

*Е. Хорошавина***СПЕЦИФИКА ПЕРЕЛОЖЕНИЙ ЛЮТНЕВОЙ МУЗЫКИ  
ДЛЯ КЛАССИЧЕСКОЙ ГИТАРЫ В СОВРЕМЕННОМ  
РЕПЕРТУАРЕ ГИТАРИСТА**

*Статья посвящена рассмотрению специфики переложений для классической гитары лютневых произведений эпохи барокко. Определяются принципы и главные особенности динамической, темповой, ритмической, орнаментальной составляющих исполнительской специфики музыки эпохи барокко.*

**Ключевые слова:** гитарное искусство, переложения, стиль, стилистика, интерпретация.

Осмысление значения современного гитарного искусства как необходимой, важной части музыкальной культуры поднимает рассмотрение музыковедческих и теоретических проблем, связанных с необычайной актуализацией гитары во всех музыкально-культурологических контекстах. Одним из ключевых вопросов в понимании места гитарного исполнительства, и шире — гитарного искусства, становится рассмотрение двойной профессионализации гитары, поскольку сегодня уже широко известно, что неакадемическое гитарное исполнительство не означает отсутствие профессионализма. Скорее это иной тип профессионализма, кроме того, чрезвычайно важным аспектом становится то, что авторитет гитары сегодня необычайно повышается, причем с данным инструментом связаны те процессы, которые сегодня называют элитаризацией массового искусства и омассовлением академической традиции. Иными словами, гитара сегодня может быть рассмотрена как инструмент-посредник, который может провести и исполнителя, и композитора по всему лабиринту жанрово-стилевых поисков.

На протяжении своего исторического пути развития гитарная музыка имеет непростую и богатую историю, которая к середине XX столетия привела к формированию самобытной жанрово-стилевой традиции. В процессе становления классического гитарного искусства принимали участие, главным образом, такие европейские страны, как Испания и Италия, страны Латинской Америки (Аргентина, Бразилия, Мексика), богатой национальной спецификой было отмечено гитарное исполнительство в России и во Франции. Наследо-

вание классических жанровых и стилевых традиций академической музыкальной традиции, опора на различные национальные традиции, стремление к созданию полноценного гитарного репертуара и педагогической практики, формирование исполнительских школ — все эти обстоятельства повлияли на особенности развития гитарного искусства и сформировали традиционные европейские представления о специфике данной жанрово-стилевой сферы. Рассматривая историческую перспективу развития гитарной музыки, в первую очередь следует охарактеризовать, что же является базовым репертуаром современного гитариста. В репертуарных списках, характеризующих каждую стилевую эпоху, можно выделить три основные группы сочинений — обработки, фантазии, вариации на темы народных песен и танцев; оригинальные сочинения; переложения для гитары произведений, написанных для других инструментов. Важно отметить, что базовый гитарный репертуар был создан в основном гитаристами-композиторами, которые одновременно были и исполнителями-виртуозами своей эпохи.

Среди перечисленных репертуарных групп особое внимание привлекает третья, включающая в себя переложения произведений, предназначенных для иных инструментов. Возрастающие потребности современной исполнительской культуры предъявляют более высокие требования к высокопрофессиональному формированию репертуара, существенной составляющей которого являются переложения и транскрипции. Данные категории произведений («переложение» и «транскрипция») обладают, без сомнения, сходными чертами, однако они все же являются продуктом различных видов работы с первоисточником.

Для соответствующего подхода автора переложения к музыкальному тексту оригинала следует классифицировать виды переложений, основываясь на их связях и отношениях с первоисточником. По характеру отношения к оригиналу можно выделить три основных вида работы с первоисточником:

- 1) максимально точное воспроизведение оригинала, в котором переложение предельно близко к оригиналу и представляет собой лишь иное тембровое прочтение. В данном случае нотный текст оформляется подходящими приемами игры, штрихами, динамикой, порой без учета специфики того инструмента, для которого делается переложение, что зачастую становится причиной того, что произведение оказывается «неудобным» для исполнения;

2) более свободное переложение, где допускаются незначительные фактурные изменения, октавные переносы, частичное изменение замысла композитора, сопровождаемое иногда изъятием из текста целых музыкальных эпизодов. В данном случае текст переложения оказывается более «удобен» для исполнения, так как точно следует за возможностями и потребностями инструмента;

3) транскрипция, представляющая собой художественное переосмысление первоначального текста, сопровождающееся активным вмешательством в музыкальную фактуру со значительными ее изменениями. В данном случае автор переложения становится соавтором композитора, имея право изменять драматургию сочинения и тональный план. Причем часто транскрипция имеет оттенок некоего виртуозного прочтения оригинала с обильным насыщением его каденциями, пассажами и т. д. В других случаях за основу берутся основные музыкальные эпизоды и разрабатываются с максимальным учетом специфики конкретного инструмента.

В современном репертуаре гитариста мы в основном встречаем переложения произведений, написанных для струнных инструментов, как более близких и удобных для работы с ними (например, лютовых, виолончельных, скрипичных). Активно возрождается интерес к старинной музыке, в частности расшифровываются и интерпретируются произведения старинных композиторов, в том числе старинной лютовой музыки эпохи барокко. В связи с этим возрождается интерес к таким инструментам, как виуэла, лютня, барочная гитара как в их аутентичном виде, так и как к инструменту, для которого предназначались произведения, возрождающиеся сегодня через переложения для современной гитары [6].

Необходимым условием для переложения и расшифровки старинных записей (табулатур) является знание акустических и тембровых возможностей старинных инструментов, особенности их звукоизвлечения, строя, аппликатуры, основных отличий от современной классической гитары.

«Одной из важнейших и труднейших проблем, возникающих перед музыкантом-исполнителем, является интерпретация произведений прошлого, — сочинений композиторов различных эпох и национальных школ... В комплексе вопросов, связанных с интерпретацией музыки классиков, большое значение имеет изучение проблемы стильного исполнения, — выяснение того, что следует понимать под чувством стиля, где надо искать ключ к правдивому воссозданию об-

разов прошлого, в каком соответствии в подлинно художественном искусстве должны сочетаться историзм и ощущение современности» [7, с. 159]. Все эти вопросы неоднократно затрагивались во многих работах, посвященных исполнительскому искусству. Причем авторы зачастую истолковывали их совершенно различно, исходя из порой противоположных позиций, полемизируя по ряду вопросов. Проблема трактовки лютневой музыки заключается главным образом в практически полном отсутствии литературы (как и «poleмики») по этому поводу.

Стремление к стилистически правильному, соответствующему эпохе и ее эстетическим принципам исполнению музыки можно проследить по редакциям произведений классиков, появившихся на протяжении XIX века. Так, редакции произведений И. С. Баха, сделанные К. Черни в первой половине XIX века, в отношении оригинального нотного текста признаются многими исполнителями и музыковедами несовершенными, так как Черни свободно обращается с авторским текстом и вносит в него ряд собственных добавлений, правок. Во второй половине XIX века появляется ряд академических изданий с произведениями классиков, в которых не только тщательным образом указываются оттенки исполнения, аппликатура, расшифровка украшений, но и даются подробные комментарии о форме сочинений, деталях голосоведения, характере исполнения (например, редакция Ф. Бузони «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха). В ряде теоретических работ этого времени говорится о необходимости глубокого изучения интерпретаторами авторского текста и максимально точного его выполнения. Но, требуя от исполнителя верности авторскому замыслу, такие критики, как А. Н. Серов, предостерегают от того, чтобы ограничиваться передачей одних только нотных знаков, т. е. формального исполнения [1].

Интересные мысли высказывает педагог-пианист М. Н. Курбатов в своей работе «Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано». Подлинно художественная интерпретация, по мнению Курбатова, основывается на совершенно иных принципах. После того как исполнитель глубоко продумал и прочувствовал мысль композитора, она должна стать как бы его личным достоянием и выражаться им с такой убежденностью, как высказываются собственные мысли. Однако, чтобы получить право на это, исполнитель предварительно должен проделать огромную работу по изучению

произведения [5, с. 57]. В своей статье «Музыкальное произведение и интерпретация» Ю. Кочнев рассматривает интерпретацию «как определенное единство субъективного и объективного, где в каждом отдельном случае объектом выступает текст данного сочинения, а субъектом — конкретная личность (музыкант-исполнитель)» [3, с. 56].

Исполнительство, по мнению Кочнева, имеет две неразрывно связанные стороны: форму — процесс реального физического звучания музыки и содержание — определенную информацию, которую передает это звучание. В первом случае — конкретизация артистом пьесы (от лат. *concretus* — предметный, вещественный), а во втором — ее интерпретация. Исполнитель может обладать блестящими возможностями конкретизировать произведение (отличная техника, качество звука и т. п.) и весьма ограниченными возможностями для его интерпретации, и наоборот. В обоих случаях можно говорить о неполноценном исполнении, так как при этом нарушается равновесие формы и содержания. Кочнев рассматривает интерпретацию как процесс, в котором исполнитель пытается представить себе, как могла звучать данная музыка в сознании композитора. Происходит конкретизация произведения — перевод графических символов нотной записи в звучание. Далее происходит процесс понимания, восстановления значения, вложенного в данный знак автором, при котором интерпретатору необходимо выбрать предполагаемое им авторское значение. И следующий этап предполагает истолкование авторского текста. Интерпретатор по-своему трактует содержание авторского текста, внося в него индивидуальный смысл, который определяется как психологическими, так и социальными аспектами его личности.

Соотношение авторского и исполнительского текстов может быть самым различным. Зависит оно от множества социальных и индивидуальных факторов, среди которых важную роль играют принадлежность автора и исполнителя к различным эпохам, обществам, классам, национальным культурам и т. д. В случае исполнения лютневой музыки на классической гитаре вопросы художественной интерпретации осложняются проблемами переложения с учетом инструментальной специфики лютни и гитары, а также — стилистических особенностей лютневой музыки.

Стилистически адекватное воспроизведение старинной музыки во многом обусловлено спецификой расшифровки нотного текста,

его выразительной передачи. Возрождение традиций исполнения той или иной эпохи должно опираться на верное понимание тех принципов, которыми пользовались старые мастера, но при этом не подразумевает буквального воспроизведения манеры того времени. Эволюция и как следствие преобразование старых инструментов (иногда и замена их новыми), с сопутствующим этому процессу изменением их тембров, приводит к тому, что для верного звучания музыки XVI–XVIII столетий необходимо находить качественно иные конструктивные решения.

Как известно, в барочном исполнительстве первостепенная роль была отведена передаче смысла данного сочинения и эмоционального состояния — «аффекта» (от лат. *affectus* — душевное волнение, страсть). Точное преподнесение смысла произведения от исполнителя к слушателю многие видные композиторы, в том числе Г. Ф. Телеман и Ф. Э. Бах, считали главной задачей а целью исполнения пробуждение в них множества разнообразных аффектов, основой которых считали динамику. Важное замечание, касательно данного положения, принадлежит немецкому композитору и музыкальному критику И. Маттезону: «Каждому знатоку известно, что в музыке слабое и сильное подобно тому, как в живописи свет и тень являются важнейшими источниками, из которых человек искусный может извлечь секрет, как наилучшим образом усладить своих слушателей» [2, с. 306].

Таким образом, насущной проблемой для современного исполнителя остается точное следование динамическим указаниям и их характеру, присущим музыке барокко, хотя широко известно, что динамические обозначения довольно редки в музыке этого периода. Объяснялось это высокими требованиями, предъявляемыми музыкальной культурой того времени к исполнителю, «который должен был быть широко образован не только в сфере теории и истории музыки, но так же понимать законы акустики, физиологии и т. д. Ему самому следовало определить верную динамику музыкального произведения» [4].

Современный исполнитель, стремящийся к полноценному и точному исполнению старинной музыки, должен быть ознакомлен с основными принципами градации динамических оттенков. В первую очередь следует учитывать, что в нотной литературе эпохи барокко отсутствуют указания *crescendo* и *diminuendo*, что является причиной довольно резких противопоставлений *forte* и *piano*. К тому же над-

лежит помнить, что в исполнительском искусстве барочной эпохи считалось неверным ограничиваться лишь теми динамическими оттенками, которые выписаны в нотном тексте. Второй принцип так называемой «*ритмической динамики*», когда медленному движению музыкального произведения чаще всего соответствует динамический нюанс *piano* и напротив быстрому — *forte*. Третий принцип — эффект «*эха*», применяемый при повторении музыкального материала с целью динамического дифференцирования и изображения контраста звукового пространства [4]. Лютня, этот тихий, на первый взгляд, приспособленный для камерного аккомпанемента голосу инструмент, в небольших помещениях и даже небольших залах не производит ощущения слишком тихого звучания. Данный эффект достигается применением расположенных сбоку от гифа дополнительных резонирующих струн, которые настроены в диатоническом ладу, поэтому принципы распределения динамических оттенков применимы в лютневом исполнительстве эпохи барокко.

Понимание и выбор правильного темпа также имеет большое значение при исполнении музыки эпохи барокко практически по той же причине, так как темповые обозначения практически полностью отсутствовали, хотя именно выбор того или иного темпа становился для исполнителя одним из главнейших, определяющих средств для передачи необходимого аффекта [4].

Еще одним непростым вопросом для современных исполнителей остается знакомство с искусством ритмической орнаментации, принципы которой были распространенным явлением в исполнительской практике XVI–XVIII веков (принцип ритмических украшений эпохи барокко проявлялся в *inegalite* — «неравномерностях»), но практически неизвестны в исполнительской практике сегодня. Основная идея указанного принципа заключается в определенных мелодических последовательностях, состоящих из одинаково коротких длительностей, образующих звуковые пары, в которых один звук всегда несколько удлиняется за счет другого. Таким образом, воспроизведение «*неравных нот*» выразилось в образовании пунктирного ритма, столь излюбленного приема того времени [4]. Важно помнить об отличной от современной трактовки пунктирного ритма в эпоху барокко, который, согласно рекомендациям исследователей, необходимо исполнять острее, артикулируя последующую ноту после пунктира короче, что для гитарного исполнительства представляет некоторую сложность.

В вопросе об искусстве ритмических украшений, отдельным пунктом можно отметить несколько необычное для барочного времени отношение к ритмической стороне произведения, которое проповедовал И. С. Бах, требовавший, особенно в педагогическом процессе, выполнения математически точного воспроизведения ритма, зафиксированного в нотной записи. Именно такой подход впоследствии стал определяющим в исполнительской практике. Для создания полноценного художественного образа немаловажным является вопрос артикуляции, так как исполнителю самому приходилось находить верные решения, учитывая специфику произведения, что для гитариста также представляет известную сложность, так как требует высокой технологии инструментализма [6].

Еще одним существенным для точности воспроизведения барочной стилистики является орнаментальный принцип, то есть дополнение основного мелодического контура мелизматическими фигурами, опеваниями, художественным обыгрыванием скачков. Украшения, или «манеры», как называли их в эпоху барокко, подразделялись на итальянские — «значительные» и французские — «произвольные». Значительные манеры — это зафиксированный композитором вид мелизмов в виде различных форшлагов, нахшлагов, группетто, трелей и т. д. В противоположность итальянской манере, французская, или произвольная манера подразумевала импровизацию, свободное орнаментирование каденций и фермат. При этом оба типа «манер» на практике обычно объединялись [4].

Для современной интерпретации на гитаре лютневой музыки требуется умение свободно ориентироваться в разнообразных видах барочных украшений и орнаментики. Ниже перечислены 22 вида барочной орнаментики из работы Montclair «Principes de musique», являющейся одним из основных исторических источников о принципах украшений в вокальной музыке эпохи барокко. Большинство из этих приемов широко использовалось лютнистами того времени, что требует тщательной проработки и осмысления современными гитаристами.

1. *Sonfile (straight tone)* ..... длительная нота без вибрато
2. *Son enfle (pushed tone)* ..... a crescendo без вибрато
3. *Son diminue (pulled tone)* ..... decrescendo без вибрато
4. *Flatte u lu flattement (close shake)*, ..... легкое быстрое вибрато
5. *Balancement or tremolo (organ shake)* ..... тяжелое,  
..... подчеркнутое вибрато



6. *Port de voix* ..... перевернутая (низкая) апподжатура
7. *Coule* ..... «нормальная» (высокая) апподжатура
8. *Pince (open shake)*, ..... нисходящий мордент
9. *Martellement*.....восходящий мордент
10. *Tremblement appuyé or perle (trill/ shake)* ..... законченная трель
11. *Tremblement subit (quick trill)* ..... короткая быстрая трель
12. *Tremblement feint (accelerated trill)*..... трель, которая начинается  
..... медленно, с постепенным ускорением
13. *Tremblement double(double relish)*..... очень длинная трель,  
..... содержащая два группетто
14. *Tour de gosier* ..... группетто
15. *Son glisse*..... связать скачек приемом глиссандо
16. *Accent* ..... внезапное прерывание длинной ноты до ее повторения
17. *Chute* ..... мягкое скольжение(глиссандо) от одной ноты до другой
18. *Sanglot* ..... возглас (в вок. музыке — акцентировка слов  
..... Ах! Но! Увы!)
19. *Trait*..... между двумя заданными тонами исполнитель  
..... должен быстро сыграть в поступенном движении пассажа  
..... в акцентированной манере
20. *Coulade* ..... прием, похожий на *Trait*, только играет  
..... легко, не членораздельно
21. *Passage*..... как *Trait* или *Coulade*, только со свободным  
..... чередованием поступенных и/или непоступенных ходов
22. *Diminutions*..... ритмичные вариации различного типа,  
..... использующие быстрые ноты, следующие за основными  
..... гармоническими структурами и ритмическими акцентами.

Таким образом, учитывая огромную свободу, выражающуюся в использовании орнаментики (варианты 19–22 предполагают практически неограниченный диапазон вариантов), можно сказать, что от исполнителя того времени требовалось не только исполнение написанного композитором текста, а и проявление собственного вкуса и мастерства импровизации. Однако какой бы точности воспроизведения принципов старых мастеров ни удалось достичь в интерпретации, живая исполнительская практика — как раньше, так и теперь — всегда оставляет пространство для импровизации и самых разнообразных трактовок музыкального произведения. Однако следует учитывать сложившиеся исполнительские традиции в этом вопросе.

## СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков. — Л. : Госмузиздат, 1960. — 285 с.
2. Копчевский Н. Книга А Бейшлага и современная наука об орнаментике / Н. Копчевский // Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. — М., 1978. — С. 302–318.
3. Кочнев Ю. Музыкальное произведение и интерпретация / Ю. Кочнев // Советская музыка. — 1969. — № 12. — С. 34–36.
4. Круглова Е. Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко / Е. Круглова // Старинная музыка. — 2003. — № 4. — Электронный ресурс. — Режим доступа : <http://stmus.nm.ru/arc/403/443.htm>
5. Курбатов М. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано / М. Курбатов // Алексеев А. Д. Русские пианисты. — М., 1948. — С. 281–285.
6. Музыка барокко и классицизма. — Вып. 84 / гл. ред. О. А. Гусарова, — М., 1986. — 159 с.
7. О музыкальном исполнительстве : [сб. статей] / Гл. ред Л. С. Гинзбург. — М. : Государственное музыкальное издательство, 1954. — 309 с.

***Хорошавіна О. Специфіка перекладення лютневої музики для класичної гітари в сучасному репертуарі гітариста.*** Стаття присвячена розгляду специфіки перекладень для класичної гітари лютневих творів епохи бароко. Визначаються принципи та головні особливості динамічної, темпової, ритмічної, орнаментальної складових виконавської специфіки музики епохи бароко.

Ключові слова: гітарне мистецтво, перекладання, стиль, стилістика, інтерпретація.

***Horoshavina E. The specific of arrangement of lute music for classical guitar in contemporary guitarist repertoire.*** The article is devoted to considering of specific of arrangement of baroque piece for lute for classic guitar. The basic principles and features of dynamic, tempo, rhythm, ornamental elements of performing specific of baroque music are defined.

Key words: guitar art, arrangement, style, stylistics, interpretation.

