

Ткаченко В.Н.

старший преподаватель  
кафедры народных инструментов Украины,  
Харьковский национальный университет  
искусств имени И.П.Котляревского

## ИСТОКИ УНИВЕРСАЛИЗМА В ГИТАРНОМ МЫШЛЕНИИ НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ: Ф.ТАРРЕГА «ВЕНЕЦИАНСКИЙ КАРНАВАЛ»

*Аннотация.* Рассмотрен один из первых образцов универсального гитарного стиля, созданный композитором-гитаристом конца XIX – начала XX в.в., дан развернутый анализ особенностей этого стиля в свете его перспективной направленности для гитарного творчества и исполнительства.

*Ключевые слова:* стиль, гитара, универсализм, вариации, фактура.

*Анотація.* Ткаченко В.М. Витоки універсализму в гітарному мисленні Новітнього часу: Ф.Таррега «Венеціанський карнавал». Розглянуто один з перших зразків універсального гітарного стилю, створений композитором-гітаристом кінця XIX – початку XX ст., надано розгорнутий аналіз особливостей цього стилю у світлі його перспективної спрямованості для гітарної творчості та виконавства.

*Ключові слова:* стиль, гітара, універсализм, варіації, фактура.

*Annotation.* Tkachenko V.N. Source of universality in the guitar thinking of the Newest Time: F. Tarrega "The Carnival of Venice". Under consideration in one of the first samples of the universal guitar style created by the composer-guitarist of the late XIX the – early XX centuries; also is given a developed analysis of this style peculiarities viewed in aspect of its perspective use in the guitar creation and performance.

*Keywords:* style, guitar, universality, variations, texture.

**Целью** данной статьи является рассмотрение истоков гитарного мышления в музыке Новейшего времени на примере «Венецианского карнавала» выдающегося испанского композитора-гитариста Ф.Тарреги. **Объект** изучения – универсализм в гитарном стиле, **предмет** – его проявление в мышлении-творчестве Ф.Тарреги на примере наиболее показательного произведения.

**Результаты исследования.** Творчество Ф.Тарреги, сконцентрированное в области гитарного мышления, следует рассматривать в контексте процессов, происходивших в этой сфере музицирования в XIX в. К началу и первым десятилетиям этого столетия (творчество М.Джулиани, М.Каркасси, Ф.Сора, Д.Агуадо, Л.Леньяни) в Европе сложился академический гитарный стиль, который, однако, требовал развития и распространения. Концертная академизация гитары, намеченная классиками этого искусства, на определенное время приостановилось. Практика общественного музицирования, характерная для демократизации буржуазных обществ того времени, рождала преимущественный спрос на гитару прикладную, аккомпанирующую, несамостоятельную, подчиненную другим солирующим инструментам. В салонной музыке и в «третьем» пласте (например, в венском бидермайере) по-разному, но вполне отчетливо проявлялось использование гитары в двух вариантах: как аккомпанирующего голосу инструмента (романс, песня); как участника инструментальных ансамблей «уличного» типа (венский шраммель-квартет).

Вместе с тем, даже в рамках салонной культуры, подражая знаменитым концертантам, любители и дилетанты гитары с успехом выступают перед публикой; распространяются сборники, составленные из внешне эффектных пьес, главным образом танцев, оперных попури, транскрипций известных произведений, фантазии на темы популярных песен.

Немаловажным было и то обстоятельство, что гитара не могла конкурировать со скрипкой и фортепиано в отношении мелодической выразительности (по Г.Берлиозу, гитара – преимущественно гармонический инструмент, а ее универсальные возможности раскрываются лишь в руках виртуозов, таких как Ф.Сор). Использование гитары как мелодического инструмента в сопровождении фортепиано также не принесло желаемых результатов – творчество Й.К. Мерца осталось сугубо локальным явлением (исключение – его переложения для гитары песен Ф.Шуберта, где транскриптор стоял на пути создания «песни на гитаре», аналогичной фортепианным «Песням без слов» А.Мендельсона (см. об этом: [4, с.11]).

В середине XIX века, когда гитара почти на 50 лет «ушла» из практики академического музицирования, развернулась даже полемика среди гитаристов о возможности применения гитары для концертных выступлений. И в камерно-ансамблевой сфере гитара уступила место ансамблям скрипки и фортепиано, оставаясь, однако, популярным инструментом в сфере домашнего, бытового музицирования с сохранением функции аккомпанемента. И только с именами Н. Коста (1806-1883) и Ф. Тарреги (1852-1909) гитара при-

Надійшла до редакції 12.07.2012

обретає статус інструмента з однією певною сольною функцією, вбираючої в себе на універсальному рівні специфіку інших форм буття інструмента в його контактах з голосом і інструментами інших (політембрових) ансамблів.

Історически в ХІХ столітті гітара охопила стилі класицизму і романтизму, причому в гітарному творчестві проявлення класицистських тенденцій проявилися в набагато більшій ступені, ніж в музиці для інших інструментів. Класицистські норми музикального мови (в області гармонії, формоутворення, динаміки і т.д.) властиві багатьом творах Ф. Сора, Д. Агуадо, Л. Леньяні, гітарним опусам Н. Паганіні, Ф. Карулли, Ф. Каркасси і др. авторів.

Вплив естетики романтизму з його зосередженістю на внутрішньому світі людини, ведучою роллю ліричного початку, емоційної непосредственності і свободою вираження проявилася в гітарному мисленні достатньо пізно, без збігання «гітарного романтизму» з «фортепіанним» або «скрипичним», визначившись набагато раніше. Історическа специфіка цього періоду в гітарній музиці пов'язана з часом упадку гітарного мистецтва (з середини ХІХ століття) і його підйому в рамках руху *Renacimiento* (Іспанія).

Його ідейним натхненцем став композитор, музикознавець і фольклорист Феліппе Педрель, діяльність якого (з середини 70-х років) збігається з висхідним на світову сцену іспанського гітариста Франсиско Таррегі-Ешеа. В його обличчя гітара вперше за майже 50 років мовчання в академічному музичному світі «вийшла з тіні», причому сталося це на її історическій батьківщині, в Іспанії.

Цьому сприяв цілий ряд причин, пов'язаних як історическими і регіональними умовами, так і з діяльністю і специфікою таланту Ф.Таррегі. В межах ренесансу іспанського стилю в європейській музиці необхідно було виявити і по-новому розвинути його базовий гітарний елемент, в зв'язі з чим потребувалося удосконалення гітари, здійснене майстром А. де Торресом (1817-1892), названого сучасниками «Страдивариусом гітар». Новації

А. де Торреса були направлені на посилення і нормалізацію сольного-концертного звучання інструмента, який з того часу набув статус класическої (академіческої) гітари. В конструкції гітари були зроблені наступні удосконалення, класифіковані Е.Шарнассе [10, с. 63]: 1) збільшення об'єму корпусу, який робиться більш широким і глибоким; 2) встановлення вібрируючої частини струни (65 см); 3) трансформація грифа, який стає більш широким і трохи більш випуклим по відношенню до площини деки; гриф продовжується вгору до резонаторного отвору; 4) повернення до кріплення струн з допомогою зав'язуваних вузлів; підставка залишається оснащеною порошком; 5) встановлення оптимальної кількості (сім) віверних пружин і новий принцип їх розташування.

Створення такого типу гітар мало непереходячого значення для наступної еволюції гітарно-

го мислення. Всього новітні А. де Торреса були направлені в кінцевому підсумку на посилення мелодическої функції інструмента в її поєднанні з типовою (специфіческою) гармоническою. В результаті інструмент набуває необхідні йому риси віртуозної сольності, а супроводжуюча функція перетворюється на рівні контрапунктування, надаючи йому поліфоническу природу і концертний універсальний звуковий вигляд. Шестиструнна класическа гітара стає автономним концертно-солирующим інструментом, відкриваючим шлях до розкриття його універсальних властивостей.

Першим на цей шлях став Ф.Таррега, якого «...считають батьком сучасної класическої гітари, все наступне розвиток якої несе на собі відбиток особистості і творчества цього видатного майстра» [там же, с.64]. В творческій біографії Ф.Таррегі є один визначальний факт, який в неабиякій ступені сприяв розвитку ім концертно-сольною універсальною природою інструмента. В його професійній діяльності поєдналися: професія піаніста (Ф.Таррега закінчив Мадридську консерваторію по класу фортепіано, причому, як відзначають дослідники іспанського мистецтва музики [3], тільки тому, що в ній не було в той час класу гітари); концертуючого віртуоза-гітариста, визнаного як в Іспанії, так і в багатьох країнах Європи; композитора-гітариста, якого називали в тогочасній пресі «Сарасате гітари» [10, с.64].

Ф.Таррега був першим представителем нової генерації музикантів-гітаристів, стиль яких визначається як композиторсько-виконавський. Специфіка цього стилю в творчестві Ф.Таррегі розкривається в двох основних аспектах: 1) пріоритеті виконавчества, виконавця в якості основи композиторської гітарної творчества; 2) універсальної комплексної розробці жанрової специфіки гітарного мислення/стилю, акцентуванні тих жанрових різновидностей, в яких гітарна специфіка, в першу чергу, розкривається в найбільш вигідному для інструмента світлі, в інших, углубляється і перемагається за рахунок введення комплексу нових артикуляційних засобів, пов'язаних з фортепіанним і струнно-смычковим інтонированиєм, вокальною мелодикою, адаптованою до гітарно-концертного стилю.

Жанри гітарного творчества Ф.Таррегі численні. З 34 творів для гітари соло (композитор використовує саме сольний варіант гітарної музики) більшість становлять мініатюри і їх цикли, в основному програмного змісту («Мавританський танець», «Арабське каприччіо», «Арагонська хота», «Воспоминання об Альгамбре», «Грезы»), а також окремі твори з «нейтральним» (загальним) жанровим іменем, ідущі від шопеновської фортепіанної традиції (мазурки, польки, прелюдії, етюди і т.д.).

Крім цього, Ф.Таррега виступає як гітарний транскриптор, роблячи переклади для гітари не тільки національної іспанської музики (І.Альбеніс, Е. Гранадос, М.де Фалья), але і частин клавірних (фортепіанних), скрипичних і віолончельних творів

ний И.С.Баха, Й.Гайдна, В.А.Моцарта, Л.ван Бетховена, Р.Шумана, Ф.Шопена, Ф.Мендельсона, Ф.Шуберта и др. композиторов. Работа над транскрипциями свидетельствует об особом интересе Ф.Тарреги к расширению возможностей гитары, адаптации к ней фактуры и артикуляции других инструментально-видовых стилей, что и позволило автору создать первый для Новейшего времени образец универсального сольноконцертного гитарного стиля.

Своеобразным компендиумом (сжатым, концентрированным выражением) является цикл вариаций под названием «Венецианский карнавал» на тему Н.Паганини (Здесь и далее ссылки на нотный текст даны по изданию: Francisco Tarrega Velencei Karneval – Variazioni su un tema di N. Paganini / gitarra / Kozreadja – Benko Daniel – Editio Musica Budapest, 1984. – 9 с.). По содержанию и форме, вытекающим из самого названия, данное сочинение содержит следующие жанрово-стилевые компоненты: форму «вариаций на тему», что было типичным для гитарной традиции на всех этапах ее существования; указание на оригинал «чужого» стиля – сольного скрипичного стиля Н.Паганини; «карнавальную» тематику, типичную для романтической фортепианной музыки, прежде всего для Р.Шумана.

Для исполнительского анализа «Венецианского карнавала», направленного на выявление специфики гитарного мышления Ф.Тарреги, целесообразно применить методику А.Корто, предложенная им для сравнительной характеристики фортепианных стилей К.Дебюсси и М.Равеля [6, с.153]. Автор выделяет следующие пункты в подходе к характеристике стиля письма этих композиторов, что в целом применимо и к гитарному инструментализму: 1) характер музыкального языка; 2) инструментальное осуществление; 3) тематический выбор; 4) испытанные влияния.

«Венецианский карнавал» Ф.Тарреги на уровне «характера музыкального языка» вполне традиционен и соответствует типовой модели классицистской тонально-гармонической системы, реализованной в форме фактурных (классических) вариаций с сохранением тональности, гармонии и формы темы. Самый интересный и центральный в вариациях Ф.Тарреги пункт – «инструментальное осуществление». Именно здесь проявляются в полном объеме гитарные средства фигуративного варьирования, которые оказываются настолько стилистически разнообразными, что форма классических вариаций обретает «карнавальность» романтического (шумановского, паганиниевского) цикла вариаций-сюиты.

Что касается «тематического выбора», то здесь следует говорить об обобщенно-несюжетной [1, с.32], содержащей даже элементы картинности, программности, что в целом свойственно не только гитарному мышлению Ф.Тарреги, но и его последователям в XX в., среди которых Л.Брауэр, Р.Дьенс, К.Доменикони, Н.Кошкин, в сонатных и вариационно-сюитных циклах которых представлен преимущественно этот тип программности.

«Испытанные влияния» в «Венецианском карнавале» весьма многообразны. Преобладает здесь испанский стиль в лице И.Альбениса, который был наиболее

«классичным» из плеяды корифеев испанской музыки XIX в. Как бы сквозь призму национальной классики в «Венецианском карнавале» просматриваются также ощутимые влияния венского классического пианизма (первая часть моцартовской сонаты A-dur, где дана тема с вариациями), отчасти Ф.Шопена в разработке приемов орнаментально-фигуративного варьирования и микрокаденционности.

Трактовка вариационной формы в «Венецианском карнавале» Ф.Тарреги указывает на совмещение в нем двух принципов, разработанных соответственно классицистами и романтиками. Ф.Таррегой как композитором-гитаристом учтен также опыт написания вариационных циклов классиками гитарного стиля конца XVIII – первой половины XIX вв., у которых сложилась (при опоре на классицистские фортепианные нормативы) своя специфическая ее трактовка.

В отличие от фортепиано, гитара в варьировании исходной темы не может ограничиться сугубо фактурно-динамическими ресурсами, из которых главные – ритмическая диминуция (измельчение длительностей, проводимое сквозным способом от темы к финальной вариации) и фигурирование мелодико-гармонического типа. Гитара обладает скромными ресурсами в плане разнообразия громкости звучания, при котором фигуративные фактурные изменения от вариации к вариации будут все же звучать монотонно.

Нет у гитары и семиоктавного диапазона, что существенно ограничивает его регистровую палитру по сравнению с тем же фортепиано. Однако у гитары есть и свои сильные стороны – богатые артикуляционные средства, которые гораздо более разнообразны и колористически многоплановы, чем фортепианные. В частности, на фортепиано отсутствуют: глиссандирование, вибрато, постоянно применяемые на гитаре, флажолеты, связанные с тембровым воспроизведением эффекта эха, различные виды приемов звукоизвлечения и штрихов, такие, например, как техническое легато (восходящее, нисходящее), а в последующем (у Л.Брауэра, Р.Дьенса, К.Доменикони) – «разгеадо» («веерное» движение пальцев при взятии аккорда), «гамбурин» (удар по струнам возле подставки большим пальцем «пульгар» правой руки), «пиццикато Бартока» (оттягивание струны с последующем ее ударом по ладам грифа) и другие приемы, связанные с отсутствием на инструменте «готовой» полутоновой темперации.

Совершенно по-другому, чем на фортепиано, звучат на гитаре форшлагги и другие мелизмы; особый звуковой облик и иной способ извлечения имеет на ней тремоло и др. Недостижимо на гитаре и струнно-смычковое легато «на один смычок», что создает постоянный вибрирующий фон при исполнении на ней кантилены (на ударном фортепиано это компенсируется за счет правой педали).

Все это учитывает Ф.Таррега, разрабатывая в «Венецианском карнавале» принцип гитарно-фактурной вариационности концертно-камерного типа, направленного на углубление и преодоление

специфики инструмента за счет акцентирования его сильных сторон. Доскональное владение гитарным письмом влияет на трактовку формы, ее интонационную содержательность. При внешней традиционности вариации «Венецианского карнавала» содержат существенно новые черты, отличающие их от классикоромантических фортепианных и струнно-смычковых моделей, а во многом – даже от вариантов, предлагавшихся класиками гитарного стиля.

От последних (Ф.Сора, М. Джулиани, Ф.Карулли, Д.Агуадо) идет наличие в «Венецианском карнавале» интродукция-вступления (Andante, A-dur, fortissimo, 4/4, 9/8, 4/4). Однако Ф.Таррега придает ему совершенно новые функции в композиционном целом, не ограничиваясь обычной для подобных вступлений прелюдийностью. В интродукции представлены два контрастных фактурно-тематических комплекса, концептивно намечающих линию развития последующих вариаций-картин. Это – помпезные октавы с форшлагами (т.т. 1-2, 5-6), которые в кульминационном варианте уплотняются аккордикой (т.т. 9-10). Октавам отвечают фигурационно-гармонические пассажи (т.т. 2 -3, 5 - 6, 10 -11), что придает данному тематическому элементу полифактурное строение, типичное для исходных тем в сонатных формах венских классиков.

Второй тематический комплекс (от т. 13 до Cadenza) демонстрирует оригинальную авторскую песенно-вальсовую тему (лирический образ самого автора, как бы вторая тема вариационного цикла, участвующая своими интонациями в последующем варьировании темы Паганини), сопровождаемую гармоническими фонами, причем фактура практически в каждом такте представлена новыми вариантами – сначала мелодическая тема сопровождается прозрачной гармонической фигурацией, затем подключается вальсовая формула «бас – аккорд», предвосхищающая тему собственно вариаций.

В обеих темах интродукции (особенно в первой и в завершающей каденции) автором запрограммированы приемы последующего варьирования, заключающиеся в виртуозном использовании техники левой руки. Например, в каденции (т.39) применено техническое легато в левой руке в довольно быстром темпе (тридцатьвторые) и в типичной аппликатуре с использованием всех четырех пальцев.

Уже начиная с интродукции фактурная дискретность демонстрирует стремление Ф.Таррега динамизировать изложение за счет контрастных фактурных смен, происходящих на разномасштабном уровне – внутри тематических образований и при их чередовании. В конце интродукции помещена каденция, определяющая общий концертный облик данного вариационного цикла.

Тема (Тема, Allegro, 3/4, песенный период с повторами предложений и фраз) изложена подчеркнуто просто в типичной гомофонной фактуре. В ведущем голосе использована дублировка в терцию, разнообразящая монотонность чередования тоник и доминант в аккомпанементе. Монолитность данной фактуры, в которой выдерживается от начала до конца исходная формула (Ф.Таррега стремится сохранить в непри-

косновенном виде паганиниевский оригинал) создает определенные трудности для исполнения на гитаре.

Это касается сосредоточения всей фактурной вертикали в правой руке исполнителя (левая рука лишь прижимает струны на грифе). Исполнителю следует быть осторожным при зашпицовании открытой первой струны, приходившейся на слабую долю в тактах (т.т.40-41 и аналогичные моменты далее), чтобы ее более резкий звук не «перебивал» первую долю на закрытой струне. В подобной гомофонно-аккордовой фактуре важно также соблюдение баланса в озвучивании правой рукой всей вертикали, дифференцированной на мелодию и аккомпанемент, которые должны динамически контрастировать.

Первая вариация (т.т. 72 – 96) начинает линию чередования звуковых картин («карнавальные маски»), основанных на постоянном присутствии в них темы. В рамках первой вариации сначала (первые 16 т.) к терцовой вторе мелодии добавлены лишь остинатные контрапункты с опеванием доминантового устоя, исполняемые большим пальцем (пульгар) правой руки гитариста. Основные изменения происходят во второй половине темы: изложение смещается на октаву вверх, вводятся форшлагги с глissандо, контрапунктирование становится более рельефным и дифференцированным, а самое существенное – меняется сама мелодическая тема, представляющая собой уже не повтор, а новый вариант второго предложения (припева) песенного периода. В конце вариации появляются октавы из начала интродукции, представленные здесь как новый вариант концертной каденционности (т.т. 93-94).

Песенность с элементами полифонизации в первой вариации сменяется вступающей без паузы с такта скерцозно-танцевальной второй. В первом предложении этой вариации сохранен мелодический контур темы, оплетаемой мелизматическими триольными «узорами» верхнего регистра (т.т. 97-112). Вторая половина темы в этой вариации свободномпровизионна по фактуре и содержит элементы «авторской» темы из интродукции, хотя и сохраняет пунктирно опорные звуки «карнавальной» темы Паганини. В кадансе второй вариации дан в ритмическом увеличении мотив из триолей, представленный в моноритмической аккордике (новый вариант микрокаденции).

В исполнительском плане вторая вариация, отличающаяся «воздушной» виртуозностью орнаментально-мелизматического типа, характерна использованием техники преимущественно левой руки, что придает фактуре пространственно-регистрающую объемность, даже стереофонический эффект, возникающий через прослушивание темы-мелодии, как бы просвечивающейся сквозь ажурные фигурации. Легкость и воздушность этой вариации обеспечивается нагрузкой на левую руку гитариста, в которой исполнение технического легато не предполагает громкого звучания, звучит звонко, но легко. Присутствующая в данной вариации скерцозность подчеркивается даже зрелищно, поскольку пальцы левой руки гитариста постоянно перемещаются, как бы прыгают по струнам на грифе.

Третья вариация (т.т. 129-151) продолжает линию второй и объединяется с ней фактурно (во второй половине этой вариации есть даже фактурная реприза формулы триолей из второй вариации). Вместе с тем, в первой половине темы фактура уплотнена и разделена на три тесситурно-регистровых плана – мотив с форшлагом в высокой XII позиции, где проводится пунктирно рассредоточенная тема-мелодия, остинатный повтор звука открытой первой струны и массивный аккорд (хлесткое арпеджиато в низком регистре; впервые аккордика появляется в кадансе второй вариации, что подтверждает объединение этих двух вариаций в микроцикл). Заканчивается третья вариация новым фактурным вариантом каданса, в котором главным моментом является скрытое многоголосие в показе регистрово разобщенного мелодического контура (т.т. 148 – 150).

Такая мастерская работа с фактурой, в которой обнаруживаются внутренние архитектурные связи между контрастирующими на первый взгляд вариациями, позволяет композитору создать драматургическую динамику в вариационном цикле, обеспечить его композиционную целостность. В исполнительском отношении данная вариация характерна трудностями, возникающими из-за необходимости сочетать исполнения легких форшлаггов верхнего пласта со средне-регистровым остинато и мгновенным переключением правой руки на взятие массивных арпеджированных аккордов.

Фактически во второй и третьей вариации представлена гитарная партитура оркестрово-ансамблевого свойства, содержащая больше партий, чем это зафиксировано в нотном тексте (в фортепианной нотации в подобных случаях часто применяется трехстрочная запись, что в более сложных случаях практикуется и для гитары; в данном случае исполнителю достаточно лишь услышать скрытые голоса в фактурной вертикали).

Сочетание неизменности в показе паганиниевской темы с обновляемостью ее фактурного обрамления само по себе потенциально динамично, поскольку «...возникает ощущение инерционности движения, которое преодолевает репризные моменты и связанные с ними элементы статики» [7, с. 175]. Для вариационного цикла Ф.Тарреги, в котором сочетаются конструктивно-технологические нормы классицистской и романтической модели, это чрезвычайно существенно. «Карнавальная программность» этой музыки вытекает из фактурной обновляемости при неизменности «сквозной» темы; ее сохранение дает «... как бы основу, почву, опираясь на которую, наше восприятие свободнее и увереннее следит за развитием в других сферах» [там же].

От четвертой вариации начинается вторая фаза в развитии вариационной формы «Венецианского карнавала». Об этом свидетельствует, в частности, ее своеобразная двухтемность. Вторая тема здесь – «авторская» тема-мелодия из интродукции, содержащая характерный оборот с восходящим хроматизмом, а также нисходящими «ламентозными» задержаниями. В какой-то мере данная вариация, помещенная в сере-

дине цикла, компенсирует отсутствие традиционной минорной вариации, введение которой, однако, нарушило бы праздничную атмосферу карнавальности, ее легкий, воздушный, камерный оттенок, на который опирался в замысле Ф.Таррега.

По фактуре четвертая вариация, как и предыдущая третья, тяготеет к гомофонно-аккордовому изложению, в данном случае достаточно компактному. Такое изложение было характерным для темы, а также для «авторской» темы из интродукции. В четвертой вариации за счет мелодического фигурирования и регистровки, глиссандирования, скрытого многоголосия возникает полифонический (контрапунктический), точнее, диагонально-контрапунктический вариант изложения, для которого характерна мелодическая импровизационность, что может быть основой и для ее исполнительских версий.

Здесь представляется уместным применение специальных исполнительских средств в виде рубато, вибрато, фермат, которые в предыдущих моторных вариациях едва ли уместны. В песенной по природе фактурно-жанровых преобразований четвертой вариации в определенной степени снимается динамическое напряжение, накопленное в предыдущих трех, что еще раз подчеркивает ее рубежное значение в цикле. В исполнительском отношении, наряду с возможностью применения рубато, здесь важно все же сохранить единый темп, а главное – добиться максимальной легатности в интонировании мотивов и фраз, создать эффект успокоения в этой «лирической кульминации» цикла.

В пятой вариации (т.т. 168 – 198), которая фактурно, как и первые три, делится на два раздела, представлены два характерных для гитарного письма Ф.Тарреги артикуляционных приема. Они в несколько иных вариантах были использованы и в предыдущих вариациях. В частности, нисходящее глиссандо в пределах кварты, квинты, сексты, используемое в пятой вариации, как восходящее было представлено и в закатах «авторской» темы из интродукции, и во втором фактурном разделе второй вариации. В пятой вариации глиссандо – особое: здесь оно подчеркнуто ритмизировано и направлено на создание эффекта решительности, императивности высказывания, что подчеркивается и обостряется прерывающими его «сухими» аккордами (речитативно-декламационный принцип, моделирующий вокально-речевую интонацию).

Контрастом к этой фактуре выступает развернутая орнаментально-мелизматическая каденция, представленная во второй половине вариации. Ее исток – «авторская» тема из интродукции, в которой как бы растворяется мелодический контур паганиниевской темы, от которой остается только гармонический «остов». Здесь есть и почти прямая цитата каденции из интродукции (т.т. 189, 193, 197) – квартольи в восходящем техническом легато, что позволяет обнаружить еще одну «арку» в фактурно-тематическом комплексе композиции «Венецианского карнавала».

Шестую вариацию (т.т. 199 – 231), продолжающую линию деления темы по фактуре на две части-раздела, можно определить как «флажолетную репризу» темы. Это относится к первому периоду, где

воспроизводится во внешне (по нотному тексту) неизменном виде соответствующий материал Тема. Однако за счет искусственных флажолетов в верхнем пласте фактуры изложение смещается на октаву вверх. Одновременно достигается новый тембровый эффект, напоминающий звучание в отдалении флейты карнавального оркестра. Карнавальное шествие как бы удаляется, но его музыка еще слышна.

Во второй половине этой вариации снова использован взамен паганиниевского материал «авторской» темы из интродукции, развиваемый импровизационно и приводящий в конце (т.т. 227 - 229) к очередной микрокаденции. В исполнительском отношении шестая вариация (как и Тема) отличается тем, что вся нагрузка приходится на правую руку гитариста, что усугубляется еще и необходимостью точного попадания на струны над порожком в момент взятия флажолетов. Во второй половине вариации необходимо добиться рельефного показа мелодических фраз, исполняемых с использованием всего комплекса ранее употреблявшихся приемов, характерных для воспроизведения мелодико-полифонической фактуры, - глиссандирования, форшлагов, нисходящего технического легато. Регистровый разброс мелодического контура, как бы плавающего между высокой, средней и низкой тесситурой, должен сочетаться с выдерживанием трехдольной аккомпанементной (вальсовой) формулы, данной в стабильной регистровке.

Седьмая вариация обнаруживает «арочную» связь с аналогичной ей по фактурному решению второй. Отличие здесь заключается в том, что триоль шестнадцатыми дана как мелодическая, а не гармоническая фигурация. Через «тормозящую» ритмо-формулу просвечивает мелодический остов темы Паганини, которая в данной вариации проводится в полном объеме, без авторских отступлений и без микро-каденции в конце.

Седьмая вариация фактурно готовит заключительную восьмую. В ней намечен, а в восьмой вариации – в полном объеме реализован - особый пространственно-фонический эффект, воспроизводимый гитарными средствами во всей фактуре «Венецианского карнавала». В седьмой и восьмой вариациях этот эффект представлен на уровне фактурных формул, сохраняемых от начала до конца; в предыдущих вариациях его применение было эпизодическим.

Суть этого эффекта, обеспечивающего красочную звуковую картину, создаваемую Ф.Таррегой в цикле, заключается в продуманном использовании низкочастотного звукового ресурса, а также определенных условий его реализации в фактуре. К числу этих условий относится высокая плотность фактурной горизонтали, создаваемая, по Г.Игнатченко, через следующие моменты: 1) интенсивность ритмического и темпового движения (мелкие длительности в быстром темпе); 2) общие формы линейно-мелодического движения - повторы тона, созвучия; трели, тремоло, глиссандо, гаммообразные пассажи мелкими длительностями в быстром темпе; 3) общую равномерность ритмического и темпового движения – одни и те же длительности, один и тот же темп [5, с. 10 - 11].

Замысел Ф.Тарреги заключался не только в написании вариаций для гитары на паганиниевскую тему, а в создании звуковой картины венецианского карнавала, что потребовало соответствующих средств его фактурного воплощения. В их числе – музыкальные средства «перевода» процессуальной динамичности сквозной формы, свойственной фактурно-фигурационным вариациям, в пространственную статику, музыкального времени - в его горизонтально-пространственное измерение, при котором «...последовательность звуков или звукокомплексов как бы свертывается и преобразуется в сплошную, кажущуюся неподвижной звуковую структуру, «мерцающую» регистровыми и тембральными красками» [там же, с. 11].

Фонические свойства, характерные для гитары и типовых приемов гитарной фактуры, постоянно тяготеют к использованию низкочастотного (инфразвукового) ресурса. Под ним подразумевается в музыкальной акустике частота колебаний (примерно от 6 до 16 герц), нижним пределом в которой является частота вибрато, а верхним – частотное выражение самого низкого звука музыкальной системы.

По этому поводу Е.Назайкинский, исследуя законы музыкального восприятия, отмечает: «Чем больше источников низких частот в звучании музыкального произведения, тем более рельефной кажется стереофоническая пространственная картина оркестра или вокального ансамбля» [8, с. 121].

Стереофоническая картина, к созданию которой стремился Ф.Таррега, возникает в «Венецианском карнавале» в рамках звучания не ансамбля или оркестра, а в условиях гитарной монотембровости, что и позволяет трактовать мышление композитора-гитариста как универсальное. Использование гитары как мини-оркестра предполагало включение в фактурный комплекс данного сочинения разнообразных артикуляционных и темброво-колористических приемов, восходящих к практике музирования на двух инструментах, одинаково родственных гитаре, – ударного (молоточкового) фортепиано и струнно-смычковых скрипки и виолончели.

В двух заключительных вариациях, особенно в финальной восьмой, представлена адаптация фортепианного и струнно-смычкового звучаний к гитарному изложению. Речь идет о репетиционной технике, о специфике употребления на гитаре такой ее разновидности, как тремоло.

Эффект тремоло (от ит. tremolo – дрожащий) – один из важных в создании музыкальных образов-картин, образов-состояний, связанных «...с воплощением чувства страха, душевного волнения и т.п.» [2, с.292]. Амплитуда образных значений тремоло всегда контекстна, что реализуется и в разных его пониманиях в музыке, создаваемой для разных инструментов. В частности, в самом понятии «тремоло» содержится два варианта значений: 1) «многократное быстрое повторение одного звука»; 2) «... быстрое чередование двух звуков или двух созвучий, находящихся друг от друга на расстоянии не менее терции» [9, с. 620].

Первый вариант тремоло характерен для струнно-смычковых и струнно-щипковых инструментов (не

только гитара, но и балалайка, на которой подобное тремоло называется гитарным); второй – для фортепиано и ударных с фиксированной звуковысотностью (литавры, цимбалы, ксилофон и др.).

В восьмой вариации (т.т. 248–284) «Венецианского карнавала» использовано специфическое гитарное тремоло, родственное струнно-смычковому. Суть тремолирования, однако, на этих инструментах различна. Внешне гитарное тремоло выглядит как фортепианная репетиция на одном звуке. Одновременно оно имитирует струнно-смычковое звучание, при котором возможно управление динамикой выдерживаемой ноты посредством штриха *arco* («длинный» звук, исполняемый вибрато «на один смычок»).

На гитаре тремоло выглядит, как правило, как последовательное повторение одного и того же звука тремя пальцами правой руки («а» – безымянный; «п» – средний; «i» – указательный). Устойчивой ритмо-формулой здесь является квартоль, первый звук которой исполняется пальцем «р» – большим пальцем правой руки, что и исполняется Ф.Таррегой в восьмой вариации.

Данная формула выдерживается на протяжении всей вариации, вплоть до коды, начинающейся с 271 т. Мелодический материал темы Паганини представлен в верхнем тремолирующем пласте фактуры на фоне берущихся на расстоянии нижних опорных гармонических звуков, что придает изложению воздушный, пространственно-объемный характер. В коде, согласно законам музыкальной композиции, восстанавливается тип фактуры, представленный в Тема, хотя сама тема полностью не проводится, а даны лишь ее мелодические фрагменты.

Кода «арочно» соотносится и с первым элементом интродукции, но «помпезный» форшлаг к октаве здесь преобразован в легкий, скерцозный по характеру элемент, данный сначала в верхнем регистре, а затем спускающийся в средний (т.т. 272–277). Кода завершается аккордовым изложением, взятом из каданса второй «авторской» темы интродукции. В исполнительском отношении восьмая вариация требует исключительной ровности звучания ритмо-формулы квартелей, гибкости фразировки в показе заключенного в ней мелодического контура паганиниевской темы.

Эта вариация, как и «Венецианский карнавал» в целом, во всем универсализме гитарного мышления Ф.Тарреги предстанут только в высокопрофессиональном, мастерском исполнении, подобном взятому в данном анализе за основу исполнению А.Дезидерио. Выдающийся современный итальянский гитарист раскрывает в своей интерпретации универсализм «гитары Ф.Тарреги», создает адекватную композиторскому замыслу пространственно-звуковую картину карнавального действия.

**Выводы.** Камерно-лирическое звукозерцание, свойственное мышлению Ф.Тарреги, в полной мере реализуется через контраст и единую линию развития, особый авторский замысел гитарных вариаций на паганиниевскую скрипичную тему. Здесь важно наличие фактически двух авторов – Н.Паганини, создавшего тему, и Ф.Тарреги, предложившего ее индивидуально-авторское прочтение. В цикле, его драматургии и

архитектонике фактически совмещены две темы, два образа – игровой, концертно-виртуозный, идущий от Н.Паганини, и лирический камерный, гитарно-специфический, разработанный Ф.Таррегой и реализованный им в материале интродукции.

В результате и возникает многоплановая, универсальная по концепции и инструментальному осуществлению гитарная композиция, намечающая дальнейший путь универсализации инструмента в творчестве гитарных композиторов XX – начала XXI в.в. В «Венецианском карнавале» Ф.Тарреги впервые в мировой гитарной литературе представлен особый «титольный» жанр гитарного творчества – программный цикл вариаций-сюиты, который стал образцом для других гитарных авторов-исполнителей.

На эту универсальную и специфичную для гитары жанровую форму ориентируются ведущие представители гитарного «цеха», продолжающие линию универсального синтеза, но открывающие в нем все новую и новую специфику, изобретающие и внедряющие новые средства гитарной выразительности, свойственные их индивидуальным стилям. К числу таких авторов можно отнести корифеев гитарной музыки XX века – Л.Брауэра (диптих «Хвала танцу»), Р.Дьенса («Сюита памяти Э.Вилла-Лобоса»), Н.Кошкина (сюита-вариации «Игрушки принца»), К.Доминикони (сюита «Коупбаба») и др. В этих произведениях по сравнению с «Венецианским карнавалом» Ф.Тарреги наблюдается значительное усложнение музыкального языка, охват более масштабного жанрово-стилистического диапазона влияний, но в области универсализма гитарного мышления они восходят к модели, созданной первым классиком гитарного стиля Новейшей музыки – Ф.Таррегой.

#### Литература:

1. Бобровский В. О программном симфонизме Шостаковича / В.Бобровский // Музыка и современность : сб. ст. / [сост. Т.А.Лебедева]. – М., 1965. – Вып. 3. – С.32 – 68.
2. Булчевский Ю. С., Фомин В.С., Краткий музыкальный словарь для учащихся. – 9-е изд., доп. – Л. : Музыка, 1988. – 344 с.
3. Вайсборд М.А. Андреас Сеговия и гитарное искусство XX века: Очерк жизни и творчества. – М., Сов. композитор, 1989. – 208 с.: ил.
4. Жерздев О.В. Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – муз. мистецтво / Жерздев Олександр Володимирович. – Харків, 2011. – 18 с.
5. Игнатченко Г.И. Функционально-фонические свойства музыкальной фактуры (плотность фактурной горизонтали) : метод. рекомендации / [сост. Игнатченко Г.И.]. – Харьков : ХИИ им.И.П.Котляревского, 1984. – 19 с.
6. Корто А. О фортепианном искусстве: Статьи. Материалы. Документы / А. Корто. – М. : Музыка, 1965. – 363 с.
7. Медушевский В.В. Динамические возможности вариационного принципа в современной музыке // Вопр. муз. формы : Сб. ст. – М. : 1966. – Вып. I. – С.151-180.
8. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. / Е.В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 384 с.
9. Современный словарь иностранных слов: /Изд-во «Рус. яз.». – Ок.20 000 слов. М.: Рус. яз, 1993. – 740 с.
10. Э.Шарнассе / Шестиструнная гитара: От истоков до наших дней / Пер. с фр. – М. Музыка, 1991. – 87 с., нот., ил.