

Ткаченко В.Н.

старший преподаватель кафедры
народных инструментов Украины

Харьковский национальный университет
искусств им.И.П. Котляревского

КОМПОЗИТОРСКО- ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ СТИЛЬ КАК ВЕДУЩАЯ ТЕНДЕНЦИЯ ГИТАРНОГО ТВОРЧЕСТВА

Аннотация. Рассмотрено явление композиторско-исполнительского стиля, выступающее как специфический признак музыки для гитары, создаваемой в лучших своих образцах композиторами-гитаристами, прослежена эволюция этого феномена, приведены примеры из творчества классиков и современных авторов.

Ключевые слова: гитара, стиль, композиторско-исполнительский стиль, транскрипция.

Анотація. Ткаченко В.М. Композиторсько-виконавський стиль як провідна тенденція гітарної творчості. Розглянуто явище композиторсько-виконавського стилю, яке виступає як специфічна ознака музики для гітари, що у кращих своїх зразках створюється композиторами-гітаристами, простежено еволюцію цього феномена, наведено приклади з творчості класиків та сучасних авторів.

Ключові слова: гітара, стиль, композиторсько-виконавський стиль, транскрипція.

Annotation. Tkachenko V.N. Composer-performer style as leading tendency of guitar creation. The phenomenon of composer-performance style, salient as a specific sign of music for a guitar, is considered in the best standards by composers-guitarists, is considered, the evolution of this phenomenon is traced, examples are made from work of classics and modern authors.

Keywords: guitar, style, composer-performer style, transcription.

Целью данной статьи является рассмотрение феномена композиторско-исполнительского стиля как ключевой основы музыки, создаваемой для гитары. Объект исследования – явление композиторско-исполнительского стиля, предмет – его специфика в гитарном творчестве.

Результаты исследования. Еще Г.Берлиоз в «Большом трактате по современной инструментовке и оркестровке» (1843) характеризует гитару как «инструмент, пригодный для аккомпанемента голосу и для участия в некоторых не громких инструментальных сочинениях, а также и для самостоятельного исполнения более или менее сложных многоголосных пьес, истинная прелесть которых обнаруживается, когда их играют настоящие виртуозы» [3, с. 187]. Это означает, что только гитаристы-исполнители с их виртуозным владением инструментом могут обеспечить «прелесть» звучания произведения, созданного в расчете на них композитором.

В контексте развития гитарной культуры прослеживаются в целом те же тенденции, которые обнаруживаются и в музыке для других инструментов. Это – характер связи композиторского и исполнительского творчества в той музыке, которая является совместным «продуктом» этих двух творческих начал. По классификации, предложенной Н.Жайворонок, в истории европейского инструментализма отчетливо выделяются две эпохи – «эпоха играющих творцов» и «эпоха творящих виртуозов» [7, с. 8].

Если ведущие музыканты доромантической эпохи, в основном, акцентировали свое внимание на композиторской деятельности, хотя и блестяще владели отдельными инструментами, а иногда и несколькими (И.С.Бах – великий органист, а также клавесинист, В.А.Моцарт – концертирующий скрипач, выдающийся клавирист, Л. ван Бетховен – пианист), то к середине XIX века в связи с процессами музыкально-общественной практики, развитием салонной и концертной музыки исполнительское начало в труде музыканта становится первостепенным и даже определяет общественный облик того или иного творца. Такими были великие исполнители – они же и композиторы, определявшие содержание музыкальной жизни в Европе после 1830 года – Ф.Лист, Ф.Шопен, Н.Паганини, в гитарной музыке – М.Джулиани, И.К.Мерц, А.Диабелли, Л.Леньяни, Н.Кост, Ф.Сор, Д.Агуадо, Ф.Таррега.

Разумеется, такого рода творческие личности далеко не однозначны в своем художественном и историческом значении, а наличие в их деятельности композиторского и исполнительского труда также далеко не равноценно. Речь идет лишь о тенденции, уходящей в глубь веков и периодически напоминающей о себе на ранних этапах эволюции музыкального искусства, в том числе, и в Новейшей музыке – от 90-х годов XIX в. по сегодняшний день. Совмещение профессий композитора и исполнителя, специализирующегося на музыке для какого-либо инструмента (хотя и пишущего для других инструментов, а также играющего музыку других авторов) дает своеобразный стилиевой «гибрид» – **композиторско-исполнительский стиль.**

Феномен этого стиля отражен в известных практически каждому музыканту-профессионалу и квалифицированному слушателю характеристиках:

Надійшла до редакції 26.04.2012

«Ф. Шопен – фортепианный композитор», «Н. Паганини – скрипичный композитор», «М. Джулиани – гитарный композитор» и т.д. Речь идет не только о приоритете у данных авторов музыки для указанного инструмента, но и о знании ими этого инструмента как бы изнутри, знании, которое приобретается в концертно-исполнительской практике, в деятельности, связанной с концертными выступлениями перед широкой публикой.

В системе композиторско-исполнительского стиля совмещаются в одном лице две стороны стили творческой личности, объединяемые на основе «орудия» ее мышления – инструмента как артефакта культуры, возрождаемого в каждом произведении и в каждом акте исполнения. Не последнюю роль в актуализации явления композиторско-исполнительского стиля играют и тенденции в области социально-эстетического спроса и предложения, характерные для того или иного исторического периода. Одной из наиболее общих таких тенденций является виртуозность, которая, пройдя стадии «виртуозничанья» (по Б. Асафьеву, «виртуозность *an und für sich*» [1, с. 219]) как чисто внешнего эффекта исполнительской самоподачи, вновь приобретает эстетическое значение, отсылающее нас к доклассической эпохе. В культуре музыкального барокко *virtus* (с лат. буквально – доблесть) считалась одной из основных добродетелей, а в искусстве понималась как мастерство, необходимое художнику любой профессии.

Искусство виртуозов-музыкантов становится особенно востребованным в эпоху массовых коммуникаций, а также в связи с неизбежными процессами коммерциализации искусства, наблюдаемыми еще с XIX века. «Работая» на широкую публику, музыкант должен иметь в своем репертуаре произведения, художественный и технический уровень которых отвечает ожиданиям аудитории. Тенденция сегодняшнего дня, постепенно формировавшаяся на протяжении более, чем полутора столетий, – создание музыки, которая была бы легкой и доступной для восприятия, но сложной для исполнения (выражение современного аргентинского композитора, «короля танго» А. Пьяццоллы).

Понятие композиторско-исполнительского стиля не является разработанным в музыковедческой науке, хотя взаимосвязь его составляющих – «композиторского» и «исполнительского» – фиксируется всегда, когда они объединяются в одной и той же творческой личности. В связи с этим возникает необходимость предложить дефиницию понятия «композиторско-исполнительский стиль» с учетом теоретических разработок в области теории музыкального стиля [9]; [11]; [8]; [10], а также исполнительской практики: *композиторско-исполнительский стиль – художественно-творческое явление, основанное на совмещении в одной творческой личности профессий композитора и исполнителя при специализации данного творчества на основе какого-либо одного или нескольких музыкальных инструментов (в вокальной музыке таким инструментом может являться певческий голос).*

Для гитарного творчества композиторско-исполнительский «уклон» является одним из важнейших стилеобразующих факторов. Ренессанс гитары в XX веке и бурное развитие гитарного искусства – гитарный «бум», охвативший различные страны и континенты, – в основе своей имел стремление соединить утраченное на

время единство гитарного письма и исполнительства. Об этом свидетельствует программная статья «Гитара в фаворе» А. Сеговии, который был первым музыкантом-гитаристом, обосновавшим ситуацию «заколдованного круга», сложившуюся вокруг гитары к началу XX века и нашедшим, благодаря своему энтузиазму и настойчивости, выход из этой ситуации.

Суть «гитарного кризиса» тогда как раз и состояла в том, что композиторы перестали писать музыку для гитары, потому что не было исполнителей-виртуозов, которые могли бы сыграть эту музыку. В свою очередь, виртуозов не было из-за отсутствия «гитарных композиторов», в чем и состояла безвыходность ситуации. А. Сеговия приводит имена классиков гитары – Ф. Сора и М. Джулиани, а также Ф. Тарреги, умершего в 1908 году, и с сожалением констатирует, что, за их исключением, «все, игравшие на гитаре и писавшие для нее, были жалкими посредственностями. Поэтому и современные композиторы относились к ней с презрением» (цит. по: [2, с. 104]).

Естественно, что А. Сеговия умышленно преувеличивал опасность этой ситуации для гитарного творчества, поскольку искал из нее выход. Этот выход заключался не только в том, чтобы привлечь к написанию музыки для гитары ведущих композиторов разных стран, в том числе, и классиков XX века, – К. Дебюсси, Д. Мийо, Б. Бриттена, а также Л. Брауэра, что и сделал А. Сеговия. Эти имена называет в своем интервью инициатор и бессменный руководитель гитарного фестиваля в Эстергоме Л. Сендрей-Карпера, отмечая «интереснейшие процессы», происходящие в исполнительской практике, в орбиту которой «вовлекаются новые стили, направления, национальные традиции» [там же].

При всей технической и художественной значимости письма для гитары классиков XX века, специфику и универсализм инструмента лучше всего знают и умеют претворять музыканты, владеющие как композиторским мастерством, так и являющиеся концертующими гитаристами-виртуозами. В их творчестве композиторское и исполнительское начала не всегда равнозначны, но в идеале, если они оказываются «равновеликими», возникают такие знаковые явления гитарного искусства современности, как Л. Брауэр, Р. Дьенс, С. Ассад, Н. Кошкин, К. Доменикони и др.

Гитарный композиторско-исполнительский стиль – явление далеко не однородное по соотношению двух его составляющих. Конгениальность в воплощении этого стиля в виде равноценности и равнозначности «композиторства для гитары» и «исполнительства на гитаре» встречается достаточно редко, например, у Ф. Сора, в XX веке – у Р. Дьенса, Л. Брауэра. Как отмечает по этому поводу Л. Витошинский – известный австрийский гитарный педагог и исполнитель, – «нельзя требовать от композитора владение всеми теми инструментами, для которых он пишет» [5, с. 25]. Однако, исходя из личного опыта и знания гитарной литературы, Л. Витошинский делает вывод о том, что в гитарном творчестве «качество музыки и удобство исполнения идут плечем-к-плечу, хотя часто их пути разделяются: тогда перед исполнителем возникают задачи, которые практически невозможно решить» [там же].

Автор выделяет три группы сочинений для гитары, классифицируя их по указанному им критерию

– художественной ценности в сочетании с удобством исполнения. К первой группе относятся произведения, в которых композиторы, руководствуясь собственными художественными целями, сравнительно мало уделяют внимания специфике исполнительских задач. Во вторую группу входят композиции, возникшие в тесном содружестве композитора и исполнителя, как правило, не только выдающегося, но и обладающего навыками композиторского ремесла (Л.Витошинский приводит пример М.Джулиани, которому И.Н.Гуммель и И.Мошелес доверили редактирование гитарной партии в «Большом концертном дуэте» op. 20). Третью группу образуют сочинения, созданные самими выдающимися исполнителями, совмещающими свою основную профессию с композиторской деятельностью (здесь Л.Витошинский называет в качестве выдающихся примеров Ф.Сора и М.Джулиани).

Выделенные автором три группы гитарных сочинений неоднородны в аспекте понятия «композиторско-исполнительский гитарный стиль». В полной мере это понятие может быть применено лишь к третьему пункту классификации, предложенной автором. Во второй группе произведения наблюдается нечто вроде коллективного творчества, где квалифицированный исполнитель, обладающий некоторыми «навыками композиторского труда», привлекается к созданию произведения для гитары или с участием гитары.

Если же композитор, пишущий для гитары, руководствовался только собственными, «композиторскими» задачами, не заботясь об исполнительском «удобстве», то понятие композиторско-исполнительский стиль разделяется на две образующие его составляющие, которые существуют отдельно – композиторский стиль, исполнительский стиль. В этом разделении все же присутствует гитара с ее исполнительской спецификой, но композитор руководствуется лишь самыми общими (или лишь теми, которые ему известны) приемами письма для инструмента. Характеристику этих общих приемов можно найти еще у Г.Берлиоза [3], а в юмористическом плане их обозначает М.Офи, фиксируя связь письма для гитары с фортепиано – композитор, пишущий для гитары, «пусть думает о фортепиано», с виолончелью – «пишет, как для виолончели», а также предостерегает от использования малых секунд, если они даны без участия открытых струн (цит. по: [5, с.26]).

Особой разновидностью композиторско-исполнительского гитарного творчества являются транскрипции для гитары произведений, созданных для других инструментов или ансамблей, в том числе, и для голоса с фортепиано или ансамблевым инструментальным составом. Транскрипция является для музыкантов-гитаристов тем жанром, в котором можно достичь сразу двух целей – пополнить репертуар произведениями, достаточно хорошо известными слушателям, а потому востребованными; учесть в обработках-транскрипциях потенциал оригинала, соединяя его со спецификой гитарного письма и исполнительства. Транскрипция как жанр, возникающий на «стыке» стилей двух авторов – оригинального сочинения и его переработки – несет в себе признаки композиторско-исполнительского стиля. Они заключаются в следующем:

1) транскрипция выступает не только как «результат композиторской интерпретации» [4, с.6], но и как новое исполнительское видение оригинала;

2) исполнительский компонент всегда присутствует в транскрипции, даже если выполняющий ее композитор не является исполнителем на том инструменте, для которого она предназначается;

3) диапазон транскрипционных нововведений достаточно широк и может, в зависимости от конкретного масштаба переинтонирования, простирается от обработки-адаптации до создания виртуозной, с учетом возможностей нового инструмента (инструментов, голосов, голосов и инструментов), версии прочтения оригинала, при котором исполнительские средства выходят на первый план.

Практика инструментального музицирования показывает, что транскрипции (обработки, переложения, просто иные импровизаторско-исполнительские версии имеющихся произведений) были первичными по отношению к оригинальному репертуару, специально создаваемому для конкретного инструмента или ансамбля. Гитарная музыка не является здесь исключением. Она рождалась из аккомпанементных формул в той же фольклорной песенно-танцевальной традиции, постепенно выделяясь в автономное концертно-художественное явление.

Еще в позднем Ренессансе в рамках интабуляции, которой было принято называть «переложение (обработку) для многоголосного инструмента музыкального произведения, изначально рассчитанного на ансамблевое исполнение (вокальное, инструментальное или смешанное)» [6, с.6], возникали гитарные (лютневые, виуэльные) обработки частей месс Жоскена Дебре, известные еще по книге «Libra de musica de vihuela», изданной Д. Писсадором в 1552 г. Это была популярная («модная») музыка того времени, распространяемая через коммерческое нотоиздание и предназначенная, в основном, для светского музицирования.

В первую очередь это касалось системы жанров, из которой гитарная практика еще в позднем Ренессансе (конец XVI – начало XVII вв.) выбирала наиболее соответствующие и «удобные» для исполнительства, – танцевальные в своей основе пьесы-миниаютуры, сюитные циклы из подобных пьес, вариации на известные темы-мелодии шансонов, мадригалов, танцев и др. «не гитарных» жанров, где разрабатывалась не только композиторская, но и исполнительская специфика гитарного стиля.

Так называемые андалусские жанры [12, с. 7], сложившиеся в гитарно-лютневой практике на родине гитары – в Испании, – *tientos*, *diferencias*, *soneto*, *fantasia*, *ricercar*, *пассакалья*, *чакона*, *сарабанда*, *фолия* и др. – были в истоках прикладными и даже не гитарно-специфическими. На основе стабилизации жанровой системы складывались предпосылки к расширению становящегося автономным гитарного репертуара, что повлекло за собой создание гитарных обработок «не гитарных» образцов. Характерная черта таких обработок, появившихся на ранних этапах гитарно-концертного музицирования, – их импровизационная, а следовательно, и исполнительская в первую очередь природа.

Музыкальная практика в гитарном искусстве последующих эпох демонстрирует непреходящее значение транскрипций как одного из наиболее стабильных жанров музыки для гитары. Создавались эти транскрипции преимущественно композиторами-гитаристами, а за-

частую и собственно исполнителями, стремившимися к двум указанным выше целям, – обогащению гитарного репертуара и раскрытию новых ресурсов инструмента, приобретающего в транскрипционном «общении» универсальные стилевые качества.

Это относится и к творчеству классиков гитарного стиля XVIII – XIX вв., и к деятельности гитарных музыкантов периода гитарного «бума» в середине и конце XX в. Классик австро-немецкой школы И.К.Мерц является автором целого ряда транскрипций, среди которых популярны песни Ф.Шуберта, обрабатываемые в манере мендельсоновских «Песен без слов» для ф-но. Ф.Таррега является автором переложения для гитары I-ой части бетховенской «Лунной сонаты».

А.Сеговия, не являясь композитором и не практикуя в широком объеме композиторской деятельности (он написал только несколько этюдов для гитары), тем не менее создавал транскрипции, среди которых прочно вошедшие в репертуар и в учебную практику переложения фортепианной музыки И.Альбениса и Э.Гранадоса, гитарные версии номеров баховских сольно-скрипичных и сольно-виолончельных сюит, партит и сонат, например, знаменитой Чаконы из Второй скрипичной сонаты.

Из гитарных исполнителей второй половины и конца XX в. к жанру транскрипций постоянно обращаются М.Барруэко, Т.Хопшток, А.фон Вангенхайм, Дж.Брим, Д.Рассел, А.Иванов-Крамской и многие другие. Представители национальных гитарных школ в своей транскрипционной работе тяготеют к отображению с помощью инструмента характерных особенностей национального музыкального языка и стилистики, жанров и форм почвенной классической традиции, частично компенсируя тем самым «пропущенный» гитарой классический этап ее эволюции.

Немецкие гитаристы специализируются на переложениях-обработках струнно-смычковых опусов И.С.Баха и Г.Ф.Телемана. Так, широкой известностью среди профессионалов-гитаристов и любителей гитарной музыки пользуется созданная Т.Хопштоком версия партиты

E-dur И.С.Баха, А.фон Вангенхаймом созданы гитарные транскрипции всех 6 виолончельных сюит И.С.Баха, которые он же сам, как и Т.Хопшток свою транскрипцию, и исполняет. Дж.Брим и Д.Рассел создают гитарные транскрипции произведений Г.Ф.Генделя, Б.Бриттена, У.Уолтона. Испанские и латино-американские гитаристы в своих транскрипциях при сохранении главной ориентации на отечественную музыку (И.Альбенис, Э.Гранадос, М.де Фалья и др.) используют и материал других национальных классических школ – Д.Скарлатти, И.С.Баха, У.Берда, Ф.Мендельсона и др.

Соответственно поступают российские и украинские исполнители-гитаристы, используя сочинения отечественной, в основном, фортепианной классики: А.Иванов-Крамской – пьесы из «Картинок с выставки» М.Мусоргского и «Времен года» П.Чайковского; украинские гитаристы пополняют свой репертуар, создавая транскрипции хоровых обработок Н.Леонтовича (П.Полухин – гитарная версия знаменитого «Щедрика»), Н.Лысенко («Элегия» в переложении для гитары Н.Михайленко), И.Шамо («Веснянка» – переложение для дуэта гитар О.Раковой).

Таким образом, композиторско-исполнительский гитарный стиль является ключевой основой творчества музыкантов, специализирующихся в данной сфере видового инструментального стиля. Специфика и универсализм гитары в их диалектическом соотношении – через углубление специфики и ее преодоление инструмент приобретает универсальные качества – наиболее полно раскрываются тогда, когда гитарная музыка создается «со сознанием дела», в идеале – композитором, виртуозно владеющим инструментом, то есть являющимся и исполнителем-профессионалом.

В композиторско-исполнительском стиле, сложившемся в музыке для гитары, наблюдаются различные градации соотношения его составляющих – автора-композитора и автора-исполнителя. Каждая из них может превалировать, а равновесие, «равновеликость» встречается достаточно редко. Тем не менее, композиторско-исполнительская стилевая тенденция, охватывающая и такой промежуточный вид гитарного творчества, как транскрипция, выступает как магистральная и является особенно показательной для периода расцвета гитарной музыки, начавшегося в середине XX века и продолжающегося в настоящее время.

Литература:

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском / Б.Асафьев. – 2-е изд. – Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1977. – 278 с.: нот.
2. Бельская И. Гитара, виват! / И.Бельская // Совет. музыка. – 1990. – № 7. – С.102 – 108.
3. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке с дополнениями Рихарда Штрауса. В 2 т. Т. 1 / Г. Берлиоз; [пер., ред., вступ. ст. и коммент. С.П.Горчакова] – М.: Музыка, 1972. – 306с.
4. Борисенко М.Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – муз. мистецтво / М.Ю.Борисенко; Харків. держ. ін-т мистецтв. – Харків, 2005. – 17с.
5. Вітошинський Л. Про мистецтво гри на гітарі / Л.Вітошинський; пер. з нім. Л.Мельник. – Львів: БаК, 2006. – 284с.
6. Голдобин Г.Ю. Интабуляция вокальной полифонии в инструментальной музыке Возрождения и раннего Барокко : автореф. дис. ... канд. искусствовед.: спец. 17.00.02 – муз. искусство / Д.Ю.Голдобин; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – М., 2008. – 30 с.
7. Жайворонок Н.Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.01 – теорія та іст. культури / Жайворонок Н. Б.; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2006. – 19 с.
8. Михайлов М. Стиль в музыке: исследование / М.Михайлов. – Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. – 264 с. : нот. ил.
9. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений / Е.В.Назайкинский. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
10. Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков: исследование / С.В.Тышко. – Киев, 1993. – 117 с.
11. Холопова В.Н. Музыка как вид искусств: учеб. пособие для студентов вузов искусства и культуры: [в 2-х ч.] / В.Н.Холопова. – СПб.: Лань, 2000. – 320 с.
12. Шевченко А. Формирование гитары в контексте общего процесса развития музыкальной культуры / Анатолий Шевченко // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І.П.Котляревського. – Харків, 2008. – Вип.23: Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука. – С.5-9.