

Жерздев А.В.

кандидат искусствоведения,
Днепропетровская консерватория
им. М.И. Глинки, г. Днепропетровск

ГИТАРНЫЕ ТРАНСКРИПЦИИ ВОКАЛЬНО-ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В АСПЕКТЕ ПРОБЛЕМЫ КОМПОЗИТОРСКО- ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ПЕРЕИНТОНИРОВАНИЯ (НА ПРИМЕРЕ ««6 SCHUBERT'SCHE LIEDER» FÜR DIE GUITAR UBERTRAGEN» Й.К. МЕРЦА)

Аннотация. Рассмотрены принципы гитарного транскрибирования песен Ф.Шуберта Й.К. Мерцем – классиком австро-немецкого гитарного стиля XIX в., выявлены художественные и технические задачи, стоящие перед интерпретаторами анализируемого произведения.

Ключевые слова: транскрипция, фактура, композиторско-исполнительское переинтонирование, песня под гитару, песня на гитаре.

Анотація. Жерздев О.В. Гітарні транскрипції вокально-фортепіанних творів в аспекті проблеми композиторсько-виконавського переінтонювання (на прикладі ««6 Schubert'sche Lieder» für die guitar übertragen» Й.К. Мерца). Розглянуто принципи гитарного транскрибування пісень Ф. Шуберта Й.К. Мерцем – класиком австро-німецького гитарного стилю XIX ст., виявлено художні та технічні завдання, які стоять перед інтерпретаторами твору, що аналізується.

Ключові слова: транскрипція, фактура, композиторсько-виконавське переінтонювання, пісня під гитару, пісня на гитарі.

Annotation. Gerzdev A.V. Guitar transcriptions of vocal-piano works in the aspect of composer-performing reintoning issues (on the example of ««6 Schubert'sche Lieder» für die guitar übertragen» J. K. Mertz). Under analysis are, the principles of guitar transcribing of F. Schubert's songs by J.K. Mertz – a classic of XIX century, Austro-German guitar style. Artistic and technical tasks, which the interpreters of the analysed composition face, have been outlined.

Keywords: transcription, texture, composer-performing reintoning, song accompanied by a guitar, song performed on the guitar.

Целью данной статьи является исследование принципов транскрибирования песен Ф.Шуберта, используемых Й.К.Мерцем как материал для создания произведений для гитары соло.

Объект изучения – общие и индивидуальные особенности претворения Й.К.Мерцем шубертовских оригиналов, **предмет** – отражение этих особенностей в фактуре транскрипций.

Результаты исследования. Претворение образно-интонационного мира песен Ф. Шуберта в гитарных транскрипциях Й.К. Мерца (J.K. Mertz) представляет особый интерес с точки зрения классики этого жанра. Будучи младшим современником Ф. Шуберта, Й.К. Мерц воспринимал его песни в духе господствовавшей тогда интонационной ситуации. Это была эпоха, когда на первое место в музыкально-художественной культуре, средоточием которой в Европе вплоть до 50-х годов XIX в. была Вена, выдвинулось творчество исполнителей-виртуозов, а композиторская профессия оценивалась и популяризировалась зачастую как бы сквозь его призму. Эпоха «творящих виртуозов» [5] нуждалась в репертуаре, создававшемся не только композиторами и исполнителями, представленными в одном лице (Л. ван Бетховен, Ф. Шопен, Ф. Лист, Н. Паганини, М. Джулиани, и др.), но и путем транскрибирования композиторских творений исполнителями. Таким образом ре-

шался ряд задач: обогащался репертуар гастролирующих виртуозов за счет высокохудожественных произведений, «переводимых» на язык другого жанра; популяризовались авторские композиторские стили, которые в силу обстоятельств (отсутствие концертно-исполнительской практики у самого автора) оставались известными лишь узкому кругу любителей и профессионалов, что полностью относится к Ф. Шуберту. Его песни отличаются особым качеством: их «лирические содержания не создаются: они служат образами мельчайших клеток сущей объективности после того, как крупные формы объективного состояния давно утратили свое авторитарное право» [2, с. 211].

Песня у Ф. Шуберта – «особая, художественная, связанная с артифицированной культурой малой вокальной формы» [9, с. 86]. Вместе с тем, в вокальной мелодике и аккомпанементе его песен содержится скрытая опора на бытовые формы музицирования, в том числе и на песню «под гитару», популярную в кругу любителей музыки в первые десятилетия XIX в. Песни Ф. Шуберта различаются по критерию близости или отдаленности от «оригинала» – бытовой песни строфической структуры, где по эстетическим учениям того времени господствовало «представление о музыке в песне как о чем-то «подсобном», дополнительном, всего лишь помогающем усвоению и запоминанию текста» [8, с. 243]. Однако их отличительной особенностью в обоих случаях является особый принцип отношения композитора к поэтическому тексту – передача в музыке (в мелодии и аккомпанементе) обобщенного содержания текста, что неоднократно отмечалось как исследователями творчества Ф. Шуберта [3; 4; 8], так и композиторами [10] и исполнителями [7].

Надійшла до редакції 19.03.2012

Музыка в песнях Ф.Шуберта обобщает, а не детализирует содержание текста: «каждое из его песенных произведений является поэмой о том стихотворении, которое он перекладывал на музыку»; в процессе сочинения песни Ф. Шуберт «создавал новую музыкально-поэтическую форму» [8, с. 243]. Шубертовский метод отношения к тексту охватывает всю совокупность выразительно-конструктивных средств формы и реализуется через фактуру. Песня в сопровождении фортепиано у Ф. Шуберта отличается в области фактуры ясно ощутимой тенденцией к выявлению ансамблевого качества партий солиста и концертмейстера. Речь идет о родовом признаке камерного ансамбля: по Т. -В. Адорно, «этот тип музыки (к нему относятся и большая часть песенного творчества XIX в. – А. Ж.) по своему внутреннему устройству, по своей фактуре конституируется распределением исполняемого между несколькими совместно музицирующими людьми» [1, с. 79].

Камерно-лирическая природа малой вокальной формы у Ф. Шуберта представлена в широком диапазоне вариантов фактурных решений: «то, что у предшественников (Цельтера, Рейхардта и Цумштега. – А. Ж.) было исключением, для него стало правилом»; «у Ф.Шуберта встречаются и песни с простой, «элементарной» разработкой партии фортепиано (это касается «песен в народном духе», а также «общественных», воссоздающих атмосферу музыки быта [8, с. 186]. В шести песнях, избранных для транскрибирования Й.К. Мерцем, Ф.Шуберт использует комбинированный тип фактуры, в котором вокальная мелодия эпизодически может возникать в партии фортепиано, но сочетается с ней более сложно, ансамблево-полифонически: «на песенную или речитативную мелодию накладывается контрастный пласт сопровождения» [6, с. 339].

Такая фактура явилась основой для создания жанра песни без слов, характерного для инструментального музицирования второй половины XIX в. Особая природа этого жанра складывалась не только через «фортепианные» песни или другие варианты их инструментальных воплощений (песенный материал в квартетах самого Ф. Шуберта). «Песни без слов», создателем которых считается Ф. Мендельсон, представляли собой новый этап артификации малых вокальных форм, «перетекающих» из вокально-инструментальной сферы в собственно инструментальную.

Одним из существенных вопросов, возникающим при обращении к транскрипциям песен Ф.Шуберта Й. К. Мерцем, является проблема, которую можно сформулировать как «Ф. Шуберт и гитара». Вопрос об этом в дискуссионном плане поставлен в статье Т. Ф. Хека с показательным названием: «Schubert Lieder with Guitar...Permissible?» («Песня Шуберта с гитарой...Допустимо?») [12]. Как отмечает американский музыковед С.Маттингли, «вопреки полемике, имеется ряд достоверных подтверждений того, что Шуберт писал для гитары» [13, с. 47]. Автор приводит в качестве примеров *urtext*'ы Терцета *op.80*, Квартета *op.96* и «Das Dorfchen» *op.598b*, где гитара выступает в ансамбле с флейтой, скрипкой, виолончелью, альтом, клар-

нетом. Истоки этого типа камерно-инструментальных составов автор видит в художественном направлении бидермайера – третьепластового явления («бытовой романтизм»), сформировавшегося под влиянием популярного в венской бюргерской среде начала и первых десятилетий XIX в. течения, ключевыми установками которого были опора на фольклор и развлекательность, призванную украшать, эстетизировать быт.

Ф. Шуберт в своем творчестве в силу специфики и социальной обусловленности своего дарования не мог не впитать бидермайеровской традиции, одним из признаков которой было использование гитары как аккомпанирующего инструмента в ансамблях. По свидетельствам современников, Ф.Шуберт даже сочинял новые произведения с помощью гитары, о чем писал в своих мемуарах венский гитарист И. Умлауф, неоднократно заставлявший его за этим занятием [13, с. 48]. Особый интерес представляет выделяемая С. Маттингли особенность, формулируемая как взаимозаменяемость гитары и фортепиано как аккомпанирующих инструментов. Гитарный компонент, а также прямое наличие фортепианной и гитарной версий автор обнаруживает и в аккомпанементах песен Ф. Шуберта, приводя в качестве примера выполненные самим автором гитарный и фортепианный варианты аккомпанемента песни «Wohin?» («Куда?») из «Прекрасной мельничихи». Аналогичны параллели аккомпанементных формул песен Ф.Шуберта «Gretchen am Spinnrad» и «Die nacht» с гитарными арпеджио из «Этюд для гитары» жившего тогда в Вене (1812 г.) М. Джулиани [там же, с. 46].

В анализе гитарных «песен без слов» Ф. Шуберта – Й. К. Мерца следует, таким образом, учитывать весь тот историко-культурный и художественный фон, на котором формировались стили обоих авторов. Если Ф. Шуберт артифицировал песню, то Й.К. Мерц решал в своих транскрипциях более прагматичные задачи: 1) создания на базе шубертовского материала цикла программных гитарных миниатюр, аналогичных фортепианным «Песням без слов» Ф.Мендельсона; 2) пополнения концертного гитарного репертуара в духе зарождавшегося тогда нового рода музыки – легкой для восприятия (популярные песни Ф.Шуберта), но сложной для исполнения.

Расцвет творческой деятельности Й.К.Мерца (1806-1856) приходится на венский период (с 1840 г.), когда предположительно и были созданы гитарные транскрипции шести шубертовских песен, а также его «Schule für die Gitarre» (1840, Вена). В статье о Й.К.Мерце И.Ямпольский называет его «последним видным представителем немецкой гитарной школы, автором ряда популярных в тот период произведений для гитары, оставшихся в большинстве не изданными» [11, с.555]. К настоящему времени, в период, когда наблюдается ренессанс «старой» гитарной традиции, творческое наследие Й.К.Мерца, охватывающие достаточно большой объем произведений крупной формы и отдельных миниатюр (всего около 70-ти *opus'ov*), изданы немецким издательством Chanterelle verlag (Heidelberg) и внесены в ежегодно издаваемый этим издательством каталог гитарной музыки [14]. Транс-

крипции Й.К. Мерца далее анализируются по тексту из данного каталога.

В сборник (цикл) гитарных транскрипций Й.К.Мерц включил следующие песни Ф. Шуберта: № 1 – самостоятельная песня «Lob der Thranen» («Похвала слезам») op.13; №№ 2, 3 и 4 – три песни из цикла «Schwanengesang» («Лебединая песнь») – «Liebesbotschaft» («Вестник любви») №1, «Aufenthalt» («Приют») №5, «Standchen» («Серенада») №4; №5 – «Die Post» («Почта») – №13 из «Winterreise» («Зимний путь»); №6 – «Das Fischermädchen» («Рыбачка») – № 10 из «Лебединой песни». В таком подборе материала и его компоновке транскриптор руководствовался следующими критериями: 1) принципом сюитного контраста жанровых начал и темпов частей: №1 – Andantino с чертами трехдольной «ямбической» танцевальности; №2 – Quasi Allegretto, в оригинале – Ziemlich langsam (довольно медленно) с «песней» на фоне струящихся фигураций аккомпанемента; №3 – и в оригинале, и в транскрипции – Nicht zu geschwind, doch kraftig (не очень скоро, но энергично) – двухдольная маршевость на фоне «бурлящего потока» аккордовых триолей; № 4 – и в оригинале, и в транскрипции – Masig (умеренно) – песня-серенада со всеми ее атрибутами в мелодии и аккомпанементе; № 5 – Etwas geschwind (довольно быстро) в оригинале и Un poco vivo в транскрипции – жанровая зарисовка с токкатно-моторной основой; № 6 – Etwas geschwind (довольно оживленно) – песня-романс (серенада на 6/8); 2) возможностью показа различных видов гитарных формул, на которые наталкивает исходная фактура шубертовских оригиналов, где в фортепианной ткани содержатся и типично гитарные по генезису компоненты.

Так, в фортепианной партии первой песни «Похвала слезам» представлена фигура т. н. альбертиевых басов, которые у Ф. Шуберта «по-гитарному» расположены не внизу, а в середине ткани, что сразу же показано в четырехтактной прелюдии. В транскрипции этот пласт не всегда удается показать как средний, в связи с чем у Й. К. Мерца фигурация триолями приобретает двоякую функцию – она служит и в качестве баса (опора на ключевые звуки шубертовского басового пласта), и в качестве фона, на котором звучит мелодия данной пьесе-элегии. В 14 – 17 т.т. в оригинале Ф.Шуберта происходит фактурная смена – триольная гармоническая фигурация сменяется ритмической аккордовой на фоне продолжающегося выдерживания колористического наслоения в басу. В гитарной версии такая фактура в полном объеме не воссоздается, в связи с чем у Й. К. Мерца здесь появляется двойной органнй пункт на доминантовой квинте D-dur'a (тональность оригинала в транскрипции сохранена), а аккордовые образования становятся частью проводимой в верхнем пласте мелодии. Кульминация, показанная у Ф. Шуберта в 18–19 т.т. путем внедрения мелодического элемента в сопровождение, у Й. К. Мерца выделена за счет снятия ритмической фигурации с подключением аккордов снизу к мелодическому пласту.

Й. К. Мерц, учитывая инструментальную природу транскрипции, не пошел по пути вариационно-фигуративного оформления повторяемых без из-

менения куплетов, как это делает Ф.Шуберт. Взамен второго и третьего куплетов транскриптор предлагает свободную вариацию «по мотивам» оригинала (раздел транскрипции Piu lento), основанную на мелодическом материале второй фразы первого предложения. Изменение темпа дает возможность показать мелодию на фоне развернутых арфообразных фигураций шестнадцатыми («льющиеся слезы»), в которые вплетаются мелодические мотивы, звучащие не только вверху, но и в середине ткани.

С точки зрения гитарной специфики в транскрипции Й.К. Мерца фактура выстроена по типовым нормам школ М. Джулиани и самого автора. Здесь даны в гитарном преломлении три варианта гомофонной (полифонизированной гомофонной) фактуры «мелодия – фон-контрапункт – нижний опорный бас»: 1) вариант прелюдии, интерлюдии и постлюдии – мелодия и гармоническая фигурация со скрытыми опорными басами; 2) вариант с «пустой» квинтой органного пункта и аккордовым изложением мелодии (со второй фразы темы, повторяемой в Piu Lento); 3) вариант арфообразной фактуры с «льющейся» фигурацией шестнадцатыми, на фоне которой звучат мелодические фразы (этот вариант отсутствует в оригинале Ф. Шуберта). Для интонирования мелодии, отличающейся гибкой фразировкой с паузами для вокального дыхания, Й.К. Мерцем (особенно в Piu Lento) применяется прием восходящего глиссандо в виде скольжения по струнам при смене интервальных позиций на скачках в мелодии. В колористических целях в том же эпизоде (4–5 т.т. от начала Piu Lento) применены искусственные и натуральные флажолеты на опорных звуках основных гармоний T и S D-dur'a.

В имеющейся записи исполнения этой пьесы-транскрипции австрийский гитарист М.Д.Тамайо практически отказывается от глиссандирования в Piu Lento, предусмотренного Й.К. Мерцем в транскрипции, что делает пьесу менее «чувствительной» и более близкой шубертовскому оригиналу, претворенному в интерпретации Д. Фишера-Дискау, считавшего главным в исполнении песен Ф. Шуберта ритм и певческое дыхание [7]. Однако специфика гитары в области интонирования на ней гомофонно-гармонической фактуры песенно-инструментального типа от более «сухой» манеры звукоизвлечения, предлагаемой М. Д. Тамайо, несколько проигрывает.

«Вестник любви» («Liebesbotschaft») – второй номер в транскрипциях Й. К. Мерца (у Ф. Шуберта это № 1 цикла «Лебединая песнь»). Фактура этой песни (как у Ф. Шуберта, так и у Й.К. Мерца) связана с выдерживаемой от начала до конца фигурацией тридцатьвторыми, являющейся носителем аккордики и одновременно выполняющей функцию контрастного плана изложения по отношению к вокальной мелодии и периодически возникающему басовому контрапункту. В транскрипции сохранена тональность оригинала, а также его простая трехчастная форма с развивающейся серединой, кодой и традиционными для песен Ф. Шуберта прелюдией и постлюдией. Вместе с тем, при внешнем сходстве в оригинале и транскрипции есть существенные различия, обусловленные

невозможностью прямого «перевода» фортепианных фактурно-гармонических формул на гитарное изложение. В инструментальной «песне без слов» это усугубляется еще и тем, что необходимо сохранить и провести до конца главный мелодический голос.

Наряду с адаптацией фортепианных гармонических фигураций «под гитару», наблюдавшейся и в первом номере, транскриптору приходится идти на ряд мелких ухищрений, чтобы не разорвать целостности изложения, сохранить равномерный колеблющийся пульс композиции, звучащей в гитарном варианте приглушенно и несколько таинственно. Й.К.Мерц, учитывая особенности гитары, несколько раз прибегает к ремаркам *con grazia, dolce amorosamente, canto espressivo, con tenerezza, sempre piu con affetto*, настраивающим исполнителя на общий характер музыки пьесы. Вносимые Й. К. Мерцем коррективы касаются незначительных деталей шубертовского текста. Например, транскриптору приходится на одну тридцать-вторую прервать фигурирование с тем, чтобы показать речитативный элемент исходной попежки мелодии (5 т.). Некоторые изменения приходится вносить и в басовые отыгрыши, например, применяя обращение интервала и опуская затакт (6–7 т.т.). В начале коды транскриптор выделяет из «тремолирующей» гармонии [8] фортепианного пласта оригинала ритмически фигурируемый тон, в связи с чем взамен квартолей здесь введены секстоли (1 т. до начала коды).

В целом в гитарном изложении у Й.К. Мерца частично утрачивается особое качество фактуры этой шубертовской песни, заключающееся в том, что фигурационный фон представляет собой своего рода статико-динамический пласт («*Rau schendes Bachlein, sossilbern und hell...*» – «Вечно шумящий сребристый ручей...»), который оттеняет смены гармоний и тональностей, и, что особенно существенно, – диалог вокальной и фортепианной партий. Из-за отсутствия тремолирования, представленного в фортепианной фактуре оригинала, транскрипция несколько проигрывает в пространственно-звуковом плане.

Фактура транскрипции шубертовской «*Liebesbotschaft*» «оживает» только в исполнении. Й.К.Мерц как гитарист-виртуоз, тонко чувствующий специфику своего инструмента, лирико-психологический стиль и образную многоплановость шубертовских песен, оставил в тексте транскрипции ряд указаний, проливающих свет на его исполнительскую манеру. Помимо динамических и образных ремарок, это: 1) аппликатура, рассчитанная на наиболее связное интонирование фигурационных и мелодических ходов; 2) широкое применение вибрато в ведущей мелодической линии; 3) глиссандирование при больших скачках в ней, а также в аккомпанементе; 4) применение технического легато (от начала *crescendo* в подходе кульминации в среднем *H-dur*'ном разделе пьесы (38–45 т.т.); 5) завершающие искусственные флажолеты в партии правой руки гитариста на фоне последнего фигурационного пассажа в заключительных трех тактах.

№ 3 «*Aufenthalt*» («Приют») – №5 из того же цикла Ф. Шуберта – продолжает линию образов,

свойственную лаконичному и концентрированному по содержанию последнему песенно-циклическому творению композитора. Внося определенный контраст после №2 – изысканно-колористической и психологически-диалогичной «*Liebesboschaft*», третья транскрипция воспринимается как ее продолжение. Здесь, как и в «Вестнике любви», есть остигатный фактурный компонент, выдерживаемый от начала до конца изложения, обозначающий основу для динамических преобразований, происходящих в мелодике, гармонии и форме. Форма пьесы у Й. К. Мерца полностью сохранена по шубертовскому оригиналу – это зеркально-концентрическая композиция типа А-В-С-В-А с традиционными прелюдией, интерлюдиями и постлюдией. Выпущены только один такт интерлюдии перед разделом «С» и четыре такта в кадансе этого раздела, что призвано сделать более рельефным содержащийся здесь единственный во всей шубертовской мелодии внутрислоговой распев триолями.

Фактура «Приюта» отличается рядом черт, свойственных шубертовской маршевости, смягченной за счет соотношения дуольности (песенная мелодия) и триольности (аккомпанемент). Формула геміолы (ритм «два на три») создает внутреннее напряжение между мелодией и сопровождением, усиливаемое и за счет басовых контрапунктов-подголосков, особенно активных в первом и репризном разделах формы. Такое строение фактуры оригинала, особенно с учетом ее постоянных изменений, реагирующих у Ф. Шуберта на сюжетику текста, в гитарной транскрипции Й.К. Мерца в силу объективных причин не воспроизводится полностью. Лишь в прелюдии и постлюдии (частично и в интерлюдиях) ритмическая фигурация аккордами дана полностью. С момента вступления мелодического пласта (7 т.) фигурирование в транскрипции ограничивается повторением звука или интервала. Однако везде, где это возможно, особенно в моментах паузирования в мелодической линии, транскриптор стремится вернуться к аккордовому полнозвучию в фигурации. Особого внимания заслуживает отношение Й. К. Мерца к темпу оригинала. Транскриптор сохраняет авторское обозначение темпа – «*Nicht zu geschwind, doch kraftig*» («не очень скоро, но энергично»), но реально при исполнении этот «расплывчатый» вариант скорости движения в гитарной версии автоматически замедляется, что подтверждается сравнением оригинала и транскрипции в записях. Аккордика на гитаре, в которую вплетена мелодическая линия, чаще всего арпеджируется, в результате чего исполнитель должен прибегать к *rubato*, которым почти не пользуются певцы и аккомпаниаторы, в частности, К. Прегардьен и А. Штайер.

Основная трудность в исполнении данной транскрипции касается аккордового остигата, в котором, чтобы избежать постоянного арпеджирования, необходима особая цепкость и синхронность движений пальцев правой руки гитариста. В целом же Й.К. Мерц как профессиональный гитарист сделал в транскрипции песни Ф. Шуберта все возможное для того, чтобы ее фактура была максимально удобной для исполнения. Здесь сохранена совпадающая с оригиналом

«гитарная» тональность e-moll, что дает возможность широкого использования открытых струн при взятии многозвучных вертикалей. Открытые струны применяются либо вниз, например, при интонировании аккордами кадансового «распева» в G-dur'ном разделе «С», либо вверх, как в прелюдии.

Знаменитая шубертовская «Standchen» («Серенада») – №4 из цикла «Лебединая песнь» – отличается в версии Й. К. Мерца гораздо большей свободой в обращении с материалом первоисточника, чем в трех предыдущих. Линия свободной обработки была лишь намечена в № 1 и касалось это лишь применения обновленного фигурирования при повторе мелодии в песенном куплете. Куплетная «Серенада» с кульминацией в виде замены материала припева во втором куплете (h-moll) у Ф. Шуберта далека от жанрового первоисточника, хотя на него и опирается. Потенциальная возможность динамизации материала заложена и реализована в крупном плане (в основном, через тонально-гармонические изменения) самим Ф. Шубертом и предполагает достаточную свободу в исполнительской трактовке песни, ощутимую в ее интерпретации К. Прегардьеном и А. Штайером, допускающим вольности в виде дополнительных мелизмов, rubato и динамических нюансов.

В гитарной версии «Серенады» Й. К. Мерц идет еще дальше, чему способствует фактура самого оригинала, моделирующая в исходном варианте жанр песни-серенады под гитару: на протяжении всего аккомпанемента сохраняется гитарный перебор струн в медленно тремолирующей аккордике на стаккато с периодически возникающими ответами-проигрышами, вступающими в диалог с мелодической линией. Ф. Шуберт, естественно, не ограничивается простым копированием на фортепиано гитарно-аккомпанементной формулы, используя в полном объеме регистры инструмента, соединяя статику сопровождения с вокальной мелодией, проникающей своими интонациями в него, что в комплексе дает шубертовскую полифонию – контрастную и диалогически-имитационную.

Ее наличие в шубертовском тексте стало для Й. К. Мерца основой в транскрипции. Для этого в «Серенаде» впервые (по сравнению с тремя предыдущими песнями) изменена тональность – a-moll (A-dur) взамен d-moll (D-dur) – тональности оригинала, что обусловлено отнюдь не «удобством» или «неудобством» игры – обе пары тональностей в равной степени «гитарны». Понижение на кварту понадобилось Й. К. Мерцу для введения специального раздела транскрипции, обозначенного как Echo, где использованы имитации в верхнюю октаву мелодических мотивов, возникавших в фоновом пласте второго куплета. Строй «ля» делает более рельефным звучание имитаций, которые в верхнем пласте находятся в рабочем гитарном диапазоне.

В транскрипции сохранена структура первоисточника (82 т.т. – оригинал, 85 т.т. – транскрипция). Расширение происходит за счет ритмического смещения мотивов в имитациях раздела «Echo». Что касается виртуозно-исполнительской стороны, то в первую очередь следует отметить трудности в интонировании

фигуры «два на три», с которой начинается совместное изложение мелодии и аккомпанемента (5 т.). Для облегчения исполнения этого элемента транскриптор специально предусмотрел темп, обозначенный им как «Tempo rubato» (в шубертовском оригинале – «Mabig» («Умеренно»)). В изложении материала в «Echo» Й. К. Мерц применяет колористическое чередование технического legato (в нижнем этаже фактуры) и флажолетной звучности в ответах (искусственные флажолеты), что создает стереофоническую, объемно-пространственную картину звучания, в немалой степени свойственную и шубертовскому «ландшафтному» звукоизображению.

№ 5 в транскрипциях Й. К. Мерца – «Die Post» («Почта») – №13 из «Winterreise» («Зимний путь») Ф. Шуберта. Этот номер в оригинале открывает вторую часть песенного цикла, что и определяет его жанровый исток и драматургическую функцию: это – «весть», «сигнал» о готовящихся событиях, ведущих к заключительному № 24 «Der Leierman» («Шарманщик») – апофеозу одиночества. Образно-интонационный материал «Почты» Ф. Шуберта связан, как и в большинстве его песен, с содержательной многоплановостью, переданной в направлении от «внешнего» к «внутреннему». Сигнал почтового рожка для лирического героя песни – лишь тревожный повод для размышлений о судьбе, жизни и смерти, что отражено в драматургии песни через тонально-гармонические и мотивно-мелодические средства, в частности, через игру красок мажора и минора в припеве и запеве куплетной формы, а также через противопоставление фанфар (запев) и ламентозных секунд и терций (припев).

В транскрипции Й. К. Мерц стремится максимально сохранить текст первоисточника, отразить в гитарной версии вокально-инструментальную основу и психологизм шубертовского музыкального образа. Для этого применены соответствующие транскрипционные приемы, касающиеся не только текстовой, но и исполнительской сторон фактуры. В композиции Й. К. Мерца: 1) полностью сохранена шубертовская модель гомофонно-гармонического письма с ведущей мелодией и постоянным ритмо-аккордовым сопровождением на 6/8; 2) многозвучная вертикаль, данная в ритмическом фигурировании, достаточно легко сочетается с речитативно-декламационной мелодикой в ансамблевом варианте (вокалист и концертмейстер), но становится трудноисполнимой в гитарной адаптации, в связи с чем транскриптор прибегает к ряду специальных приемов, среди которых: а) смена тональности («гитарный» D-dur взамен Es-dur'a оригинала, что, однако, в реальном звучании можно компенсировать с помощью «транспонирующего» каподастра: повышающего строй струн на полутон); б) разделение аккордовой массы на секции, при котором в функции компонентов вертикали могут использоваться интервалы и единичные тоны, продолжающие непрерывную линию ритмического фигурирования; арпеджиато в многозвучии, позволяющее совместить мелодическую линию со взятием аккорда в партии правой руки гитариста; в) использование открытых струн; г) продуман-

ность аппликатуры, наиболее удобной для исполнения трудных многозвучных мест.

К исполнительским приемам гитарного изложения в мерцеском варианте «Почты» относятся: 1) темповые (агогические); 2) артикуляционные (*marcato*, *legato*, *staccato*); 3) громкостные средства, применение которых дополняется ремарками транскриптора. Воспроизводя психологический подтекст песни, транскриптор призывает гитариста быть предельно внимательным к качеству звуковедения, чередуя *leggieramente* (прелюдия), *delicate ma sempre marcato il canto* (при интонировании мелодии), *dolcissimo*, *tristamente* (при интонировании мелодии вместе с аккордикой и пунктирным контрапунктом), *precipitato* (во вводимой в конце транскрипции микрокаденции на мотиве фанфары шестнадцатыми). В транскрипции (кроме каденции) Й.К. Мерц не прибегает к существенным изменениям шубертовской формы, сохраняет полностью двухкуплетную структуру первоисточника. К числу специальных гитарно-колористических приемов, использованных здесь в меньшем объеме, чем в «Серенаде», относятся флажолеты на открытых струнах перед генеральными паузами, разделяющими мажорные и минорные разделы композиции.

«Почта», как представляется, наиболее трудна для исполнения среди транскрипций, выполненных Й. К. Мерцем на материале песен Ф. Шуберта. Это объясняется довольно быстрым темпом (у Ф. Шуберта – «*Etwas geschwind*» («Довольно быстро»), у Й. К. Мерца – «*Un poco vivo*» («С оживлением»)), при котором многозвучные вертикали в сочетании с мелодией и подголосками-контрапунктами требуют тщательной работы по сохранению метрической и мотивно-фразировочной целостности в организации звукового материала пьесы. Стремление транскриптора быть как можно ближе к шубертовскому оригиналу – основная причина некоторой фактурной перегруженности гитарной версии песни.

№ 6 «*Das Fischermadchen*» («Рыбачка») – заключительный номер сборника-цикла Й.К. Мерца (в оригинале Ф. Шуберта – это №10 из цикла «Лебединая песнь»). Как и большинство песен этого цикла, «Рыбачка» у Ф. Шуберта подчеркнута проста по материалу (песня-танец на 6/8 с ямбическим закатом), а ее скрытый смысловый потенциал раскрывается только контекстно, через сопоставление с контрастными ей другими номерами. Й.К. Мерца «Рыбачка» заинтересовала, по-видимому, из-за типично гитарной фактурно-гармонической формулы, данной в фортепианной прелюдии шубертовского оригинала (1–7 т.т. – ритмическая фигурация на аккордах, верхний пласт в которой становится мелодическим голосом).

Характерно, что сам Ф.Шуберт в оригинале показывает сочетание аккордов и мелодии в фортепианной партии, что встречается в прелюдиях его песен достаточно редко (чаще всего в них даны только аккомпанементные формулы, без участия мелодического элемента, вступающего лишь с началом изложения вокальной партии). Благодаря наличию мелодии в прелюдии (причем, мелодии «другой», не той, которая появится в партии вокалиста с 8-го т.), в «Рыбачке»

устанавливается скрытый принцип контрастной (разнотемной) полифонии, реализуемый в дальнейшем через периодическое включение мелодизированных ходов в гармоническое сопровождение. Основной (по времени вступления – второй) мелодический материал (вокальная партия) при этом контрастирует первому. Средний раздел простой трехчастной формы песни содержит тональный сдвиг в *Ces-dur*, но основывается на том же тематическом материале, что придает форме песни и черты куплетности.

В транскрипции Й.К. Мерца весь материал шубертовского оригинала полностью сохранен (во втором куплете он варьируется мелодически). Главные изменения касаются здесь тональности – она сдвинута на тритон вниз, в типично гитарный *D-dur*. Темп песни также сохранен с точным повторением шубертовского обозначения – «*Etwas geschwind*» («Довольно оживленно»). Учитывает транскриптор и содержащуюся в оригинале диалогическую полифонию партий, прибегая к регистровым и динамическим контрастам в изложении мелодических элементов (ремарка «*quasi echo*» в 12-13 т.т. при гитарном воспроизведении фортепианного отыгрыша между первой и второй фразами мелодии).

Важной задачей в исполнении гитарного варианта данной шубертовской песни является выпуклое и связанное вычленение мелодического голоса из общей звуковой массы (в транскрипции с его вступлением дана ремарка «*il canto sempre espressivo*», что означает требование песенного, легатного, выразительного звучания). Здесь возможно применение как собственно легатного штриха, так и его комбинирование с техническим *quasi legato*. Так, мелодический оборот в 8–9 т.т. транскрипции, повторяемый в вариантных модификациях и далее, интонируется следующим образом: звуки «*fis*» и «*e*» во второй половине 8-го т. исполняются техническим легато, а следующие два звука – «*cis*» 8 и «*d*» 9 т.т. – играют на разных струнах приемом обычного легато. В *F-dur*ном куплете Й.К. Мерц вводит дополнительный колорирующий подголосок в верхнем гитарном регистре, несколько видоизменяя за счет выписанной мелизматике рисунок шубертовской мелодии (39–43 т.т.). В целом данную гитарную песню без слов отличает не только следование оригиналу, желание транскриптора сохранить его неповторимый облик, но и дополнительная гитарно-инструментальная красочность, требующая исполнительского творческого участия в ее создании. Ведь многие художественные нюансы в тексте выписать невозможно, в связи с чем в исполнении не только этой, но и пяти предыдущих транскрипций интерпретатор должен ориентироваться не только на текст Й. К. Мерца, но и на шубертовские оригиналы, а также их выдающиеся исполнения, например, Д.Фишером-Дискау и Дж. Муром.

Обобщая принципы гитарно-транскрипционной работы Й. К. Мерца, следует отметить, что в своих версиях композитор-гитарист стремился к адекватному оригиналам Ф.Шуберта художественному качеству, решая не только композиторские (текстовые) задачи, но и исполнительские, что прямо в нотных текстах транскрипций полностью не отражено, но вытекает

из их открытости разным исполнительско-стилевым прочтениям. Транскрипции Й.К.Мерца находятся в русле сформировавшегося в постшубертовский период жанра инструментальной песни без слов, представленной фортепианными пьесаами Ф.Мендельсона. В транскрипциях Й.К.Мерца (в силу специфики жанра, где отсутствует оригинальный тематический материал) индивидуально-стилевое качество в достаточной мере не выявлено. Их основное достоинство заключается в доказательстве широких возможностей гитары как инструмента, способного конкурировать по своей универсальности с фортепиано и вокально-фортепианным дуэтом, для чего песни Ф.Шуберта были поистине благодатным материалом.

Литература:

1. Адорно Т. В. Камерная музыка / Теодор В. Адорно // Избранное: Социология музыки / Теодор В. Адорно; [пер. и ст. А. В. Михайлова]. — М.; СПб., 1998. — С. 79—94.
2. Адорно Т. -В. Шуберт / Теодор В. Адорно // Избранное: Социология музыки / Теодор В. Адорно; [пер. и ст. А. В. Михайлова]. — М.; СПб., 1998. — С. 211—221.
3. Васина-Гроссман В. А. Романтическая песня XIX века / В. А. Васина-Гроссман. — М.: Музыка, 1966. — 405 с.
4. Вульфийс П. А. Франц Шуберт: оч. жизни и творчества / П. Вульфийс. — М.: Музыка, 1983. — 448 с.
5. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.01 — теорія та іст. культури / Жайворонок Наталія Борисівна. — К., 2006. — 19 с.
6. Протопопов В. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западно-европейская классика XVIII—XIX веков: учебник для музыковед. фак. вузов / Вл. Протопопов. — М.: Музыка, 1965. — 616 с.
7. Фишер-Дискау Д. По следам песен Ф. Шуберта (фрагменты) / Д. Фишер-Дискау; [пер. с нем. Л. С. Товалева] // Исполнительское искусство зарубежных стран / сост., вступ. ст., коммент. Я. И. Мильштейн. — М., 1981. — Вып. 9. — С. 169—235.
8. Хохлов Ю. Н. Песни Шуберта: черты стиля / Ю. Н. Хохлов. — М.: Музыка, 1987. — 304 с.
9. Чередниченко Т. Ценностный анализ музыки и поэтический текст / Т. Чередниченко // *Laudamus*: к 60-летию Ю. Н. Холопова: сб. ст. / [отв. ред. В. С. Ценова]. — М., 1992. — С. 79—86.
10. Шенберг А. Отношение к тексту / А. Шенберг // *Стиль и мысль*: [ст. и материалы] / Арнольд Шенберг; [сост., пер., коммент. Н. Власовой и О. Лосевой]. — М., 2006. — С. 24—31.
11. Ямпольский И. М. Мерц Й. К. / И. М. Ямпольский // *Музыкальная энциклопедия*: [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М., 1976. — Т. 3. — С. 555.
12. Hech Th. F. Schubert Lieder wih Guitar Permissible? / Th. F. Hech. — *Soundboard* 3, № 4, 1976. — 142 p.
13. Mattingly St. Franz Schubert's chamber music with guitar: A Study of the Guitar's Role in Biedermeier Vienna / Stephen Mattingly. — 2007. — 133 p.
14. The Best in Classical Guitar Music Fine Editions and Recordings for Classical Guitarists. Catalogue 2010. — Heidelberg: Chanterelle Verlag. — 24 p.