

Жерздев А. В.
Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского

ЛЮТНЯ: ИСТОКИ, ПЕРИОД РАСЦВЕТА И ДАЛЬНЕЙШИЕ МОДИФИКАЦИИ ИНСТРУМЕНТА

УДК 787.62

Жерздев А. В. Лютня: истоки, период расцвета и дальнейшие модификации инструмента. Статья посвящена рассмотрению одного из ведущих инструментов струнно-щипкового семейства, который был и остается прообразом и концентратом определенного «образа мира», воплощенного в музыкальном звучании. Впервые на органо-логическом уровне прослежены истоки и эволюция лютни, определены причины и характер процессов, происходивших в лютневом искусстве от Ренессанса до наших дней. На основе анализа различных источников выделены категории «образ звучания лютни», «исполнительский феномен лютневого искусства», а также представлен обзор этапов развития лютневого творчества и исполнительства в единстве трех его составляющих — мастер-изготовитель, исполнитель, композитор. Актуальность поставленной в данной статье исследовательской проблемы связана с современной органо-логией, в системе которой выделяется изучение особенностей исторически информированной исполнительской практики (*HIPP* — *Historically Informed Performance Practice*), в рамках которой с начала XX века и до сегодняшнего дня происходит возрождение лютневого искусства в новых условиях эстетико-социальной коммуникации. **Ключевые слова:** лютня, «золотой век» лютни, «образ звучания» лютни, лютневый консорт, лютня в системе *HIPP*.

Жерздев О. В. Лютня: витоки, період розквіту та подальші модифікації інструмента. Статтю присвячено розгляду одного з провідних інструментів струнно-щипкового сімейства, який був і залишається прообразом і концентратом певного «образу світу», втіленого у музичному звучанні. Вперше на органо-логічному рівні простежені витоки та еволюція лютні, визначені причини і характер процесів, що відбувалися у лютневому мистецтві від Ренесансу до наших днів. На підставі аналізу різних джерел виділені категорії «образ звучання лютні», «виконавський феномен лютневого мистецтва», а також представлено огляд етапів розвитку лютневої творчості та виконавства у єдності трьох його складових — майстер-виробник, виконавець, композитор. Актуальність поставленої у даній статті дослідницької проблеми пов'язана з сучасною органо-логією, у системі якої виділяється вивчення особливостей історично інформованої виконавської практики (*HIPP* — *Historically Informed Performance Practice*), в рамках якої з початку XX століття і до сьогодні відбувається відродження лютневого мистецтва у нових умовах естетико-соціальної комунікації.

Ключові слова: лютня, «золота доба» лютні, «образ звучання» лютні, лютневий консорт, лютня в системі *HIPP*.

Zherzdyev O. Lute: origins, heyday and further modifications of the instrument. The article is devoted to consideration one of the leading plucked-stringed instruments family, which was and remains the prototype and concentrate a specific “world image” embodied in music sound. For the first time at the organology level traced the origins and evolution of the lute, determine the causes and character of the processes taking place in the lute art from the Renaissance to the present day. Based on the analysis of various sources highlighted in categories “image of the sound of a lute”, “lute performing arts phenomenon”, as well as provide an overview of the stages of development of creativity and of playing the lute in the unity of its three constituents — Master maker, performer, composer. The urgency posed in this article research problems connected with a modern organology, in a system which is allocated to study the features historically informed performance practice (*HIPP* — *Historically Informed Performance Practice*), under which from the beginning of the twentieth century until today there is a revival of the lute art

in new conditions aesthetic and social communication. In article noted that the lute — one of the oldest instruments in origin, which in some or other species existed among different peoples and during different epochs. Mention of the lute is encountered in the Old Testament, as well as treatises on its interpretation. The variety of forms and functions of such a chordophones as lute, enables us to conclude about existence of two meanings of this instrument — a wide, defined as “the lute family”, and a narrower, having at the core a concrete instrumental find arising in the process of the parallel interaction of Arab influences (ud — etymological source of the name of a lute) and the practice of European instruments, which evolved largely independently on the basis of national traditions and “third layer” domestic music-making. Special attention in article is paid to the problem lute consort, classified by species of this type of instrumental ensemble, where could be combined as a mono and poly timbre “images of sound”. Is noted that the mono tonal lute consort was historically one of the first prototype of instrumental and orchestral groups.

This article contains material about creativity outstanding luthier (so-called makers of lutes) (P. Gabboni, J. Tielke), composers-artists of the Renaissance and Baroque eras (F. da Milano, A. Le Roy, J. Dowland, S. L. Weiss), masters of the lute art of the twentieth and early twenty-first centuries (A. Dolmetsch, D. Poulton, S. Bloch, M. Schaeffer, E. Dombois, P. O’Dette, K. Chechenya). The findings noted that the practice of social music making brings to life a certain tools, closely linked to changes in the system of musical thinking. On that basis and rose a “Golden Age” lute coming to the period of late Renaissance — early Baroque. Just then turned the lute consonant with to the needs of social and cultural order, and practice the new homophonic style, came to replace the the vocal polyphony. As well as at any instrument, the “image of the sound”, lute in the historical practice has undergone periods of prosperity and “goes into the shadows”. New life lute, which is almost two centuries has been forced out of the European practice of instrumentalism, begins in the first decades of the twentieth century connection with the phenomenon authentic wider — neo stylistics in instrumental performance, currently attained from the name of “historical informed performance practice”. As part of this trend revives the art of lute in different forms and functions of music making — solo, ensemble (consort), orchestra.

In different countries and regions in the twentieth century begin to arise lute society formed lute pedagogy, learning to play the lute is included in the system of music education leading music academies in the world. Is noted close connection “lute renaissance” with the general process of rethinking the role of a plucked-stringed instrumentalism in the newest styles of music, in particular, is characterized by the complex nature of these processes were initiated by guitar players (D. Poulton, J. Bream, K. Chechenya). The proposed research tracked these processes, identify common patterns of historical and logical evolution of the art of the lute. As prospects for further research, “the image of the lute” in the context of style musical eras and periods of study lute is submitted topical schools and prominent personalities lutenists. This applies in particular to the national lute school has its own traditions, but insufficiently studied both informative and historical, as well as in the research plans. A promising can also be comparative aspect related to the common phenomenon of plucked-stringed instrumentalism and the role in it of individual instruments and their families.

Keywords: lute, “Golden Age” of the lute, “sound image” of the lute, the lute consort, lute in the *HIPP*.

Постановка проблеми. Говоря о лютне, следует иметь в виду, во-первых, совокупное значение слова «лютня», которым обозначается все семейство струнно-щипковых инструментов с грифом, во-вторых, название отдельного инструмента из этого семейства, представленного во множестве модификаций.

В имеющейся литературе сведения о лютне не содержатся в концентрированном виде, а как бы распылены в разных источниках — историко-музыковедческих (Т. Ливанова [7], К. Чеченя [9]), органологических (М. Глазерсон [4], Д. Голдобин [5], Р. Вреетт [12]), различных информационно-популярных справочных изданиях и интернет-источниках [2], [6], [8]. В данной статье предложено обобщение сведений о лютне как ведущем инструменте струнно-щипкового семейства, от которого и по модели которого возникали многие другие — виуэла, гитара, мандолина.

Связь с научными и практическими задачами. Статья выполнена в рамках комплексной темы «Методологические и методические основы современного музыкознания: теоретические, эстетические, социологические и психолого-педагогические аспекты» кафедры теории музыки ХНУИ имени И. П. Котляревского на 2012–2017 гг. Данная статья представляется актуальной и перспективной как в научном, так и практическом планах, поскольку теория и история лютневого искусства изучены недостаточно, а современная практика исполнительства подтверждает востребованность лютни как инструмента, интенсивно возрождаемого в новых условиях.

Цель исследования — выявить истоки и этапы эволюции лютневого искусства в европейской музыке от Ренессанса до наших дней в широком контексте практики общественного музицирования.

Изложение основного материала исследования. Для понимания сути изучаемого явления всегда важен анализ этимологии слова, которым оно обозначается. По поводу слова «лютня», его истоков и толкования существует целый ряд точек зрения, изложенных в различных энциклопедиях, словарях и специальных работах по музыкальной органологии.

Приведем основные расшифровки этого слова, имея в виду оба значения понятия «лютня» сформулированные выше, — совокупное и конкретно-видовое. По последним данным слово «лютня» происходит от арабского *аль-уд* (*al-ud*), что буквально означает «древесина»: Как показывают исследования Экхарда Нойбауэра [17], «<...> слово *уд* просто является арабизированным вариантом персидского слова *руд*, имеющего значения струны, струнного инструмента, или лютни» [8]. Наряду с этим, Дж. Лотти [16] полагает, что «<...> в раннем исламе “дерево” было термином с пренебрежительной коннотацией, обусловленной существовавшим в нем запретом на любую инструментальную музыку» [8].

В Ветхом Завете инструмент под названием «невель» именуется как «лютня» в ее совокупном понимании. Отмечая этот факт, рав. Матитьягу Глазерсон разъясняет смысл, вкладываемый в содержание этого инструмента, исходя из концепции цифровой символики, характерной для каббалистического учения: «*Невель* ведет человека к мудрости. Малая *гематрия* слова *невель* ($50+2+30=82=8+2=10$) равна малой *гематрии* слова, переводимого с иврита как *хохма*, мудрость ($8+20+40+5=73=7+3=10$). Это число может быть далее сокращено до числа 1 ($10=1+0=1$). (...) Поэтому стих из притч Соломона гласит “начало мудрости в страхе Б-жьем”. Так *невель* может помочь человеку в стремлении познать Б-жественную мудрость» [4: 96]. Продолжая разъяснение смысла слов «невель» и «лютня» с эзотерических позиций, автор отмечает, что эти слова состоят из тех же букв, что и «лаван» — «белый»: «Белый цвет содержит все семь цветов спектра. (...) Подобным образом слова “хохма”, “мудрость” содержат в себе и являются отправной точкой для других форм знания и постижения. Поэтому эти слова разделяются на два — *коах*, сила и *ма*, что?, т. е. это та мудрость, которая позволяет правильно поставить вопрос» [4: 96].

Наряду с этими позитивными коннотациями, слова «невель» и «лютня» в иврите имеют, как отмечает автор, интересную связь со словом «наваль» — грубый, неотесанный: «Наши мудрецы учат, что *невель* настолько утонченный инструмент, что заставляет остальные инструменты стыдиться» [4: 96]. Получается еще одно звуковое совпадение-аналогия со словом «нафаль» — упавший, а это означает, что «белое», лежащее в основе спектра цветов, — не только их комбинация, но и «полное отсутствие цвета» [4: 97]. Эти толкования, характерные для каббалистического учения, проливают свет на природу «философии лютни», что в дальнейшем было утеряно, но, так или иначе, возрождалось в различных «образах» этого инструмента, детерминированных эпохами, регионами и стилями музыкального творчества.

Тот факт, что лютня — «щипковый струнный музыкальный инструмент с ладами на грифе и овальным корпусом» [8], признается во всех энциклопедических расшифровках этого слова. Речь идет о визуально-акустическом «образе» инструмента, сохраняемом во всех его модификациях. Совокупное значение «лютни» как синонима любых струнных инструментов подобного типа зафиксировано также в таких терминах, как «лютнист» (исполнитель на инструментах типа лютни) и «лютье» (фр. *luthier*) (мастер-изготовитель как лютни, так и любых других подобных инструментов) [8].

Самым существенным и наиболее наглядным в лютне в обоих ее значениях — собирательном и конкретно-видовом — являются принципы конструкции и настройка струн. Визуально-акустический образ этого инструмента,

несмотря на большое количество его исторических, региональных, индивидуально-авторских модификаций и даже экспериментов, в общих чертах остался неизменным. Поэтому далее охарактеризуем органологическую часть «образа лютни» со стороны ее конструкции.

Описание лютни можно найти во множестве источников, но в результате все они группируются вокруг нескольких, хотя и варьируемых, но стабильных показателей. Эти показатели фигурируют в имеющихся источниках на основе образа, в основном, ренессансной лютни (XVI в.), когда была найдена и внедрена в практику следующая конструкция инструмента, ставшая источником его различных последующих вариантов [2: 362–363]:

1) лютня — щипковый хордофон, имеющий выпуклый овальный корпус, который склеивается из отдельных блоков, широкую шейку с отодвинутой назад под прямым углом головкой; как правило, корпус изготавливался из клена, а тонкая дека из ели; резонаторное отверстие было большим и круглым (в него обычно вставлялась ажурная розетка из дерева или папье-маше);

2) струны для лютни — кишковые (жильные); сложность их изготовления заключалась в том, что они должны были быть одинаково плотными и ровными в диаметре по всей их длине [3]; в процессе совершенствования технологии изготовления струн стали применяться и синтетические материалы, в частности, французская фирма «Savarez» и немецкая фирма «Pyramid» изготавливают струны из карбона;

3) количество струн и их строй у лютни — один из наиболее мобильных показателей в конструкции данного инструмента, он часто менялся, хотя и здесь обнаруживаются определенные «универсалии»: по этому показателю различные виды лютни имели от 6 до 16 струн, иногда — до 24; до XV века применялись, в основном, 4 струны, соответствующие тесситурам вокальных голосов; эти струны были парными, что также вытекало из вокальной практики; настройка струн осуществлялась по кварто-терцовому соотношению (терция — в середине, кварты — по краям); до начала XVI века лютня не имела ладов (или их было всего 4), а в дальнейшем их число достигало 11 [2: 362].

В эпоху Барокко, когда, в связи господствовавшей в ней теории аффектов, возникло понятие «стиль инструмента», образ звучания лютни характеризовался как «вкрадчивый» (А. Кирхер, С. де Броссар, И. Маттезон), что соответствовало фонизму и общей прозрачной и светлой звуковой ауре этого инструмента, получившего первоначально название «аристократического».

Музыка для лютни — это огромный пласт различных видов инструмента и музыкального материала, который количественно превышает инструментальные композиции для таких

инструментов, как клавир (клавесин, а затем фортепиано).

Исследуя лютневую музыку, музыковеды-историки обращают внимание на тесную связь органологических свойств инструмента с социо-коммуникативными факторами, процессами этнической консолидации, происходившими в Европе после Средневековья, особую роль лютневой музыки в формировании совершенно особой сферы музыкального мышления, которая существовала параллельно с вокальной полифонией, — гомофонно-гармонической.

Как отмечает Т. Ливанова, исследуя процессы становления европейской музыки до 1789 г., лютня была инструментом, в равной степени охватывающим все пласты музыкального искусства — фольклорный, «третий» бытовой и профессионально-академический. Окончательная стабилизация лютневого искусства как ведущей (без преувеличения) практики общественного музицирования произошла в XVI веке. Тогда «... наиболее распространенной была шестиструнная лютня (...), при переходе к XVII веку количество струн доходило до восьми» [7: 182].

Исследователь останавливается и на названиях струн у инструментов того времени, которые «... были очень выразительны: *bordon*, *tenor*, *mezzana* (средняя), *sottana* (подголосок), *canto* (пение). Настройки бывали различными, но чаще всего встречалась такая: *A D G H E' A'*» [7: 182]. Данная характеристика струн отвечала функциям голосов лютневой фактуры, причем в разнообразных практиках использования этого инструмента, который был поистине универсальным, — сольным, ансамблевым, оркестровым, — применялся как в «чистом» инструментализме, так и в качестве аккомпанемента для пения.

Музыка для лютни записывалась тогда, а также и в более позднее время (эта практика существует и сегодня), в системе табулатур, которые имели ряд вариантов (известны итальянская, испанская, старонемецкая, старофранцузская табулатуры). Наиболее известной и популярной была итальянская табулатура, где шести струнам инструмента соответствовали шесть линеек, цифры на которых указывали как на «пустую» струну (обозначение — «0»), так и на перестройку струны («1» — на полутон, «2» — на тон). Сравнивая табулатурную запись для лютни с вокальной нотацией, Т. Ливанова отмечает, что первая была более точной, чем вторая, поскольку в последней «... не указывалось повышение вводного тона (в расчете на опытность певцов)» [7: 182].

Одной из центральных проблем для лютнистов являлась тогда проблема настройки инструмента. Существует шутливое высказывание о том, что «лютнист, который играет на лютне сорок лет, тридцать из них тратит на настройку, а остальные десять играет на расстроенном инструменте». Основной проблемой

здесь были, с одной стороны, жильные струны, которые зависели от изменений климата, с другой стороны, практиковавшиеся тогда т. н. навязные лады (они могли сдвигаться в разные стороны). По существу, чтобы играть на ренессансных и барочных лютнях, их нужно было темперировать. За основу здесь брались попытки настройки на основе пифагорейских натуральных интервалов, как это представлено в «Виузельной школе» Л. де Милана или в «Лютневых уроках» Дж. Дауленда.

В основном это касалось расширения басового диапазона, что было связано с использованием лютни в качестве *continuo* в ансамблевой инструментальной музыке (А. Корелли первым заменил лютню как *continuo* виолончелью в своих знаменитых «12 Concerto Grosso» ор. 6). На самой же лютне расширение басового диапазона вело к удлинению шейки инструмента и увеличению числа ладов. На старинных лютнях ладов было 7, а затем их число возросло до 9 или 12 (в последнем случае — 9 навязных и 3 клеенных на деке).

В результате на каждой струне достигался октавный диапазон, но одновременно это было чревато и нарушением темперации. Проблема строя лютен, остающаяся актуальной и сегодня, касалась не только темперации и связанной с ней необходимостью «чистой» игры с фиксированной звуковысотностью и постоянными величинами интервалов, но и настройки струн. Первоначально за основу брался квартовый принцип различий высот смежных струн, вытекающий из вокальной практики. Но многочисленные эксперименты с конструкцией инструмента коснулись и вариантов его строя.

Сначала была произведена перестройка внутренних «игровых» струн, а не басов (варианты настройки — м. 3–5–4–б.3–4 или 4–4–б.3–м. 3). Композиторы-лютнисты индивидуально подходили к строю своих инструментов, используя не только разные их варианты, но и меняя строи даже для отдельного произведения. Именно с лютневой практикой был связан прием «скордатура» — перестройка струн инструмента, применявшейся для увеличения диапазона (в основном, в басах), а с формированием тонально-гармонической системы — и для удобства игры в определенных тональностях. Для лютни характерен смешанный строй, что сохранилось и по сей день в практиках исполнения как собственно на лютне, так и на гитаре. Например, А. Сеговия предпочитал в своих концертах не менять первоначального строя инструмента, не прибегал к исполнению тех произведений, где по ходу исполнения требовалась скордатура. То же можно сказать и о современных лютнистах, которые не только пользуются разными видами инструмента, подбираемыми для конкретного произведения, но и настраивают струны под удобства исполнения всего этого произведения целиком.

Конструкционное движение в лютне в сторону расширения диапазона басов привело исторически к формированию трех основных видов инструмента, различавшихся по тембральности и размерам. Лютня самого малого размера с 4 или 5–6 струнами была распространена во Франции и Италии вплоть до позднего Барокко. Этот вид лютни был наиболее удобен для сольного музицирования (в ансамблях высокий строй такого инструмента позволял использовать его как верхний голос). Для такой лютни писал свои концерты А. Вивальди, а для виртуозной игры на подобном инструменте использовался плектр. В историю инструментов струнно-щипковой группы «высокие» лютни вошли под названием «мандора» или «мандола» и были прообразами мандолины.

В целом, начиная от эпохи Ренессанса, лютни конструировались по аналогии с основными тембрами человеческих голосов. Кроме «сопрановой» (высокой, малой) лютни существовали лютни «средние» (альтовые) и «низкие» (басовые). В старонемецкой лютневой традиции были известны инструменты семи регистров: малая октавная лютня, малый дискант, дискант, альт, тенор, бас, октавный бас. Эти инструменты образуют т. н. «лютневый консорт» — лютневый оркестр, строящийся наподобие «виольного» (гамбового).

Термин «консорт» (англ. *consort*) все чаще употребляется в настоящее время для обозначения ансамблевой, преимущественно инструментальной, музыки. Этот термин взят на вооружение аутентистами — музыкантами, ориентирующимися на модель «исторически информированной исполнительской практики». При этом формы и составы консо́ртов перенимаются на основе старинной ренессансной и барочной традиций, что определяет и репертуар подобного рода ансамблей.

В настоящее время консорт считается общим обозначением небольшого инструментального ансамбля, а родиной этого термина — Англия последней четверти XVI — XVII вв. Предположительно, этимология слова «консорт» означает искаженное французское *concert* и итальянское *concerto*. *Consort music* (так назывался в Англии тогда этот жанр) была важнейшей частью английского Барокко (У. Берд, Дж. Булл, О. Гиббонс, Дж. Доуленд, Г. Перселл). Практиковался этот жанр, причем именно в лютневом варианте, и во Франции, где балетные дивертисменты сопровождалась ансамблями до 40 лютен. Большинство образцов лютневой консортной музыки дошли до нас в переложениях для лютни соло. Известны лишь несколько образцов лютневых консо́ртов, в частности, из английской рукописи или лютневой книги Таллиса, где можно обнаружить консо́рты для 4–5 лютен. Из образцов, созданных в континентальной Европе, сохранились издания лютневых квартетов Нико-

ля Вале (*Nicolas Vallet*) и трио Джованни Терци (*Giovanni Antonio Terzi*).

Обычное представление о лютне как гармоническом инструменте, на котором можно исполнять многоголосную музыку, в области консортной ансамблевой практики дополняется и использованием этого инструмента как сугубо мелодического. Лютня, выделившись из достаточно пестрого состава позднеренессансных и раннебарочных инструментальных составов оркестров или ансамблей, продолжала существовать в качестве «голоса» в разного рода консортах.

В рамках той эпохи понятия стабильного инструментального консорта еще не существовало. В музыкальной практике господствовал принцип спонтанной версионности. Многоголосная ансамблевая музыка могла исполняться любыми инструментами, причем совершенно свободно, без каких-либо адаптаций. Вместе с тем, уже тогда формировались более или менее стабильные фактурно-тембровые модели консортной музыки, среди которых, например, в Англии конца XVI в. была распространена такая: лютня, басовая цистра (*bandora*), басовая виола, цистра (*citterne*), сопрановая виола, блок-флейта.

В барочном «стиле симфоний» (А. Кирхер) еще не содержится точного обозначения принципа инструментального состава, хотя уже в начале XVII в. в консортной музыке формируется представление о двух ее типах: 1) «полном консорте» (*whole consort*), состоящем из одинаковых инструментов разной величины и тесситуры (хоры лютен в старонемецкой и староанглийской (елизаветинская эпоха) традицией); 2) «ломаном консорте» (*broken consort*), состоящем из разных инструментов.

Именно в консортной музыке обоих типов формировались типовые жанры, в том числе и характерные для лютневых консортов. Это были преимущественно фантазии, различного рода инструментальные обработки по типу контрапункта на *cantus firmus* (мелодические формулы *In nomine*), вариации, позже танцевальные сюиты.

Имеющаяся литература об инструментальных и вокально-инструментальных консортах конца XVI–XVII вв. весьма немногочисленна (это, в основном, статьи и монографии англоязычных авторов (*P. Breett* [12] и *J. A. Fuller-Maitland* [15])). Интерес к консортной музыке, разобранной по целевым «нишам», характерен для инструментального исполнительского плюрализма, наблюдаемого в стилистике XX — начала XXI вв. Лютнисты-аутентисты, которые вплоть до 80-х годов прошлого века ориентировались на репертуар сольной лютневой музыки, в основном, первой половины XVIII в., обращаются в последние десятилетия к консортам, о чем свидетельствуют два масштабных исполнительских проекта — компакт-диски ансамбля со-

листов *Le Poème Harmonique* под руководством В. Дюместра (*Vincent Dumestre*), где записаны произведения разных авторов (*J. Johnson, Cosyn, A. Holborne, R. Parsons, T. Robinson, J. Dowland, P. Guédron*) для лютневых консортов в жанрах *Galliarda, Canaries, Trenchmore, Passacalle* и др. Ряд произведений содержит также вокальные и гамбовые партии, сочетаемые с лютневыми аккомпанементами.

В целом к началу эпохи Барокко в европейском инструментализме сформировались четыре «образа» лютни: 1) мелодический, представленный как «голос» в консортах; 2) гармонический, применявшийся в аккомпанементах голосу и в сольной лютневой практике; 3) полифонический, более всего характерный для лютни соло; 4) басовый контрапунктический, связанный с использованием больших лютен в качестве *basso continuo* в ансамблях и оркестрах разного состава, в частности, в *concerto grosso* и *trio-sonata*.

Первичной была мелодическая функция лютни, что отражено, в частности, в интабуляциях. Как отмечает Д. Голдобин, характеризуя этот жанр как предтечу автономной инструментальной европейской практики, «...письменные источники до 1500 г. разрозненны и малочисленны, и представляют собой лишь отблеск бесписьменной инструментальной традиции. Все они — органнне (лютня до конца XV в. использовалась как мелодический инструмент и не обладала письменной культурой)» [5: 17].

Другие функции «образа» лютни — гармоническая и полифоническая — становятся актуальными лишь к началу XVI в., которое было «...ознаменовано мощным всплеском любительского музицирования и связанным с этим рождением коммерческого нотопечатания» [5: 17]. «Отцом нотопечатания» считается О. Петруччи, который в 1501 г. издал сборник оригинальных вокальных версий шансон и мадригалов, а затем предпринял издание их адаптаций для лютни, голоса с лютней: «Формируется традиция того, что можно назвать “коммерческой интабуляцией”, — обработки модной шансон или мадригала, выполненной на продажу, “по горячим следам” вокальной публикации» [5: 17].

С этого момента начинается «эпоха лютни» в европейском инструментализме, продолжавшаяся почти два века. Первоначальным жанром, связанным с «образом» лютни соло была интабуляция. В этом жанре сочетались как точное воспроизведение вокальной первоосновы (по Д. Голдобину, собственно интабуляция), так и другая его форма, определявшаяся как «пародия» или «фантазия» (*Fantasia sopra... , Ricercar sopra...*). Как отмечается в работе Д. Голдобина, «... лютневое переложение становится не только способом создания инструментального репертуара, но и слушания любимых мадригалов или мотетов (к тому же, единственно возможным для музыканта-одиночки)» [5: 19–20].

Лютня становиться через две формы (два жанра) — «строгую» интабуляцию и «пародию» (фантазию) — олицетворением коммуникации индивидуального музицирования. Этому способствовало целый ряд причин, среди которых — стиль вокальной полифонии первой половины XVI в., который легко перекладывался на лютневый амбитус, благодаря чему лютня в это время становится «... таким же “рабочим” инструментом композиторов, как и фортепиано в XIX–XX вв.» [5: 20].

Наряду с сольными лютневыми жанрами существовали и ансамблевые, которые применялись для переложений более сложной полифонии, — на 5 и более голосов. Это были лютневые или виуэльные дуэты, трио и даже квартеты, в которых инструменты могли быть одного размера и настроенными в унисон (дуэты) или разными, настроенными в секунду, кварту, квинту по отношению друг к другу [5: 20].

Лютня как отдельный инструмент и как целое инструментальное семейство стояли на пороге зарождения нового фактурно-фонического качества, формирование которого означало коренной перелом в музыкальном мышлении. Речь идет о гомофонной гармонической музыке, которая постепенно вытесняла полифонию в уже сформировавшейся на тот период «опусной» (письменной) композиторской практике. Пришедший из Италии стиль *basso continuo*, означавший первую веху в переходе на гомофонное музицирование, также был связан с «образом» лютни.

Для полноты картины в характеристике «образа» лютни надо сказать о персоналиях и школах, составляющих классику лютневого искусства. Здесь следует иметь в виду мастеров-изготовителей, благодаря которым лютня приобрела качества универсализма (П. Габбони, И. Вайс, А. Бурже, И. Тильке, И. Гофман). Что касается школ и их лидеров, то в историю вошли такие, как Фр. да Милано, В. Галилей (Италия), Г. де Морле, А. Ле Руа и Р. де Визе (Франция), Фр. Каттинг, Дж. Дауленд (Англия) Г. Нейзидлер, С. Л. Вайс (Германия). Не во всех странах и регионах лютневая традиция сохраняла свое значение длительное время. Одной из немногих стран, где она продолжала устойчиво сохраняться и сохраняется по сей день, была Германия. Из Германии через Польшу лютневая традиция проникала и в Украину. Как отмечается в диссертации К. Чечени, «... еще с XIV столетия украинские музыканты-лютнисты играли в королевских и магнатских капеллах. О широком бытовании лютни в XVI–XVII столетиях свидетельствует справочная литература того времени, упоминания в поэзии и многочисленные иконографические изображения. По свидетельствам современников, на лютне играли Б. Хмельницкий, И. Мазепа. Она была популярной среди представителей казацкой верхушки. Европейского признания в середине XVIII сто-

летия достигли украинские лютнисты-виртуозы Т. Белогоградский и И. Степановский» [9: 8].

Почти два столетия (XVI–XVII вв.) лютня была облигатным инструментом музицирования в разных жанрах, как чисто инструментальных, так и в вокально-инструментальных. Однако с развитием симфонической практики, когда музыка инструментального типа из дивертисмента по функции в общественном музицировании превращается в симфонию, которую Б. В. Асафьев называл «жанром высоких обобщений», облигатная эпоха лютни заканчивается. Этому способствовал новый состав оркестра венско-классического типа, где ведущая роль отводилась подвижным и гибким в техническом и образном планах струнно-смычковым инструментам, а также колористике и контрапунктам деревянных и медных духовых в сочетании с литаврами. В парном составе классического оркестра все функции лютни — сольная, ансамблевая и оркестровая — оказались излишними.

В бытовом музицировании и сольной академической концертной практике лютня и лютневые консорты также утратили свое доминирующее значение. Ведущими концертантами становятся струнно-смычковые и клавиры (фортепиано) для которых создаются специальные образцы сонатно-симфонических крупных форм — концерты. Традиции лютневого музицирования сохраняются лишь в определенных национальных анклавах, где сильна линия лютневого музицирования, прежде всего, во Франции и в Германии.

Основными жанрами лютневого творчества в этих странах к XVII–XVIII вв. стали сюиты, а еще ранее — фантазии, традиции которых шла, как отмечает Е. Штрифанова, от XVI в. [11], среди которых в европейском масштабе выделяются произведения С. Л. Вайса, друга и современника И. С. Баха, написавшего более 600 пьес, в том числе более 50 лютневых сюит. Четыре великих лютневых школы — Италии, Англии, Франции, Германии — к концу XVIII — началу XIX вв. постепенно пришли к своему упадку. Еще ранее это произошло в Испании, где лютня мавританского образца еще в конце XV века была вытеснена из обихода виуэлой — подлинно национальным испанским инструментом.

Ренессанс лютни наблюдается в европейском инструментализме с началом эпохи Новейшего времени, отсчет которого принято вести примерно от 90-х годов XIX в. Речь идет не о «возрождении» лютни как инструмента доминирующего типа, а о возрождении интереса к лютне как к художественному артефакту, несущему в себе память прошедших далеких столетий. Одновременно в процессе нового освоения лютневого художественно-выразительного ресурса в XX веке решались и задачи актуального музицирования, созвучного глобальным тенденциям Новейшего времени.

К их числу относится, в первую очередь, стилевая переходность новейшей музыкальной стилистике, которая позволяет классифицировать музыку XX века как одну из трех переходных эпох в эволюции этого вида искусства. Музыкальное исполнительство, в том числе и струнно-щипковое, всегда находилось в русле процессов изменения системы музыкального языка. Более того, именно исполнительские (и слушательские) детерминанты вызывали их к жизни в сфере композиторского творчества.

В рамках трех переходных периодов в истории эволюции музыкального мышления Европы, начиная от зарождения опусной музыки, выделяются три эпохи, классифицируемые Л. Березовчук как: 1) «период становления многоголосия» (XI–XII вв.); 2) «время кристаллизации тонально-гармонического мышления» (XVI — первая половина XVII в.); 3) XX век, «... композиторская практика которого отличается внутренней противоречивостью, отсутствием единой структурирующей системы в сфере формы, а также разнонаправленностью художественных задач» [1: 3]. Сказанное о композиторском творчестве в полной мере экстраполируется на исполнительство, причем именно исполнительские тенденции, тесно связанные с развитием коммуникативных стратегий в указанные эпохи, определяли многое и в композиторстве. Общий уровень стилового качества, достигаемый в результате «разнонаправленности художественных задач» (Л. Березовчук), обозначается термином «стилевой плюрализм». Сам по себе этот общепринятый термин конкретно ничего не обозначает, а лишь констатирует факт множественности стилей, течений, направлений эпохи глобальных художественных коммуникаций, которые и определяют суть музыки Новейшего времени.

В контексте коммуникативного спроса и предложения рождаются полистилистические тенденции и явления, относящиеся не только к сфере композиторского письма, как это показано у Ал. Шнитке [10: 289–291], но и к исполнительству. В качестве составляющих стилиевых цитат и стилиевых аллюзий (Ал. Шнитке) неизбежно присутствуют и инструментально-тембровые. Ведь каждая эпоха и каждый стиль репрезентируются определенными «образами звучания», тембрами инструментов, которые в сольном, ансамблевом или оркестровом вариантах превалируют в ней.

Поэтому для реконструкции стилей эпох в области музыкального исполнительства было создано направление аутентизма, которое в настоящее время получило название «исторически информированная исполнительская практика» (*HIPP — Historically Informed Performance Practice*). Основоположником этого направления по праву считается английский инструментальный мастер, скрипач, клавесинист, гамбист, лютнист и музыковед Арнольд Долмеч (*Arnold Dolmetsch*) (1858–1940). Им в 1915 г. был создан капитальный

труд «Интерпретация музыки XVII и XVIII веков, по материалам современников» (*The interpretation of the music of the XVIIth and XVIIIth centuries revealed by contemporary evidence*) [14]. А. Долмечу принадлежит приоритет и в области студийных записей старинной музыки, первые из которых им сделаны в 1920 г.

Развитие лютневой аутентики в первой половине XX века было сосредоточено, в основном, в Англии, но со временем распространилось и на континентальную Европу и США, а позднее и по всему миру. К настоящему времени во многих странах существуют и активно функционируют лютневые общества, целью которых является возрождение и популяризация инструмента в новой слушательской среде. Совершенствуется и лютневое исполнительство, а также лютневая педагогика. В числе знаковых фигур в этой области следует назвать имя Дианы Пултон (*Diana Poulton*) (1903–1995) — всемирно известной лютнистки, первого профессора по классу лютни Лондонского Королевского музыкального колледжа (1968), автора исследований и методических работ по лютневому искусству, по творчеству Дж. Дауленда [19], «Самоучителя по игре на ренессансной лютни» [18], основателя первого в мире лютневого общества, созданного ею совместно с ее учеником И. Харвудом в Лондоне (1956).

Здесь уместно привести высказывание Д. Пултон о лютне, в котором отражен не только ее личностный взгляд на инструмент, но и причины его популярности в XX веке: «Она стала для меня чем-то вроде духовного пристанища. Ее изящные линии, тихая красота звука и интеллектуальная глубина музыки (...) давали опыт, совершенно отличный от материализма современного общества, жадности, суэты и насилия, окружавших со всех сторон» [13: 10].

В числе выдающихся лютнистов, деятельность которых приходится на вторую половину XX века, необходимо назвать имена Сюзанны Блох (*Suzanne Bloch* (1907–2002)) (США) — одного из основателей американского лютневого общества (1966) и его президента (1974–1977), педагога по классу лютни Джульярдской школы искусств в Нью-Йорке (1942–1985).

В числе основных тенденций развития лютневого искусства в период от второй половины XX в. до настоящего времени можно выделить: 1) переход исполнителей на оригинальный лютневый репертуар (первоначально лютню осваивали гитаристы, например, Дж. Брим (Англия)); 2) внедрение в лютневый стиль специфических компонентов игры и техники, взятых из достоверных источников времен «золотого века» инструмента в Европе; 3) формирования национальных лютневых школ; 4) новые эксперименты в инструментостроении; 5) интенсивное развитие лютневой педагогики, создание соответствующих учебных пособий, широко

информационное обеспечение в периодической прессе и СМИ лютневого искусства; 6) полипрофильность деятельности исполнителей лютнистов, совмещающих исполнительство с композиторским и дирижерским, а в большинстве случаев педагогическим и научным трудом, а также с конструированием инструментов (такие мастера как К. Юнгхенель, К. Плюар, С. Стабс, Х. М. Морено, В. Дюместр). Среди создателей национальных лютневых школ можно назвать имена Вальтера Гервига (1899–1966) (Германия), Густы Гольдшмидт (1913–2005) (Нидерланды), Михаэля Шеффера (1937–1978) (Германия), Эжена Домбуа (1931–2014) (Франция).

М. Шеффер (*M. Schaeffer*), долгое время работавший профессором по классу лютни в Академии музыки в Кельне, известен тем, что его советы помогли мастерам-лютье 60-х — 70-х годов прошлого века (среди них такие известные, как Якоб ванн де Гест, Нико ван дер Ваальс и Майкл Лоу) усовершенствовать свои инструменты. М. Шеффер был одним из разработчиков струн *Pyramid*, которые сейчас повсеместно используются для лютен. Существенно, что М. Шеффер также первым отказался от использования гитарной техники в лютневой игре и начал экспериментировать с аутентичной постановкой кисти правой руки исполнителя, что повлияло на многие моменты современной лютневой практики.

Э. Домбуа (*E. Dombois*), возглавлявший класс лютни во всемирно известной *Schola Cantorum Basiliensis* (Швейцария), известен не только как выдающийся исполнитель, но и как педагог, подготовивший таких мастеров, как Хопкинсон Смит, Пол О’Детт, Рольф Лислеванд, Роберто Барто, с именами которых связаны основные линии в развитии лютневого исполнительства рубежа XX–XXI веков.

Лютневый «ренессанс» в отечественной практике был не столь интенсивным, как в странах Европы, имевших многовековые традиции создания и исполнения музыки для этого инструмента. Лютневая культура как таковая в Украине и России была по большому счету производной от западных, в первую очередь, польских и немецких влияний. Об этом речь идет в уже упомянутой ранее диссертации К. Чечени [9], где лютневое искусство рассматривается в русле общих тенденций развития инструментальной культуры Украины XVI — середины XVIII вв.

Интерес к лютневой музыке в Украине и в России возник примерно со второй половины 60-х годов прошлого века (ансамбль старинной музыки «Мадригал» А. Волконского), а исполнителями-лютнистами становились, в основном, гитаристы (такая же тенденция была характерна и для западноевропейского лютневого исполнительства в начале XX века).

В настоящее время лютневая музыка в разных формах — сольная и ансамблевая, в консортах с другими инструментами — достаточно популярна в отечественном исполнительстве и вызывает достаточно устойчивый интерес, в частности, молодежной аудитории. В Украине энтузиастом и популяризатором этой музыки является «Ансамбль давньої музики» Константина Чечени, в составе которого обязательным инструментом является лютня, а в репертуаре достаточно широко представлены ренессансная и барочная лютневая музыка.

Выводы. Лютня — один из древнейших по происхождению инструментов, который в тех или иных разновидностях существовал у разных народов и в разные эпохи. Практика общественного музицирования вызвала к жизни определенный инструментарий, тесно связанный с изменениями в системе музыкального мышления. На этой основе и возник «золотой век» лютни, приходящийся на период позднего Ренессанса — раннего Барокко. Именно тогда лютня оказалась созвучной потребностям социокультурного порядка, а также нового гомофонного стиля, пришедшего на смену вокальной полифонии.

Как и у всякого инструмента, «образ звучания» лютни в исторической практике претерпел периоды расцвета и «ухода в тень». Новая жизнь лютни, которая почти на век была вытеснена из практики европейского инструментализма, начинается в первые десятилетия XX века, в связи с явлением аутентизма, шире — неостилистики в инструментальном исполнительстве, получившем в настоящее время название «исторически информированной исполнительской практики». В рамках этого течения возрождается лютневое искусство в разных формах и функциях музицирования — сольном, ансамблевом (консортном), оркестровом.

Перспективы дальнейших исследований.

В данной статье прослежены эти процессы, определены общие историко-логические закономерности эволюции лютневого искусства. В качестве перспектив дальнейших исследований «образа лютни» в контексте стилистики музыкальных эпох и периодов актуальным представляется изучение лютневых школ и выдающихся персоналий лютнистов. Это относится, в частности, к отечественной лютневой школе, имеющей свои традиции, но недостаточно изученной как в информативно-историческом, так и в исследовательском планах. Перспективным также может быть компаративный аспект, связанный с общим феноменом струнно-щипкового инструментализма и роли в нем отдельных инструментов и их семейств.

Література:

1. Березовчук Л. О специфике периодов изменения системы музыкального языка (к постановке проблемы) // Л. Березовчук // Эволюционные процессы музыкального мышления: сб. науч. тр. / ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова. — Л., 1986. — С. 3–20.
2. Вертков К. А. Лютня / К. А. Вертков // Музыкальная энциклопедия: [в 6 т.] / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М., 1976. — Т. 3. — С. 362–363.
3. Волков В. Треть рукою струны лютни / В. Волков // Гитаристъ. — 2003. — № 1. — С. 8–13.
4. Глазерсон М. Музыка и каббала / Матильягу Глазерсон; [пер. с англ. Н. Паланкер]. — М.: Лехаим, 1998. — 142 с.
5. Голдобин Г. Ю. Интабуляция вокальной полифонии в инструментальной музыке Возрождения и раннего Барокко: автореф. дис... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 — Музыкальное искусство / Голдобин Дмитрий Юрьевич; Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. — М., 2008. — 30 с.
6. Консорт (музыка) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Консорт_\(музыка\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Консорт_(музыка)). — Загл. с экрана.
7. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник. В 2 т. / Т. Н. Ливанова. — [2-е изд., доп., перераб.]. — М.: Музыка, 1983. — Т. 1: По XVIII век. — 696 с.: нот.
8. Лютня [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Лютня>. — Загл. с экрана.
9. Чеченя К. Инструментальна музика в Україні другої половини XVI — середини XVIII століття і проблеми автентичності у виконавській культурі: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 26.00.01 — теорія й історія культури / Чеченя Костянтин Анатолійович. — К., 2008. — 19 с.
10. Шнитке А. [Выступление на Московском конгрессе ММС] / Альфред Шнитке // Музыкальные культуры народов. Традиции и современность: доклады / отв. ред. Б. Ярустовский; ред.-сост. Г. Шнеерсон. — М., 1973. — С. 289–291.
11. Штрифанова К. В. Фантазія для лютні XVI століття: становлення жанру: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 — муз. мистецтво / Штрифанова Катерина Валеріївна. — Харків, 2007. — 17 с.
12. Brett P. The English Consort Song, 1570–1625 / Philip Brett // Proceedings of the Royal Musical Association. — RMA, 1961–1962. — Vol. 88, Issue 1. — P. 73–88.
13. Curry D. Diana Poulton — An Appreciation of Her Life / Donna Curry // LSA Quarterly, Clarkston. — 1996. — Vol. XXXI, Feb. — P. 7–10.
14. Dolmetsch A. The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries Revealed by Contemporary Evidence / Arnold Dolmetsch. — Pomona Press, 2006. — 504 p.
15. Fuller-Maitland J. A. The Consort of Music: A Study of Interpretation and Ensemble / J. A. Fuller-Maitland. — Hard Press Publishing, 2013. — 264 p.
16. Lotti G. Dizionario Degli Insulti / Gianfranco Lotti. — Milano : Oscar Mondadori, 1990. — 436 p.
17. Neubauer E. Der Bau der Laute und ihre Besaitung nach arabischen, persischen und türkischen Quellen des 9. bis 15. Jahrhunderts / Eckhard Neubauer // Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften, Frankfurt am Main. — 1993. — Vol. 8. — P. 279–378.
18. Poulton D. A Tutor for the Renaissance Lute / Diana Poulton. — Schott, 1991. — 148 p.
19. Poulton D. John Dowland; his life and works / Diana Poulton. — University of California Press, 1972. — 520 p.

Рецензент статті: Богданов В. О.,
доктор мистецтвознавства, професор,
Харківський національний університет мистецтв
ім. І. П. Котляревського