

Учебно-методический информационный центр по образованию
в сфере культуры

Особенности транскрипции фортепианной музыки для гитары на примере «Астурии» И. Альбениса

Методическая работа преподавателя МАУДО
«ДШИ №2 имени С.С. Прокофьева» г. Владимира
Д.В. Большакова

г. Владимир
2022 г.

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Особенности гитарных транскрипций: теоретический и практический аспект.....	5
1.1.Понятие транскрипции в системе музыкальных жанров.....	5
1.2.Практические проблемы создания транскрипций для гитары.....	8
Глава 2. «Астурия» И. Альбениса в фортепианной и гитарной версиях.....	11
2.1.Претворение особенностей гитарной фактуры в оригинале И. Альбениса.....	11
2.2.Характеристика гитарной транскрипции «Астурии» А. Сеговии.....	14
Заключение.....	20
Список литературы.....	22

Введение

В последнее время в сфере музыкальных исследований наметилась интересная тенденция: изучать актуальные проблемы исполнительского искусства и делиться своими научными наработками стали не только музыковеды, но и музыканты-«практики», исполнители. Это является результатом повышенного внимания к вопросам интерпретации и музыкального исполнительства, в которых практикующие и концертирующие музыканты более опытни. Как правило, их интересуют проблемы, связанные с музыкальной практикой – исполнительским стилем, репертуаром, возможностями инструментов и т.д. Одним из таких вопросов является исполнение музыки, изначально написанной для другого инструмента, и создание разного рода переложений и транскрипций.

Этой актуальной проблеме посвящена данная работа, темой которой является изучение транскрипций фортепианной музыки для гитары. Музыкальным материалом исследования послужила гитарная транскрипция «Астурии» Исаака Альбениса из его фортепианной «Испанской сюиты» ор. 47, созданная Андресом Сеговией, которого за непревзойденное мастерство именуют «феноменом гитары XX века» (Карташов). Кроме того, творчество выдающихся деятелей испанской музыки И. Альбениса и А. Сеговии на данный момент недостаточно изучено в отечественном музыкознании, что также обуславливает актуальность избранной темы.

Цель работы – охарактеризовать особенности транскрипции фортепианной музыки для гитары на примере «Астурии» И. Альбениса.

Практическая цель – расширение педагогического и концертного гитарного репертуара средних и старших классов ДМШ и ДШИ, а также музыкальных колледжей и училищ, путём использования работы в качестве методического пособия по созданию транскрипций и переложений фортепианной музыки для гитары.

Поставленные цели предполагают решение следующих задач:

- дать определение понятию «транскрипция» и выявить ее место в системе родственных музыкальных жанров;

- описать практические проблемы и трудности создания переложений и транскрипций для гитары;

- проанализировать стилистические особенности «Астурии» Альбениса

и выявить в ней черты гитарной фактуры;

- охарактеризовать гитарную транскрипцию А. Сеговии и сравнить ее с оригиналом «Астурии» И. Альбениса.

Такие задачи потребовали привлечения широкого круга научно-исследовательской литературы, в числе которой:

- работы о сущности транскрипции и других близких ей жанров: Л. Годовский «По поводу транскрипций, обработок и парафраз» (7),

В. Климова «О феномене транскрипции: терминологический аспект» (11), Г. Коган «Школа фортепианной транскрипции» (13), Н. Кремлева «Транскрипции как предмет исполнительской интерпретации» (14), соответствующие статьи в «Музыкальной энциклопедии» (12, 16, 20, 25);

- монографии об испанской музыке и творчестве И. Альбениса и А. Сеговии: И. Мартынов «Музыка Испании» (18), В. Ильева «Исаак Альбенис» (9), А. Карташов «Классическая гитара в первой половине XX века. Творчество Андреса Сеговии» (10), К. Тихонов, М. Файзулаева «Андрес Сеговия – основатель современного гитарного искусства» (22), книги М. Вайсборда «Исаак Альбенис. Очерк жизни» (5), «Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века» (4) и «Андрес Сеговия» (3), Иллюстрированный биографический энциклопедический словарь «Гитаристы и композиторы» (1);

- исследования, посвященные исполнительским возможностям гитары: Б. Вольман «Гитара и гитаристы» (6), Е. Ларин «Испанская классическая гитара системы Торреса: формирование и совершенствование инструмента» (17), Э. Шарнассе «Шестиструнная гитара: От истоков до наших дней» (24).

Глава 1. Особенности гитарных транскрипций: теоретический и практический аспект

1.1. Понятие транскрипции в системе музыкальных жанров

Жанр транскрипции имеет глубокие исторические корни, однако особый его расцвет связан с музыкой XIX века – эпохой романтизма с ее виртуозным стилем инструментального исполнительства и сольной концертной практики. Именно тогда в европейском искусстве выдвинулся целый ряд музыкантов-виртуозов, которые с успехом выступали на различных концертных площадках и своим блестящим виртуозным мастерством покоряли публику. Их репертуар требовал не только серьезных классических произведений, но и ярких концертных пьес, вызывающих восторг слушателей. Нередко музыканты сами создавали произведения подобного рода, используя в качестве основы известные и популярные темы своего времени.

Происхождение термина «транскрипция» связано с латинским корнем «transcription» – «переписывание», что подразумевает переложение или переработку музыкального текста произведения с определенной целью. Как правило, транскрипциями называют два типа произведений: переложение текста оригинала с изменениями, обусловленными удобством исполнения на другом инструменте – и переложение, имеющее большую степень виртуозности, созданное с целью концертного исполнения.

Г. Коган в предисловии к своему труду «Школа фортепианной транскрипции» дает следующее определение этого понятия: «Транскрипциями в широком смысле называют иногда любую переработку музыкального произведения, в частности, от простого переложения для другого инструмента или облегченной аранжировки для начинающих исполнителей – до свободной парафразы или фантазии на тему данного произведения» (13, 5). При этом первое значение на сегодняшний день устарело и может считаться некорректным, так как на практике транскрипция всегда подразумевает определенную степень художественной трансформации оригинала. Близок к такому пониманию Ф. Лист, который считается одним из величайших транскрипторов в мировой музыкальной культуре: он указывает, что транскрипция – это «любое переложение всякого музыкального произведения, с обязательной свободной передачей содержания данного сочинения иными звуковыми средствами» (19, 296). В XVIII столетии множество транскрипций создал И. С. Бах, в первой половине XIX века возникла традиция виртуозных транскрипций салонного типа. Именно Ф. Лист отошел от манеры «заполнять транскрипции бессодержательными пассажами, не имеющими отношения к музыке произведения и предназначенными продемонстрировать виртуозные достоинства исполнителя <...> и от чрезмерно буквального воспроизведения текста подлинника» (12, т. V, 590).

Понятие «транскрипции» имеет множество близких по смыслу жанров, и занимает в их системе особое место. В этом ряду терминов находятся: обработка, переложение, аранжировка, парафраза, фантазия, интабуляция. Однако все они чем-то отличаются от собственно транскрипции.

Так, обработка – это всякая модификация нотного текста музыкального произведения, которая преследует определенную цель, например, приспособления произведения для исполнения любителями, для использования в учебно-педагогической практике, для исполнения другим составом исполнителей. До XVIII века обработка была практически равнозначна оригинальному композиторскому творчеству (хоральные обработки И. С. Баха), в дальнейшем «в связи с ростом значения индивидуального начала в музыке – стала побочной, второстепенной областью» (20, 1070). В современной практике обработками чаще всего именуется переработанные для исполнения профессиональными музыкантами народные темы – как правило, в сфере вокальной, хоровой музыки, сольного и оркестрового исполнительства на народных инструментах. Частным случаем такой обработки является гармонизация – то есть создание многоголосного сопровождения к изначально одноголосной мелодии, хотя при этом гармонизация допускает значительную свободу творческого мышления в «досочинении» сопровождения, которое практически не регламентировано изначальным музыкальным текстом.

Переложение – жанр, близкий обработке. Он подразумевает адаптацию оригинала к исполнительским возможностям другого инструмента или состава исполнителей. В определенном смысле переложение – это жанр, который должен быть наиболее близок к оригиналу жанр. В нем максимально сохраняются особенности музыкального произведения, а изменяется только то, что невозможно исполнить на другом инструменте. Итак, обработка и переложение – это жанры, в которых музыкальный текст максимально приближен к исходному, они не предполагают творческой свободы и переосмысления оригинала.

Аранжировка (от французского «Arranger» – упорядочивать, устраивать) – это переложение музыкального произведения для другого состава исполнителей. Как правило, это понятие применяется по отношению к оркестровой, ансамблевой, хоровой музыке, так как подразумевает проработку голосов, партий, изменение расположения аккордов, тембровое варьирование и т.д. По мнению И. Ямпольского, аранжировкой также называют «облегченное изложение музыкального произведения для исполнения на том же инструменте» (25, 193), хотя в современной практике такое изложение чаще называют переложением. Ф. Лист называл аранжировкой некое творческое «приспособление произведения к возможностям и особенностям конкретного исполнителя или исполнительского коллектива, ставящее своей целью максимальное

раскрытие заложенного в первоисточнике художественного образа» (19, 297). Кроме того, данный термин закрепился в джазовой музыке как один из основных жанров исполнительской практики. Аранжировка, как и парафраза,

допускает определенную степень переосмысления исходного текста.

Значение термина «парафраза» (или парафраз) связано с его греческим корнем: «paraphrasis» – «пересказ». Это переизложение музыкального образа оригинала с его значительной творческой переработкой. В музыке эпохи Возрождения так называли обработки хоральных мелодий в упрощенном и «обобщенном» виде, а в XIX парафраза стала инструментальной виртуозной фантазией на темы популярных песен, оперных арий и т.п. Как правило, темы подвергались значительному преобразованию, выступали в новых соотношениях друг с другом, но их всегда узнавала публика: «Именно „театральная“ доходчивость парафраз соответствовала запросам новой демократической аудитории, заполнившей большие концертные залы. Но под руками модных пианистов (Герц, Пиксис, Тальберг и другие) такие парафразы нередко превращались в бессодержательные пьесы, лишь ошеломлявшие слушателей каскадами виртуозных пассажей» (8).

Жанр, допускающий наибольшее творческое «отдаление» от оригинала – это фантазия. Она близка транскрипции своей свободой творческой переработки музыкального материала, кроме того в ней присутствует импровизационное начало. По форме фантазия характеризуется нерегламентированностью и полной свободой построения, намеренным уходом от традиционных композиционных схем. Т. Кюрегян выделяет две разновидности жанра: «В зависимости от степени творческой переработки тем фантазия либо образует новое художественное целое, и тогда приближается к парафразе, либо представляет собой простой „монтаж“ тем и отрывков, подобный поппури» (16, 771).

Особняком стоит еще один термин, менее распространенный в современном музыкальном обиходе, но также связанный с инструментальными переложениями. Это «интабуляция», которая дословно обозначает перевод оригинала в особую схематическую форму записи – табулатуру. Данный термин применяется к музыке эпохи Возрождения и обозначает переложение ансамблевого произведения для многоголосного инструмента (лютни, гитары, органа и других клавишных инструментов). Интабуляция может точно следовать первоисточнику или же быть более упрощенной по отношению к оригиналу: принципиальным отличием является не степень отличия, а форма изложения.

Итак, если сравнить все термины, смежные по значению с «транскрипцией», то можно выстроить следующую систему: жанры, наиболее близкие к оригиналу и не допускающие его активной творческой переработки – это обработка, переложение, аранжировка, интабуляция; жанры, предполагающие значительную свободу в переосмыслении первоисточника – это транскрипция, парафраза, фантазия. Именно поэтому

в обработках, переложениях и аранжировках сохраняется фамилия автора и отдельно указывается фамилия того музыканта, кто выполнил переработку нотного материала. А в остальных случаях в качестве автора чаще всего указывается создатель нового («конечного») жанра.

При этом транскрипция подразумевает такую обработку оригинала, которая сохраняет его характерные особенности (в отличие от парафразы и фантазии), но при этом пытается стать самостоятельным, не подчиненным (в отличие от обработки и переложения), свободным художественным переводом данного произведения на язык другого инструмента и иной творческой индивидуальности. Кроме того, транскрипция, благодаря традициям Ф. Листа и его последователей, является жанром концертным, демонстрирующим виртуозные возможности и самого произведения, и музыкального инструмента.

Создавая транскрипции произведений для различных инструментов, музыканты преследуют как художественные, так и практические цели: например, стремясь обогатить репертуар инструмента, популяризировать творчество определенных авторов, ввести в свой репертуар особо понравившееся сочинение для другого инструмента, создать новое самостоятельное музыкальное произведение на основе уже существующего.

1.2. Практические проблемы создания транскрипций для гитары

Процесс создания транскрипций подразумевает, что ее автор должен в совершенстве знать технические возможности инструмента, для которого он перерабатывает оригинал. Поэтому чаще всего создателями транскрипций являются либо активно концертирующие инструменталисты-виртуозы, либо композиторы, не понаслышке знакомые с техникой игры на инструменте. Ведь главная практическая проблема транскрипции – это ее ограниченность структурными и исполнительскими возможностями инструмента. Изменения текста первоисточника обусловлены как этими техническими задачами, так и художественными, которые проявляются в творческом, «композиторском» подходе автора. Еще Ф. Лист в своих транскрипциях отказался от буквального воспроизведения текста оригинала, «считая возможным и необходимым компенсировать неизбежную при переложении утрату некоторых сторон художественного целого другими средствами, предоставляемыми новым инструментом» (12, т. V, 590). Тем не менее, такие потери неизбежны, и они обусловлены рядом проблем, которые вынужден решать автор транскрипции.

При переложении фортепианной музыки для гитары основной проблемой становится диапазон и строй инструмента. Фортепиано обладает огромным диапазоном и почти оркестровыми возможностями, которых лишена гитара – камерный инструмент. Но даже если в

конкретной пьесе задействован не весь диапазон фортепиано, а только та его часть, которую способна отобразить гитара – она ограничена еще и строем. Далеко не каждая мелодическая, а уж тем более полифоническая или аккордовая фортепианная последовательность может быть без изменений воспроизведена на гитаре. Возможность использовать открытые струны и определенные «удобные» аккордовые комбинации иногда приводят к тому, что в транскрипции приходится менять тональность оригинала. Например, при аккордовой фактуре строй шестиструнной гитары делает наиболее удобной тональности ми минор, ля минор, ре минор. В тональности ре минор, как правило, перестраивают 6-ю струну «ми» на «ре».

Отдельную проблему составляют фактурные особенности. Гитара способна исполнять до шести звуков в аккорде, преимущественно приемом арпеджиато – поэтому многозвучные фортепианные аккорды необходимо упрощать, сокращая количество звуков. Еще чаще приходится использовать аккорды в другом расположении или даже обращении, в зависимости от удобства аппликатуры. Если фактура оригинала гомофонно-гармоническая – то достаточно сложно согласовать аппликатуру мелодии с сопровождением, которое тоже приходится упрощать. Полифоническая фортепианная фактура – наиболее сложная для воссоздания на гитаре, так как пианист с легкостью может двумя руками выразительно играть даже четыре (а иногда и больше) голоса, на гитаре же это предельно сложно. Таким образом, в плане фактуры гитарные транскрипции почти всегда несут художественные потери, которые должны быть компенсированы за счет каких-то других выразительных средств.

С предыдущим моментом тесно связана проблема аппликатуры. Даже если диапазон и фактура определенного отрывка позволяет его «вместить» в звуковой объем гитары, все это очень ограничено возможностями левой руки гитариста. Хорошему транскриптору приходится тщательно продумывать аккордовые комбинации и соотносить их с важными мелодическими темами, чтобы используемая в результате аппликатура позволяла качественно исполнить тот или иной отрывок. Необходимо четко дифференцировать фактуру на тематические голоса, подголоски и сопровождение, чтобы при необходимых изменениях и упрощениях не нарушить целостность темы.

Следующая проблема связана с исполнительскими приемами и штрихами, которые существенно разнятся в фортепианном и гитарном исполнительстве. Так, есть ряд общепринятых штрихов и исполнительских приемов, достаточно точно воспроизводимых в гитарной транскрипции – это легато, стаккато, нон легато, арпеджиато, репетиционный прием. Есть и такие, которые трудно воспроизвести на гитаре – например, фортепианное глиссандо и тремоло звучат специфически. Но есть и масса приемов, доступных при игре на гитаре, но отсутствующих у фортепиано: флажолет, тирандо, апояндо, техническое легато, расгеадо и многие

другие. Их отсутствие в фортепианном оригинале не означает, что транскриптор не должен их использовать при переложении: важно проявить свои знания и «чутье» гитариста, и применить их в наиболее подходящих для этого местах. Например, когда в произведении-первоисточнике используется высокий регистр фортепиано в сочетании с тихой динамикой и не слишком быстрой сменой звуков – в транскрипции это выигршно прозвучит в виде флажолетов.

Наконец, наиболее очевидная проблема гитарного переложения заключается в ограниченности динамических возможностей гитары. Будучи камерным инструментом со скромными акустическими возможностями, гитара не способна отразить всей палитры фортепианных нюансов. Если градации пиано, акценты, крещендо и диминуэндо вполне выразительны, то динамика уровня выше форте на гитаре весьма ограничена. Чтобы преодолеть это, часто применяется пропорциональное снижение всего динамического профиля пьесы или так называемое «ложное крещендо», когда в момент цезуры или паузы в исполняемой на крещендо фразе гитарист немного снижает уровень громкости, которого он достиг до этой паузы, и после нее выстраивает новую линию крещендо. В слуховом восприятии такой прием практически компенсирует обычное «линейное» крещендо. Иногда в гитарных транскрипциях усиления динамики заменяют на уплотнение фактуры или ритмическое дробление, в зависимости от творческого похода автора.

Таким образом, помимо чисто технических проблем в процессе создания гитарных переложений фортепианной музыки, подразумевается и композиторская компетентность транскриптора, который должен не только в совершенстве владеть инструментом, но и проявлять творческий подход, быть немного пианистом и композитором. Поэтому хорошие транскрипции так высоко ценятся и стоят наравне с оригиналами, как например, транскрипции И. С. Баха и Ф. Листа. В доказательство отрицательного отношения к транскрипциям как жанру всегда приводится в пример «большое число неудачно сделанных обработок, некачественных транскрипций, откровенно плохих переложений. <...> По-настоящему прекрасные образцы транскрипций дано создавать отнюдь не любому желающему, хотя заниматься этим делом пробовали очень многие музыканты, часто не обладающие необходимыми навыками» (11, 874).

Глава 2. «Астурия» И. Альбениса в фортепианной и гитарной версиях

2.1. Претворение особенностей гитарной фактуры в оригинале И. Альбениса

Исаак Альбенис – выдающийся композитор и пианист XIX века, один из основоположников испанской национальной музыкальной культуры, возглавлявший Итальянское Ренасимьенто. Важнейшим его вкладом в мировую музыку стала академизация национальных испанских жанров и внедрение их в европейскую музыкально-исполнительскую практику. Практически не применяя цитирования, композитор сумел воссоздать колорит испанской народной музыки через использование ритмоинтонационных, жанровых и инструментальных особенностей стиля фламенко. Кроме того, И. Альбенис был блестящим пианистом-виртуозом, который выступал на концертных площадках с десяти лет, а в дальнейшем стал композитором, исполнявшим свои произведения и популяризовавшим родную национальную культуру. Такой тип творческой личности обычно именуют «композитором-исполнителем», что позволяет поставить И. Альбениса в один ряд с Ф. Шопеном, Ф. Листом, Г. Венявским, П. Сарасате, С. Рахманиновым, С. Кусевицким и др. Его виртуозный романтический пианизм не только обеспечивал успех у публики, но и компенсировал определенную простоту в музыкальных и композиционных средствах: «Пальцевой инстинкт пианиста и чутье фортепианного колорита возмещали отсутствие настоящей композиторской логики, которая не могла появиться сама собой, требовала накопления теоретических знаний, о чем странствующий артист и не помышлял» (18, 135-136).

Закономерно, что в наследии И. Альбениса преобладают фортепианные жанры. При этом его инструментальный стиль не ограничивается сугубо пианистическими виртуозными приемами – создавая свои произведения, композитор, по меткому выражению И. Мартынова, «мыслил гитарой», мыслил ритмоформулами фламенко и исполнительскими и фактурными приемами, идущими от испанских инструментальных традиций. В нотах у него часто встречается обозначение «*alla guitarra*» (как на гитаре, в гитарном стиле). В целом это позволяет говорить о «гитаризации» фортепианного стиля Альбениса: это, в сущности, «гитарная музыка без гитары» (18). Ярчайшим примером его творческого метода является знаменитая «Астурия» из Испанской сюиты op. 47. Сюита посвящена различным городам: помимо пятой по счету «Астурии», в нее входят «Гранада», «Каталония», «Севилья», «Кадис», «Арагон», «Кастилия» и «Куба».

«Астурия» представляет собой своеобразную испанскую токкату, которая одновременно отвечает возможностям ударно-клавишной техники фортепиано, воссоздает особенности гитарной импровизации и острую ритмику стиля фламенко. При этом И. Альбенис не цитирует испанский фольклор: «Большой запас музыкальных впечатлений давал ему

возможность создавать тематизм без заимствования подлинных народных мелодий, но с полной достоверностью не только колорита, но и характера. <...> Композитор постоянно обращался к характерным формулам стиля фламенко. Напомним о таком его свойстве, как теснейшая связь танца и пения. Отсюда и особая роль ритмического элемента в музыке Альбениса» (18, 138).

Пьеса имеет трехчастную форму с кодой, разделы которой основаны на ярком контрасте. Экспозиционная тема – это виртуозная, напряженно-динамичная, быстрая токката, тема среднего раздела – распевная, экспрессивная, напоминающая драматические напевы *cante hondo*, после репризы *da Capo* следует небольшая кода, синтезирующая новую распевно-хоральную тему с интонациями основной темы. Особенности гитарной фактуры мастерски воссоздаются Альбенисом во всех разделах «Астурии».

Экспозиционный раздел основан на краткой мелодии инструментального характера, которая прорисована, словно «пунктиром», в скрытом двухголосии основной темы. Тема выписана одинаковыми шестнадцатыми длительностями, по четыре под одним ребром, но благодаря своей интонационной структуре она «расслаивается» на два пласта: собственно мелодический – и остинатный, состоящий из репетиции на одном звуке.



Такая структура имитирует особый прием гитарной фактуры, когда на фоне репетиций (обычно на открытой струне) звучит мелодия, расположенная ниже остинатного фактурного пласта. Несмотря на быстрый темп, такие репетиции исполнить не сложно – достаточно с нужной активностью «перебирать» пальцами на одной струне. А мелодию удобнее исполнить в среднем или низком регистре, которому соответствует естественное положение большого пальца правой руки, не задействованного в репетициях.

При повторении основной темы Альбенис каждый раз немного усиливает динамику и уплотняет фактуру – сначала за счет введения октавы вместо репетиции на одном звуке, а затем заменяя первую долю такта на яркий акцентированный аккорд.



В фортепианном изложении эти аккорды имеют большой фактурный разрыв (левая рука – октава в малой и большой октаве, правая рука – во второй и третьей), что имитирует исполнительский гитарный прием – удар пальцами по всем струнам. Переход в самые высокие «холодные», хрустальные регистры фортепиано в конце построения напоминает характерное звучание гитарных флажолетов. Усилен эффект подражания гитаре и за счет выразительной динамики: нарастающие и быстро затухающие динамические «волны» в масштабах одного-двух тактов показательны для эмоционального стиля фламенко.

В теме среднего раздела воссоздается гитарная импровизация другого образного содержания – это одноголосный (точнее октавно дублированный) напев, полный внутренней экспрессии. Его краткие фразы разделяются простыми аккордовыми последовательностями тесного расположения – словно гитарист наигрывает, импровизирует одноголосную мелодию, обрамляя ее простыми, удобными по аппликатуре аккордами.



В теме использованы обороты с увеличенными секундами (национальный колорит «цыганской гаммы») и украшения, имитирующие типичный исполнительский прием гитарного двузвучного форшлага на соседних ладах. В коде возвращается тема основного раздела, которая завершается тоникой с пропущенным терцовым тоном в третьей октаве фортепиано (в партии правой руки) – это явная отсылка к прозрачному и «пустоватому» звучанию гитарного флажолета.



И. Мартынов связывает образ основной темы с жанром «лирического прелюдирования в народном духе» (18, 143) и считает, что в «Астурии» фортепиано «не только имитирует гитару, оно передает ее звучание своими средствами, повторность ритмических формул скрепляет форму пьесы – импровизационную и в то же время конструктивную. Наигрыш чередуется с выразительными мелодическими фразами – типичный песенный рефрен танца», в котором использован «прием дублирования

мелодии на расстоянии двух октав, осложненный контрастами регистровки» (18, 141).

Таким образом, фортепианные сочинения И. Альбениса блестяще воссоздают исполнительские и фактурные гитарные приемы, что свидетельствует о том, что он прекрасно знал гитару. М. Вайсборд задается закономерным вопросом, умел ли композитор играть на гитаре, и пытается дать на него ответ: «Художник Октавио Маус, живший одновременно с Альбенисом в Брюсселе в годы его учебы в консерватории, рассказывает, что вдали от Испании Альбенис часто брал в руки гитару. По словам Мауса, ловкие пальцы Альбениса мастерски извлекали из струн его любимые испанские напевы» (1). В любом случае, даже если композитор не играл в совершенстве на гитаре, логично предположить, что живя в Испании и посвятив свою жизнь музыке, он владел основами игры на этом инструменте. Потому не удивительно, что его фортепианной «Астурии» настолько убедительно и точно воссозданы особенности гитарной фактуры и исполнительской техники.

«Астурия» – произведение настолько яркое и удачное, что сам И. Альбенис повторно использовал его в своем более позднем опусе – фортепианном цикле «Испанские напевы» op. 232 в качестве первого номера – Прелюдии. В этой пьесе во всей полноте отразилась его «манера фортепианного письма, при всей его несомненной „техничности“, прежде всего живописного, иногда даже декоративного. Однако красочность не является самоцелью – музыка захватывает, прежде всего, своим темпераментом, артистическим претворением отдельных впечатлений окружающей действительности» (18, 167).

2.2. Характеристика гитарной транскрипции «Астурии» А. Сеговии

Когда композитор «мыслит гитарой», кажется совершенно не сложной задачей сделать переложение его фортепианного произведения для гитары. Но, не смотря на эти особенности стиля И. Альбениса, в процессе создания транскрипции «Астурии» все равно возникает ряд трудностей, например, несоответствие оригинальной тональности соль-минор гитарному строю или преодоление динамических ограничений инструмента. Все эти проблемы блестяще преодолены в транскрипции А. Сеговии, которая наиболее распространена в гитарной исполнительской практике. Андрес Сеговия считал, что «транскрипция – не буквальный „перенос“ произведения на другой инструмент, а поиск определённого эквивалента, который позволяет сохранить и „дух“ произведения, и важнейшие особенности его структуры» (15, 59). Именно благодаря такой творческой установке ему удавалось создавать очень качественные транскрипции, высоко ценящиеся во всем музыкальном мире.

Величайший испанский гитарист и педагог, А. Сеговия вывел гитарное исполнительство на качественно новый уровень: «Он был

подлинным новатором музыкального искусства, который всячески содействовал утверждению классической гитары как полноправного концертного инструмента, способного не только выполнять ансамблево-оркестровые, аккомпанирующие задачи, но и воплощать на сцене самый разнообразный репертуар. Во многом благодаря Сеговии гитара зазвучала как солидный академический инструмент с богатой образно-интонационной палитрой и жанрово-стилевым контекстом» (15, 58). Стремясь к обогащению гитарного репертуара, Андрес Сеговия создал большое количество блестящих транскрипций известных музыкальных произведений разных эпох и стилей, в том числе танцевальных сюит, «Лютневых пьес» и Чаконы И. С. Баха, номеров из оперы К. Глюка «Орфей и Эвридика», «Маленьких песен» Р. Шумана, «Вальса» И. Брамса, «Мелодии» Э. Грига, Прелюдий А. Скрябина.

Стараясь расширить концертные возможности инструмента, А. Сеговия прекрасно понимал, что «достойное место гитаре среди других инструментов могла обеспечить лишь достойная литература – высокохудожественный репертуар. <...> В новом репертуаре гитара выступила в несвойственной ей тогда роли „поющего“ инструмента, инструмента, обладающего „скрипичной“ беглостью и поразительно разнообразной тембровой палитрой» (22). Именно поэтому значительную часть его репертуара составляли собственные транскрипции классических произведений для гитары. Порой он транскрибировал даже гитарные сочинения: «Многие композиторы, – писал Сеговия, – создававшие для меня прекрасные сочинения, не обладали достаточными знаниями возможностей инструмента. И когда я делал „переводы“ этой музыки на язык гитары, результат превосходил их ожидания» (22).

Создавая свою транскрипцию «Астурии», А. Сеговия пытается максимально сохранить музыкальный образ пьесы, однако многие моменты в музыкальном тексте ему приходится изменить. Если бы все они были связаны только с техническими возможностями гитары – то результат его работы назывался бы «переложением» или «обработкой». Но некоторые изменения обусловлены художественными задачами, они приносят определенную свободу в процесс переизложения музыкального текста Альбениса, а потому у Сеговии получается более сложный вариант «пересказа» оригинала – транскрипция.

По сравнению с оригиналом, Сеговия изменяет тональность с соль минора на ми минор: как известно, именно эта тональность максимально соответствует строю шестиструнной гитары. Кроме того, это позволяет задействовать открытые струны и облегчает исполнение скрытого двухголосия с репетициями. Скрытое двухголосие Сеговия заменяет на выписанный нижний голос (штилями вниз) и остинатные фигуры шестнадцатых (штилями вверх).

Allegro moderato

Это облегчает гитаристу-исполнителю восприятие мелодии и ее воспроизведение с помощью одной только правой руки, ведь перед пианистом такая задача не стояла: в оригинале репетиции поручены правой руке, а «скрытую» мелодию исполняет левая.

Во втором проведении темы Сеговия добавляет новый фактурный пласт – выдержанный доминантовый тон в басу (с 9-го такта).

Этого не было в оригинальной версии Альбениса, но там в соответствующем построении фортепианная фактура расширялась до «ре» малой октавы, которая дает выраженный акустический эффект опоры для верхних обертонов, и в результате – более полнозвучное, насыщенное, плотное звучание.

Гитара по своим динамическим характеристикам и скорости затухания звука не дает такого эффекта, поэтому он компенсируется Сеговией за счет выдержанного звука. Благодаря подобным фактурным «находкам» и насыщенному звуку с обилием оттенков им была решена проблема слабого звучания инструмента: «В последней четверти XX века такой звук стали называть „звуком Сеговии“, на нем было воспитано не одно поколение гитаристов XX столетия» (10, 215).

Начиная с третьего проведения темы «Астурии», в гитарной транскрипции репетиционный фактурный пласт изменяет свою ритмическую характеристику: шестнадцатые уступают место триолям.

С одной стороны, это выступает в качестве замены октавным репетициям, которые в этот момент появляются в фортепианной версии.



С другой стороны, скорее всего Сеговия таким образом воссоздает то постепенное нарастание драматизма и мощности звучания, которое задумано Альбенисом: динамические возможности фортепиано очень велики, и композитор выстраивал постепенную волну эмоционально-динамического нарастания в масштабах всей экспозиции. Акустические и динамические возможности гитары значительно уступают фортепианным, поэтому Сеговия компенсирует их за счет ускорения ритмической пульсации и уплотнения звучания, тем самым сохраняя художественный эффект нарастания драматизма. Благодаря таким решениям он доказал, что «гитара способна на большее, что она может не только очаровывать певучими мелодиями и переливистыми арпеджио, но и имитировать звучание насыщенных оркестровых фактур на *fff*» (10, 216).

В последних проведениях основной темы «Астурии» на первую долю появляются аккорды, но в отличие от оригинала, в гитарной транскрипции они подчеркнуты приемом арпеджиато – это чисто изобразительный прием, усиливающий национальный колорит музыки.



А. Карташов пишет по этому поводу: «Исключительно выразительно разложенные аккорды Сеговия использовал в испанской национальной музыке, как способ подчеркнуть нужный аккорд, выделить его рельеф на фоне общего движения музыкальной ткани. <...> Причём Сеговия включал арпеджиато как в классическом варианте, когда нижние звуки играют „скользящим“ большим пальцем, а верхние при помощи указательного, среднего и безымянного, так и „фламенковый“ вариант исполнения разложенного аккорда большим пальцем или ногтем указательного» (10, 217). Возможно, и Альбенис предполагал в этом месте арпеджиато, но большой фактурный разрыв между правой и левой рукой и быстрый темп не позволяют пианисту достаточно скоро и качественно исполнить арпеджиато и перенести руки в средний регистр, чтобы продолжить ведение темы.

В заключительных тактах «Астурии» в оригинале используется очень высокий регистр фортепиано, словно имитируя флажолетное звучание.



Сеговия «расшифровывает» это как прием *pizzicato* с переходом на флажолет, подчеркивая сугубо гитарную специфику звучания.



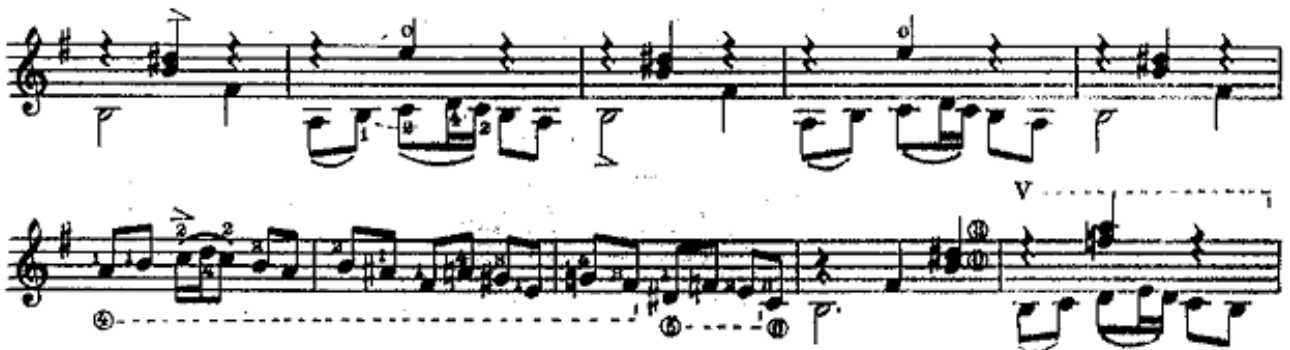
В теме среднего раздела изменений меньше: переосмыслены только несколько аккордов, сопровождающих тему в фортепианной версии.



В транскрипции они заменены на отдельные звуки – так Сеговия не только упрощает исполнение технически неудобных для гитары созвучий, но и облегчает фактуру, усиливая контраст между первой и второй частью «Астурии».



В теме сохранены октавное изложение и орнаментика, типичные для испанской народной гитарной импровизации. Импровизационный колорит музыки подчеркнут еще и за счет неожиданного акцентирования отдельных звуков.



В медленной теме коды несколько переосмыслены мелодические и аккордовые звуки темы – так возникают трехзвучные мотивы (e-a-h; c-f-g).



В фортепианной версии мелодия движется одинаковыми долгими длительностями (половинными с точкой).



Последние такты коды, идентично экспозиции, излагаются с помощью *pizzicato* и флажолетов.

Обращает на себя внимание тот факт, что в транскрипции содержатся очень скудные указания на динамику, а темповые и агогические обозначения и вовсе отсутствуют (кроме начального *Allegro moderato*). Возможно, это объясняется тем, что А. Сеговия обычно оставлял выбор этих выразительных средств на волю исполнителя: сам он использовал «частое *rubato* с значительным отклонением от „общего пульса“ сочинения. Сеговия не только сам исполнял произведения в свободной ритмической манере, но и рекомендовал её своим ученикам и другим гитаристам. <...> Андреас считал, что интерпретация всецело пребывает в компетенции исполнителя, поэтому для каждого гитариста характерен свой индивидуальный стиль того или иного сочинения. Сеговия мог „изобретать“ штрихи, смысловые лиги, динамику, или даже видоизменять фразу» (10, 218).

Таким образом, в результате творческого «прочтения» Сеговией музыкального текста «Астурии» И. Альбениса появилась яркая и оригинальная транскрипция, сочетающая в себе характерные особенности оригинала с переосмыслением некоторых моментов, как чисто технического, так и художественного плана.

Заключение

В современном гитарном исполнительском искусстве отдельный пласт репертуара составляют переложения и транскрипции произведений, изначально написанных для других инструментов. Это обусловлено сравнительно недавним (XIX век) внедрением гитары в сферу академической музыки и недостаточной сформированностью оригинального репертуара. Помимо таких сугубо практических целей, в процессе создания транскрипций преследуются и художественные задачи – такие, как популяризация определенного пласта национальной культуры или наследия композитора, либо творческое самовыражение транскриптора, стремящегося создать на основе уже существующего произведения новую, оригинальную и самостоятельную концертную пьесу.

Как показало сравнение близких транскрипции понятий, она занимает уникальное место в системе родственных музыкальных жанров. По сравнению с обработкой, переложением, аранжировкой, которые подразумевают максимальную близость к оригиналу, транскрипция всегда обладает обязательной свободой в передаче содержания исходного музыкального текста. С другой стороны, основные характеристики первоисточника в транскрипции должны сохраняться, в отличие от таких жанров как парафраза и фантазия, которые предполагают кардинальную переработку оригинала, вплоть до нового качественного соотношения тем. Транскрипция – это такое переизложение музыкального произведения, которое сохраняет его характерные особенности, но при этом является самостоятельным сочинением концертного плана, свободным «художественным переводом» оригинала на язык другого инструмента.

Естественно, при любом переизложении музыкального материала для другого инструмента неизбежны технические и художественные потери, и главной задачей хорошего транскриптора является их компенсация за счет других, выигрышных особенностей инструмента. Так, при создании гитарных транскрипций фортепианной музыки основными проблемами становятся: ограниченность исполнительских и динамических возможностей гитары и ее меньший, по сравнению с фортепиано, диапазон; характерный строй инструмента, определяющий выбор тональностей, фактуры, аппликатуры; радикальные отличия в палитре штрихов и исполнительских приемов. Особый случай представляет собой фортепианная музыка, по своему изначальному замыслу имитирующая звучание гитары – такую пьесу, без сомнения, проще транскрибировать. Ярким примером этого является фортепианная «Астурия» И. Альбениса, в которой воссоздаются приемы игры и особенности гитарной фактуры, и ее транскрипция, выполненная А. Сеговией.

Сравнивая фортепианный оригинал и гитарную транскрипцию «Астурии», можно сделать вывод о том, что А. Сеговия творчески

подошел к ее созданию. Все особенности его переизложения можно разделить на три категории:

1. Изменения текста первоисточника, обусловленные ограниченностью исполнительских возможностей гитары. Сюда относится смена тональности с соль минора на более удобный ми минор, замена некоторых аккордов в сопровождении медленной темы на двузвучные и однозвучные элементы, ритмическое уплотнение репетиционного пласта фактуры в быстрой теме и его замена на триоли как компенсация интенсивного динамического нарастания, доступного только фортепиано.

2. Изменения, связанные с художественными задачами и с творческим подходом Сеговии к созданию транскрипции. Это касается использования арпеджированных аккордов на сильных долях быстрой темы, что подчеркивает стиль фламенко; выделения в отдельный голос основной мелодии, заложенной в «скрытом двухголосии» фортепианной партии; замены высоких звуков фортепиано на гитарные флажолеты.

3. Не зафиксированные в нотах транскрипции средства музыкальной выразительности, выбор которых сознательно отдан Сеговией исполнителю-интерпретатору – это динамика, темп и агогика.

В результате такого подхода А. Сеговии удалось создать блестящую транскрипцию «Астурии», которая и в техническом плане удобна для исполнения на гитаре, и в художественном смысле обогащает первоначальный текст за счет специфических тембровых и исполнительских приемов гитарной музыки, и оставляет исполнителю определенную свободу для индивидуальной трактовки образа. Все это служит убедительными доказательствами общепринятого мнения о том, что «транскрипции Андреса Сеговии соединили безупречный вкус музыканта-художника с мастерством исполнителя, смело раздвинувшим границы звуковых возможностей гитары, ее тембровую палитру. Транскрипции Сеговии признаны лучшими. Не случайно сегодня именно их предпочитают гитаристы всего мира» (22).

Список литературы

1. Андрес Сеговия // Иллюстрированный биографический энциклопедический словарь «Гитаристы и композиторы». – Электронный ресурс. – URL: <http://www.abc-guitars.com/pages/segovia.htm>
2. Ахундов П. Испанская музыка // Музыкальная энциклопедия. – В 6-ти томах. – Т. 2. – М. : Советская энциклопедия, 1976. – Стб. 574-583.
3. Вайсборд М. Андрес Сеговия. – М. : Музыка, 1981. – 125 с.
4. Вайсборд М. Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века: очерк жизни и творчества. – М. : Сов. композитор, 1989. – 206 с.
5. Вайсборд М. Исаак Альбенис: очерк жизни, фортепианное творчество. – М. : Сов. композитор, 1977. – 152 с.
6. Вольман Б. Гитара и гитаристы. – Л. : Музыка, 1968. – 188 с.
7. Годовский Л. По поводу транскрипций, обработок и парафраз. // Транскрипции для фортепиано. – Вып. 1. – М. : Музыка, 1970. – С. 3-4.
8. Друскин М. Ференц Лист. Транскрипции и парафразы // Энциклопедия Belcanto. – Электронный ресурс. – URL: http://www.belcanto.ru/liszt_transcriptions.html
9. Ильева В. Исаак Альбенис // Музыкальная энциклопедия. – В 6-ти томах. – Т. 2. – М. : Советская энциклопедия, 1974. – 960 стб.
10. Карташов А. Классическая гитара в первой половине XX века. Творчество Андреаса Сеговии // Современное музыкальное искусство. – 2013. – № 2 (13). – С. 215-219.
11. Климова В. О феномене транскрипции: терминологический аспект // Вестник Башкирского университета. – 2013. – Т. 18. – № 3. – С. 871-877.
12. Коган Г. Транскрипция // Музыкальная энциклопедия. – В 6-ти томах. – Т. 5. – М. : Советская энциклопедия, 1982. – Стб. 589-590.
13. Коган Г. Школа фортепианной транскрипции / сост. и предисл. Г. Когана. – М. : Музыка, 1976. – Вып. 2. – 64 с.
14. Кремлева Н. Транскрипции как предмет исполнительской интерпретации // Научный вестник НМАУ имени П. И. Чайковского. – Вып. 95: Проблемы муз. интерпретации, 2011. – С. 210 – 217.
15. Крыгин А. «Чакона» И. С. Баха в транскрипции для гитары А. Сеговии: опыт интонационно-исполнительского анализа // Южно-русский музыкальный альманах. – 2014. – № 3 (16). – С. 58-63.
16. Кюрегян Т. Фантазия // Музыкальная энциклопедия. – В 6-ти томах. – Т. 5. – М. : Советская энциклопедия, 1982. – Стб. 767-771.
17. Ларин Е. Испанская классическая гитара системы Торреса: формирование и совершенствование инструмента // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2012. – Вып. № 152. – С. 174-179.
18. Мартынов И. Музыка Испании. – М. : Сов. композитор, 1977. – 360 с.
19. Мильштейн Я. Ференц Лист. – Т. 1. – М. : Музыка, 1970. – 864 с.

- 20.Обработка // Музыкальная энциклопедия. – В 6-ти томах. – Т. 3. – М. : Советская энциклопедия, 1978. – Стб. 1070-1071.
- 21.Сеговия А. Моя гитарная тетрадь / пер. Л. Якушевой, Е. Ларичева. – М. : Музыка, 1995. – 55 с.
- 22.Тихонов К., Файзулаева М. Андрес Сеговия – основатель современного гитарного искусства // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2010. – № 2. – Электронный ресурс. – URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/andres-segoviya-osnovatel-sovremennogo-gitarnogo-iskusstva>
- 23.Фалья М. Статьи о музыке и музыкантах / пер. с исп., вступ. ст. и примеч. Е. Бронфин. – М. : Музыка, 1971 . – 111 с.
- 24.Шарнассе Э. Шестиструнная гитара: От истоков до наших дней / Пер. с фр. С. Кудрявицкой. – Под общ. ред. А. Фраучи. – М. : Музыка, 1991. – 87 с.
- 25.Ямпольский И. Аранжировка // Музыкальная энциклопедия. – В 6-ти томах. – Т. 1. – М. : Советская энциклопедия, 1973. – Стб. 193.