

**СПЕЦИФИКА ГИТАРНОЙ ВЕРСИИ ФАКТУРЫ  
ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА И. АЛЬБЕНИСА – М. БАРРУЭКО  
«ИСПАНСКАЯ СЮИТА»**

Академизация гитары шла по трем основным направлениям, связанным с художественной триадой «мастер-изготовитель – исполнитель – композитор». Ее главной «движущей силой» были исполнители-виртуозы, энтузиасты гитарного творчества, выступавшие в большинстве случаев и как композиторы. О них писал в своем трактате еще Г. Берлиоз, впервые охарактеризовавший коренные свойства гитарного тембра и фактуры и упомянувший об их совершенствовании на примере таких композиторов-гитаристов второй половины XVIII – первой половины XIX веков, как Ц. де Феранти, Ф. Сор и др. [1, с. 195]. Начиная с конца XIX в., на новом «витке» эволюционной спирали, повторилась ситуация, характерная для концертирующего стиля барокко, когда «спецификация-универсализация» инструментов осуществлялась путем всевозможных переложений – музыкального жанра, еще не имевшего статуса транскрипции (межстилевой, межавторской [3]), но устанавливавшего путем тембровых версий принцип взаимообмена инструментов своими фактурными свойствами. Репертуарной основой музыки для классической гитары также являлись переложения-транскрипции, создававшиеся на базе, в основном, скрипичной и фортепианной литературы прошлых эпох композиторами-гитаристами разных национальных школ.

К их числу принадлежит и выдающийся гитарный исполнитель, представитель испано-латиноамериканского стиля Мануэль Барруэко (род. в 1952 г.). В 1981 г. им были созданы транскрипции-переложения для академической гитары пяти пьес из восьмичастного в оригинале фортепианного цикла И. Альбениса «Испанская сюита», ставшие одним из показательных образцов современного гитарного репертуара. Автор транскрипций не преследовал целью создание нового оригинального сочинения «по мотивам» пьес классика испанской музыки. Свойственная жанру транскрипции стиливая диалогичность в вер-

сии М. Барруэко проявляется через адаптацию фортепианного текста И. Альбениса к возможностям гитарной фактуры. В транскрипциях превалирует исполнительское начало, в связи с чем, созданный М. Барруэко текст может быть классифицирован как *гитарно-исполнительская редакция* пьес И. Альбениса.

Автор учитывал, что фортепианная фактура оригинала имеет свою специфику и «прямо» не перекладывается на гитарную. При этом фортепианное и гитарное изложение имеют и точки «стилевого соприкосновения». Гитарная фактура основывается на щипковом принципе звукоизвлечения, фортепианная – на ударно-клавишном. Звучание гитарных струн отличается от фортепианных длительным «педальным послезвучием» (педаль на гитаре означает звучание открытой струны), что на фортепиано без реального применения правой педали невозможно. Артикуляционный комплекс гитары также отличается от фортепианного. Легато на гитаре образуется путем активной атаки струны, на фортепиано – за счет плавного и мягкого туше. Стаккато на гитаре предполагает активное снятие «мягко» взятого звука, на фортепиано, наоборот, – активный начальный моторный импульс.

Общие черты гитарной и фортепианной фактуры связаны с аккордовым многозвучием (по Г. Берлиозу [1], гитара – преимущественно гармонический инструмент, как и фортепиано). Оба инструмента имеют высокую степень универсализации, что отражено в их характеристиках как инструмента-оркестра (так фортепиано называл Ф. Лист [5], а гитару – Л. Брауэр [2]). При этом многооктавный фортепианный диапазон и участие обеих рук во взятии вертикали создает гораздо больше возможностей для ее фактурного воплощения, чем на гитаре, где аккорды исполняются компактно, с меньшим количеством звуков, а при многозвучии (больше четырех звуков) и в широком расположении, – только арпеджированно.

Эти особенности фортепианной и гитарной фактур в полной мере учтены в переложениях М. Барруэко. В его гитарных версиях пьес цикла И. Альбениса ощутимо стремление не только максимально сохранить фактуру оригинала, но и «добавить» к ней гитарное качество. Первое потребовало тщательной проработки аппликатуры, создания ее сложных вариантов, направленных к сохранению текста оригинала. Второе относится к исполнительской манере самого М. Барруэко,

ориентирующегося на барочный клавесинно-лютневый стиль (П. Со-лер, Л. Паскуини).

Стиль авторского исполнения всех пяти пьес отличается четкой и ффонически дискретной, почти без агогики, манерой подачи оригинального материала<sup>1</sup>. В лицензионной записи 1992 г. версии фактуры пьес цикла, предложенные М. Барруэко-исполнителем, прямо отражают этот стиль, чем в корне отличаются от «скрипично-романтической» трактовки этого произведения в переложениях, выполненных итальянским гитаристом А. Дезидерио.

Из восьми номеров «Испанской сюиты» И. Альбениса ор. 47 (в 1886 были созданы четыре пьесы; остальные были включены в цикл согласно первоначальному замыслу автора из других опусов; окончательный вариант цикла в современной его редакции сложился в 1891 г. [4, с. 23]) для переложений М. Барруэко отобрал пять: № 1 Granada (serenata), № 2 Cataluna (curranda), № 3 Sevilla (sevillanos), № 4 Cadiz (cancion), № 8 Cuba (capricho). В переложениях решаются одновременно несколько задач: 1) пополнение репертуара гитары яркими образцами национального испанского стиля; 2) выявление гитарной фактурной основы в фортепианных пьесах И. Альбениса; 3) полное сохранение текста оригинала с одновременной его адаптацией к возможностям гитары.

В образном плане транскрибируемые пьесы демонстрируют, с одной стороны, характерные особенности песенно-танцевального фольклора разных регионов Испании. С другой стороны, вторые части программных заголовков пьес указывают на обобщенно-жанровые моменты, означающие более широкий контекст их музыки, распространяемой за пределы узкого региона в жанровую сферу европейской фортепианной романтической традиции. Отсюда, наряду с региональной характерностью, явные связи интонационно-материала и фактуры пьес цикла И. Альбениса с шопеновскими влияниями, а также с классической танцевальной сюитой. И. Альбенис стремился подчеркнуть общие истоки европейской инструментальной культуры, среди которых испано-андалузская традиция,

---

<sup>1</sup> Характерно, что в 90-е годы М. Барруэко в концертах стал исполнять все восемь, включая не транскрибированные ноты № 5 «Asturias (leyenda)», № 6 «Aragon (fantasia)» и № 7 «Castilla (seguidillas)».

изначально связанная с циклом разнохарактерных песен и танцев, исполняемых на щипко-вых инструментах, была исторически одной из первых.

Пьесы, отобранные М. Барруэко, в этом смысле наиболее «гитарны». Первая из них – «Granada (serenata)» – основана на неизменной фактурной формуле песни-танца с ведущей мелодией и аккордовым аккомпанементом, типичным для жанра серенады. В развитии фактуры как в оригинале, так и в транскрипции этой двухтемной трех-пятичастной композиции преобладает инструментальная вариантность орнаментального типа (средний раздел), сопровождаемая «обращениями» фактурных пластов в виде смен позиций мелодической линии и аккордового аккомпанеента по вертикали. В соответствии с требованиями гитарного «удобства» М. Барруэко меняет лишь тональность оригинала (типичный для гитар E-dur, содержащий открытые струны, вместо F-dur у И.Альбениса). Щипковая дискретность звукоизвлечения на гитаре преобразует фортепианное legato в portamento, что сближает «образ фортепиано» И. Альбениса со стилистикой клавирной танцевальной сюиты.

Несмотря на кажущуюся простоту фактуры, «Granada» прозвучит на гитаре только при тщательно продуманной аппликатуре. С ее помощью М. Барруэко воспроизводит легато первой темы, используя незаметное для слуха скольжение одного и того же пальца по струне (т. 3 от начала темы). Аккорды арпеджиато, особенно данные в широком расположении, также требуют точных аппликатурных позиций (аккорды на сильных долях в первой теме, аналогичные аккорды в E-dur-ном проведении второй темы и в коде) , а также обязательного использования открытых струн .

Вторая пьеса – «Cataluna courtanda» – оригинале дана в быстром темпе и содержит элементы виртуозной крупной и мелкой фортепианной техники. На менее подвижной в техническом отношении гитаре почти прямое воспроизведение этих элементов требует большого исполнительского мастерства, а в переложении – соответствующей адаптации фактуры. В этой пьесе М. Барруэко сохраняет тональность оригинала (g-moll), а также темп. Несмотря на авторское указание Allegro, из-за достаточно высокой плотности фактуры в среднем разделе этой трех-пятичастной формы, скорость движения приближается

к умеренной, в духе барочной трактовки темповых обозначений как характера музыки, а не собственно скорости исполнения.

Тональность g-moll (малая терция от E-dur «Гранады») призвана в переложении М. Барруэко подчеркнуть возникающий здесь контраст образных сфер. Меланхолическая, по словам самого И. Альбениса, «...арабская Гранада, где все – искусство, где все прекрасно и полно чувства...», <...> «где процветают сердечность и любовь...» [цит. по 4, с. 21] сменяется активной танцевальной французской по происхождению курантой в ее каталонском испанском «драматизированном» преломлении.

Аккордовая «поступь» куранты, основанная на активных пунктирных затаках и восходящей кварте, особенно трудна для гитарного воплощения. В первом разделе пьесы аккорды гитары даны арпеджиато с использованием открытых струн. Гитарная специфика сразу же отражена в первом звуке транскрипции, взятом с помощью флажолета на пятой струне, перестроенной с «А» на «G». Перестроена и шестая струна («Е» – «D»), а тем самым увеличен диапазон инструмента, позволяющий воспроизвести фактурно-регистровые качества оригинала.

Фортепианная фактура в гитарной адаптации всегда регистрово сжимается. Партии рук пианиста не соответствуют гитарному изложению, отличающемуся компактностью, при которой дифференциация фактурных функций осуществляется за счет полиартикуляции и различий тембровых красок струн. В транскрипции М. Барруэко артикуляционная смена (legato-staccato) использовано при показе фактурного контраста в g-moll-ном и c-moll-ном проведениях темы. Ее функция в фактурном развитии состоит в компенсации свойственной гитаре динамической нейтральности (сила звучания и ее градации не являются сильной стороной инструмента).

Фактура оригинала здесь разрежена, сохранен лишь основной гармонический «скелет». Кульминационность второго проведения темы, подчеркнутая в оригинале массивной аккордикой и динамикой форте, в гитарном варианте несколько сглаживается, хотя регистр верхнего пласта изложения здесь сохранен. Особый интерес представляет переложение фортепианной фактуры динамической репризы, в которой И. Альбенисом использована фигурация шестнадцатыми в партии левой руки. В транскрипции М. Барруэко фигурационный материал по-

мешен в верхний пласт, а в нижнем – снята аккордика. В таком варианте динамическая реприза воспринимается как фактурная вариация на тему, переходящая в каденционную по характеру коду. В изложении фигурационного материала М. Барруэко использует техническое легато в виде его деления на микро-мотивы по два и три звука (левая рука гитариста). Трудность исполнения здесь состоит в необходимости соблюдения общих фразировочных лиг и обеспечении звуковой ровности в движении шестнадцатых .

Третья пьеса – «Sevilla (sevillanos)» – при сохранении тональности контрастирует предыдущей по ладу – G-dur после g-moll (модель старинной танцевальной сюиты). Обобщенный образ «куранты», решенной в романтическом шопеновском ключе, сменяется в цикле И. Альбениса возвратом к испанской интонационности в духе ансамблевых композиций с участием гитары, кастаньет, тамбурина, распространенных в данной области Испании (в деталях все это воспроизводится в имеющейся оркестровой версии пьесы, с которой, несомненно, был знаком и М. Барруэко).

Присущий оригиналу инструментально-танцевальный колорит позволил М. Барруэко воспроизвести в фактуре транскрипции типичные для фольклорной традиции контрасты двух жанровых сфер – инструментальной токкатности (первая и вторая темы пьесы) как фона для импровизационного наигрыша, и развернутой в большом диапазоне лирической кантилены, также импровизационной по природе (тема эпизода «С» в этой рондальной композиции типа А-В-А-С-А ).

Намеченная в начале фортепианного оригинала и развиваемая на протяжении первых трех разделов формы, вплоть до с-moll-ного эпизода, многослойность фактуры, насчитывающей до четырех-пяти функций голосов по вертикали, ставила перед транскриптором сложную задачу отразить все это многообразие компонентов в гитарном изложении. Сохраняя перестройку струн, М. Барруэко помещает аккомпанирующие компоненты «внутри» регистрового объема звучания, используя тембровые краски струн инструмента даже перекрестно (конец изложения рефрена формы, 18-20 тт.). Аналогичная тенденция сохраняется и в фактуре Es-dur-ного эпизода «В», где токкатное остинато и гитарные проигрыши отделены от верхнего мелодического пласта с его танцевальной темой диагонально.

Гитарная стихия пьесы И. Альбениса полностью раскрывается в *c-moll*-ном эпизоде, где представлена в оригинале монофоническая фактура с октавными дублировками по партиям рук пианиста. В гитарной транскрипции эти октавы с целью сохранения легато в кантилене сняты. Они заменены одноголосием, к которому диалогически подключаются вертикали и диагональные контрапункты на нижних струнах инструмента. На этом принципе основана вся фактура эпизода «С», звучащего в авторском исполнении с типичными «романтическими» *rubato* и применением *vibrato*. Исходная фактура с диагональным способом соединения различных компонентов ткани восстанавливается в заключительном проведении рефрена в основной тональности *G-dur*.

«Инструментально-театральная» зарисовка, представленная в *Sevilla* И. Альбениса – М. Барруэко, сменяется контрастирующей ей по темпу и характеру пьесой «*Cadiz*» (подзаголовок – «*cancion*»). В пьесе представлен песенный материал, экспонируемый и развиваемый на фоне типично гитарных аккомпанементных формул, сохраняемых во всех разделах трехчастной формы с контрастной серединой и повторами частей. Оригинал И. Альбениса по-особому пианистичен и по фактуре близок мазуркам Ф. Шопена. Его гитарное претворение потребовало от М. Барруэко применения целого ряда адаптационных приемов, большинство из которых использовалось и ранее, в предыдущих частях цикла.

Здесь изменена тональность – *Des-dur* оригинала заменен более удобным для гитариста *A-dur* (тема «канцоны» – раздела «*A*» формы пьесы). Понижение строя на большую терцию не могло не сказаться на характере музыки. Светлый и блестящий *Des-dur* по-особому концертен и удобен позиционно для фортепианной фактуры, в то время как *A-dur* звучит более приглушенно и не позволяет рельефно отделить мелодию «канцоны» от аккомпанирующих гитарных фигур. Периодически возникающие здесь аккорды и интервалы в параллельном движении, имитирующие многоголосные «подхваты» темы-мелодии, в гитарном изложении звучат более тяжело, чем на фортепиано, что особенно ощутимо при отсутствии такого объединяющего фактора, как фортепианная правая педаль.

Большинство вертикалей М. Барруэко исполняет штрихом *staccato*, что существенно модифицирует их легатную фразировку в ориги-

нале. В этом плане характерны многоголосные «отыгрыши», возникающие между проведениями обеих тем. Для достижения фактурной цельности в их гитарном показе М. Барруэко применяет техническое legato, основанное на мелком группировочном дроблении более крупных фраз. Переложение этой пьесы из-за существенных различий фортепианного и гитарного фактурных ресурсов оказывается менее ярким и органичным, чем в предыдущих пьесах, в оригинале более «гитарных».

Финальная пьеса пятичастного цикла И. Альбениса – М. Барруэко – Cuba (Cargicho) (в издании фортепианных пьес И. Альбениса дан другой подзаголовок – «ноктюрн»). В транскрипции М. Барруэко, как и в ряде предыдущих пьес, заменена тональность оригинала («гитарный» E-dur вместо Es-dur фортепианной пьесы). Замена тональности служит для М. Барруэко не только адаптационным фактором в переложении фортепианного текста на гитарный, но «арочно» обрамляет цикл (первая пьеса у М. Барруэко также дана в E-dur; в восьмичастном «сборном» цикле И. Альбениса первая и последняя пьесы даны соответственно в F-dur и Es-dur).

Пятая пьеса отличается сравнительно спокойным характером и умеренным темпом (Allegretto). Тем не менее, ее функция в цикле – обобщающе-финальная. В «Cuba» почти отсутствует жанровая характеристичность и «сценическая театральность» предыдущих пьес, основанных на региональном испанском фольклорном материале. «Cuba» выступает и как итоговый концентрат фактуры пьес цикла, что характерно как для оригинала, так и для транскрипции. Несмотря на контраст тем и тональностей в сложной трехчастной форме с повторами частей и кодой, фактура пьесы стремится к установлению общего принципа строения, определяемого как *гоморфонно-подголосочный*. Роль гармонических вертикалей в такой фактуре определяется как регулирующая, претворяемая через типовые фактурные формулы рельефа и фона, связанные в оригинале И. Альбениса с гитарными прототипами. Главные из них – «перебор» струн и «бряцание» по струнам (как-бы вылушивание звуков из струн). Первое связано с интонированием линейно-фактурных образований в виде мелодических тем и фигураций на основе их элементов (фонов-подголосков). На гитаре это отражено в пальцевой технике правой руки. Второе пред-

ставлено преимущественно как интонирование многоголосия в виде синхронно-ритмического взятия интервалов или аккордов и связано с кистевой техникой правой руки гитариста.

Комбинирование этих приемов определяет фактурный облик всех пьес цикла И. Альбениса-М. Барруэко, но особенно наглядно представлено в «Cuba». В первых же тактах транскрипции М. Барруэко применяет фактурную комбинацию из опорных вертикалей и фигуративной мелодики, помещенной как фон внутри них. В оригинале И. Альбениса представлена точно такая же фактура, дополненная колористическими наслоениями в виде октавно удвоенных басов в партии левой руки пианиста. Такие же дублировки в октаву представлены далее и в партии правой руки, где проводится мелодия «ноктюрна-фантазии».

В транскрипции М. Барруэко октавные дублировки снимаются. Мелодический рельеф выделяется за счет артикуляции и различий в тембрах струн, а регистровые объемы моделируются путем диагональных соотношений в изложении фактурных компонентов. Транскрипционная версия М. Барруэко тяготеет к подчеркиванию прелюдийности, которая в оригинале выявлена не столь отчетливо. Этому способствует и исполнительская манера самого М. Барруэко, основанная на эффекте моделирования в гитарной фактуре клавишной дискретной звучности, дополненной особой компактностью изложения, свойственной гитаре. Фортепианная фактура оригинала преобразуется не только в области вертикально-регистровой «инструментовки», но и через иной тип звуковедения. «Клавишность» звучания корректируется за счет гитарной гомофонно-подголосочной диагональности, что метафорически можно определить как музыку для клавишина, предназначенную для исполнения одной только правой рукой.

Таким образом, обработки-переложения, созданные М. Барруэко на основе цикла фортепианных пьес И. Альбениса, демонстрируют родство и различие фактур инструментов – гитары и фортепиано. Родство обнаруживается здесь в специфике фактуры оригинала, где гитарный компонент присутствует как один из ключевых стилевых знаков испанской музыки, воссоздаваемой в пьесах И. Альбениса. Различие заключается в целом комплексе приемов фактурного письма, направленных к адаптации фортепианного изложения к гитарным

возможностям. Основным принципом в этой адаптации М. Барруэко избирает гомофонно-подголосочный тип гитарного изложения с широким применением диагональных соотношений компонентов фактурной вертикали – рельефных и фоновых голосов и пластов. К числу адаптационных приемов относятся и перестройка струн гитары, изменение тональностей оригиналов, использование технического легато в кантилене, продуманность аппликатурных решений, позволяющих достичь максимальной близости фортепианному оригиналу.

Итак, цикл И. Альбениса – М. Барруэко может быть классифицирован как типовой образец гитарного фактурного стиля, совмещающего специфику гитары и ее преодоление за счет ресурсов фортепиано, а также исполнительскую манеру М. Барруэко как представителя школы, ориентирующейся на аутентическую традицию – клавиесинно-люютневый (барочный) стиль игры. Соединение этого стиля с испанской интонационной основой – главное художественное достижение транскрипций М. Барруэко.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Берлиоз Г. *Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке* / Г. Берлиоз. – М., 1972. – Т. 1. – 307 с.
2. Брауэр Л. *Размышления Лео Брауэра о мире музыки* / Л. Брауэр: [интервью]; пер. с англ. В. Смирнов [электронный ресурс] // *Классическая гитара*. – 15.06. 2001. – Режим доступа: <http://www.demure.ru>.
3. Борисенко М. Ю. *Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. канд. мист-ва* / М. Борисенко. – Харків, 2005. – 17 с.
4. Вайсборд М. А. *Исаак Альбенис. Очерк жизни. Фортепианное творчество* / М. Вайсбордт. – М. : Сов.композитор, 1977.
5. Касьяненко Л. О. *Работа пианиста над фактурой : пособие по изучению исполнительской интерпретации фактуры фортепианного произведения* Л. Касьяненко. – К. : НМАУ, 2003 – 168 с.

**ЖЕРЗДЕВ Алексей. СПЕЦИФИКА ГИТАРНОЙ ВЕРСИИ ФАКТУРЫ ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА И. АЛЬБЕНИСА – М. БАРРУЭКО «ИСПАНСКАЯ СЮИТА».** Рассмотрена специфика фактуры в музыке для шестиструнной академической гитары, выявлены типовые приемы ее адаптации в редакции-переложении, пьес фортепианного цикла И. Альбениса известным гитарным композитором и исполнителем М. Барруэко.

**Ключевые слова:** гітарний фактурний стиль, транскрипція, авторський стиль.

**ЖЕРЗДЕВ Олексій. СПЕЦИФІКА ГІТАРНОЇ ВЕРСІЇ ФАКТУРИ ФОРТЕП'ЯННОГО ЦИКЛУ І. АЛЬБЕНІСА – М. БАРРУЕКО «ІСПАНСЬКА СЮІТА».** Розглянуто специфіку фактури в музиці для шестиструнної академічної гітари, виявлено типові прийоми її адаптації у редакції-перекладенні п'єс фортеп'янного циклу І. Альбеніса відомим гітарним композитором і виконавцем М. Барруеко.

**Ключові слова:** гітарний фактурний стиль, транскрипція, авторський стиль.

**ZHERZDEV Alexey. SPECIFICITY OF THE GUITAR VERSION OF THE TEXTURE OF PIANO CYCLE BY I.ALBENIS – M.BARRUECO «SPANISH SUITE».** The specificity of texture in music for the six-string academic guitar has been under consideration, standard methods of its adaption have been exposed in the editing-arrangement of the pieces of I. Albeniz's piano cycle by famous guitar composer and performer M. Barrueco.

**Keywords:** guitar impressive style, a transcription, author's style.

УДК 78.071.2:785.161

*Євген МОШАК*

## **ФЕНОМЕН ІМПРОВІЗАЦІЇ ТА СТИЛІСТИЧНІ АСПЕКТИ ДЖАЗОВОГО ВИКОНАВСТВА**

У сучасній музично-виконавській культурі питання стильової специфіки джазової музичної традиції складають окремий шар наукових розробок, серед яких найвагоміше місце посідають присвячені імпровізаційним формам музичної творчості. В контексті розвитку сучасної музичної освіти, коли джазовий напрямок музичного виконавства здобув спеціального академічного статусу, питання типологічних характеристик цієї стильової гілки виконавської традиції набувають особливої *актуальності*. Тому *метою* даної статті стало виділення деяких конструктивних показників феномену музичної імпровізації, які складають стилістичний фундамент джазового виконавства і методичну основу навчання майбутнього музиканта.