

ПРОБЛЕМЫ  
МУЗЫКАЛЬНО-  
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО  
ИСКУССТВА

PROBLEMS  
OF MUSICAL-PERFORMING  
ARTS

*Лю Чжэньвэй*

**Генезис и специфика гитарных транскрипций**

**Аннотация**

В статье обсуждается проблема неустойчивости терминологии транскрипторской деятельности и предпринимается попытка рассмотрения её в историческом контексте. Сам процесс трансформирования одного текста в другой понимался по-своему в разные эпохи, точно так же изменялось и отношение к тексту первоисточника. Гитара в этом контексте выступила прямой наследницей ренессансной лютни, и на примере гитарных переложений лютневой музыки наиболее очевидны происходящие в истории музыки процессы.

**Ключевые слова:** гитара, лютня, транскрипция, Ренессанс, барокко, *opus perfectum et absolutum*.

*Liu Zhenwei*

**Genesis and specificity of guitar transcriptions**

**Summary**

The article discusses the problem of terminological instability of transcriptional activity and attempts to consider it in a historical context. The process of transformation of one text into another was understood differently in different epochs, and the attitude to the text of the original score changed in the same way. In this context, the guitar became the direct heir of the Renaissance lute, and the processes taking place in the history of music are most obvious on the example of guitar arrangements of lute music.

**Keywords:** guitar, lute, transcription, Renaissance, baroque, *opus perfectum et absolutum*.

Сегодня гитара завоёвывает позиции универсального инструмента, которому подвластна практически любая выразительность в музыке разных стилей и эпох. Благодаря возможностям современной звукорежиссуры, она может звучать на концертных площадках любого размера: от камерной сцены до большого стадиона. Её включённость во все сферы музыкальной культуры — от классической академической музыки до рока или бардовской песни — делает этот инструмент ещё более универсальным и популярным, чем фортепиано.

Процесс закрепления гитары в филармоническом концертном пространстве продолжается и сегодня. Поскольку значительная часть концертного репертуара гитаристов состоит из транскрипций, обращение к данной теме сегодня достаточно актуально.

В терминологии, связанной с транскрипциями, по сей день нет единодушия в её употреблении, и разные исследователи вкладывают свой смысл в многочисленные родственные понятия: наряду со словом «транскрипция» также используются «аранжировка», «редакция», «обработка», «адаптация» и где-то на границе с ними — «парафраз», «фантазия» и «вариации». Можно также обратить внимание, что слова эти разноязычны по своему происхождению, и из-за этого в них отмечаются некоторые нюансы смысла: латинское слово «транскрипция» фиксирует момент «переписывания» зафиксированного текста, слово «аранжировка» французского происхождения, обозначает «приведение в порядок», «устройство», греческое слово «парафраз» — это «пересказ», здесь речь идёт о переделке, но не о письменном тексте, и наконец русскоязычные слова «обработка» и «переложение» показывают видоизменение первоисточника, но какого рода и каким образом из самих слов непонятно.

Разные авторы предлагают свои варианты определения понятий, свои классификации транскрипций, аранжировок и перело-

жений, свои критерии для их разделения и ранжирования. Однако часто одни и те же явления обозначаются разными терминами и наоборот, что запутывает ситуацию и исследователей, занимающихся теми же проблемами. Доходит до того, что переложения для различных инструментов получают разные обозначения. Так, в диссертационном исследовании А. В. Пчелинцева отмечается, что понятием «аранжировка» широко пользуются в хоровом и народно-певческом искусстве, а в народно-исполнительском — нет: «Систематизация понятий транскрипторской сферы в музыке для клавишных народных инструментов опирается на принцип постепенного усложнения в зависимости от включения в композиторский процесс: баянная редакция, переложение, транскрипция, транскрипция-обработка (Н. А. Давыдов) или баянная редакция — переложение — фантазия, парафраз — обработка, вариация — транскрипция (Ф. Р. Липс). В области исполнительства на струнных народных инструментах существующая классификация опирается на традиционные дефиниции — переложение, транскрипция, обработка, наделённые специфическими признаками. Понятие „аранжировка“ сознательно выводится из классификации как термин, предполагающий создание нового текста на основе мелодии или мелодии и гармонии, хотя и употребляется в качестве синонима обработки, переложения или инструментовки» [5. С. 8]. То есть термин «аранжировка» по-разному употребляется по отношению к инструментам и к классификации изменений, сделанных в первоначальном тексте.

В рамках данной статьи мы не ставим целью разрешение терминологических противоречий, но на пути к этому следует обратиться к историческим истокам самого явления, и это поможет яснее понять его суть и приблизиться к прояснению терминологической путаницы.

Прежде всего попробуем выяснить, когда именно появилось понятие «транскрипции»

и какое отношение оно имело к оригинальному музыкальному произведению, которое затем подвергалось транскрибированию.

Транскрипция в том виде, в каком она понималась в XIX веке и далее, начала своё существование примерно в классическую эпоху — до того и понятие авторства, и представление о законченном произведении были размытыми. Авторы, пишущие о предшествующих эпохах, наряду с понятием «композиция» используют термин «посткомпозиции», который вытекает из того, что зафиксированный текст музыкального сочинения не совпадает с исполнительским текстом. Это особенно очевидно в музыке барокко и более ранних эпох. О. А. Филиппова отмечает: «Музыкальное произведение барокко сочетает в себе единичность фиксированной композиции и множественность вариантов её воспроизведения» [7. С. 148]. Схожую мысль встречаем и у Э. В. Денисова, который называет музыкальную композицию барокко «первым историческим примером последовательно проведённого принципа сочетания стабильности и мобильности в музыкальной форме» [1. С. 99].

Если говорить о мобильных элементах текста, то в них входила, в том числе, и инструментовка: «К посткомпозиционным составляющим в музыкальном произведении барокко можно отнести следующие:

- реализацию генерал-баса;
- искусство орнаментации;
- иногда тембровое воплощение, то есть инструментовку (прежде всего в рамках пласта сопровождения)» [7. С. 148].

Здесь неминуемо возникает вопрос: является ли барочное сочинение, сыгранное на другом инструменте, транскрипцией? Очевидно, ответ будет отрицательным, если инструментовку отнести к мобильным элементам текста. Транскрипция и транскрибирование возникают в тот момент, когда затрагиваются существенные стороны изначального текста, те, что обозначены композитором как стабильные. При этом вряд ли можно провести точные границы того и другого, и в случае с транскрипцией барочной музыки следует говорить об особом

состоянии первоначального текста и соответственных методах обращения с ним.

В эпоху барокко, очевидно, некоторые музыкальные тексты существовали в разных состояниях. В том числе и такие, где изменения не допускались и конечный результат звучания был зафиксирован достаточно точно, — вот такого рода тексты могли подвергаться транскрибированию, и многочисленные транскрипции И. С. Баха служат тому подтверждением.

В предшествующую эпоху Возрождения обращение с зафиксированным нотным текстом было ещё более свободным, особенно если учесть, что оригиналы многих инструментальных сочинений представляли собой вокальные мадригалы, мотеты, канцоны и т. д. Судя по сочинению Диего Ортиса «Трактат об орнаментации каденций» (1553), уже тогда существовали известные всем правила переложения вокальной музыки для исполнения на инструментах. Показывая, как исполнять четырёхголосный мадригал на клавесине и виолоне, он писал: «Надлежит взять мадригал или мотет, либо что иное, что желаешь исполнить, и переложить его для чембало, как сие делать принято» [9].

Г. И. Лыжов также полагает, что присоединение инструментальных голосов к вокальным во время исполнения было устоявшейся традицией: «Факт исполнения полифонических произведений, нотированных *a cappella*, с тем или иным участием инструментов во второй половине XVI в. не вызывает сомнений» [4. С. 81]. Если в церковной музыке к вокальным голосам обычно присоединялся орган, то в светской это была, как правило, лютня. Причём процесс «замены» вокальных голосов на инструментальные приводил к тому, что постепенно вся партитура звучала только у органа или лютни: «Со временем лишь часть партий (иногда даже одна или вообще ни одной) оставались вокальными, остальные же исполнялись различными инструментами или, например, одним клавишным — органом или чембало» [4. С. 81].

Собственно, само понятие партитуры, где сведены все голоса исполняемого сочинения,

возникает в XVI веке, причём её наиболее удобный для исполнителей вид тоже сформировался не сразу: от записи каждого голоса на отдельном нотном стане к двух- или однострочной записи «клавирной интаволатуры». У исполнителей смешанных вокально-инструментальных составов, по словам М. И. Катунян, было несколько вариантов записи музыкального текста: «Во второй половине XVI века для данного способа игры было выработано множество методов нотации. Это могла быть игра по партитуре, по буквенной табулатуре, по нотной табулатуре, игра редуцированного баса (*basso seguente*), игра по басу и верхнему голосу, по одному басу (*basso per l'organo*), по нескольким басам, если сочинение многохорное; игра с полностью нотированным аккомпанементом» [2. С. 5]. Таким образом, именно инструменталист, играющий на лютне или органе, имеющий перед глазами полную парти-

туру произведения, был центральной фигурой музыкального ансамбля.

Такое положение дел фиксируют многочисленные живописные полотна того времени, на которых изображается вокально-инструментальный ансамбль, а лютнист, клавесинист или органист являются главными при исполнении, поскольку именно вокруг них группируются остальные музыканты. На картине Лоренцо Косты (1460–1535), которую принято называть «Концерт» (хранится в Национальной галерее в Лондоне), лютнист окружён двумя вокалистами: женщина по правую руку, мужчина — по левую (см. ил. 1). Лютнист, судя по положению пальцев на грифе, исполняет многоголосную музыку (зажаты три струны), а поскольку он также и поёт, то, скорее всего, партия лютни дублирует вокальное трёхголосие. Таким образом, одновременно звучат вокальный оригинал сочинения и его лютневый вариант.



Ил. 1. Лоренцо Коста. Концерт (1485–1495).  
Национальная галерея, Лондон

Перед музыкантами лежит книжечка, где, возможно, записаны ноты исполняемой музыки (исполнители в неё не смотрят, а поют и играют наизусть). Рассмотреть нотный текст на картине, к сожалению, невозможно, однако на некоторых полотнах художники очень скрупулёзно выписывали нотный текст — например, на известной картине Микеланджело да Караваджо «Лютнист» (1595) отчётливо читается басовая партия мадригала Якоба Аркдельта *Voi sapete ch'io vi amo*, и по ней, по мнению М. Катунян, исполнитель «играет гармонический аккомпанемент, то есть генерал-бас. Это есть практика сольного музицирования на основе полифонической композиции. Караваджо, великий художник раннего барокко, оставил нам документальное свидетельство музыкальной практики своего времени» [2. С. 6].

Вокальные сочинения того времени не нотировались в партитуре — перед каждым певцом располагалась только его партия. Партитура оказывалась нужной лишь композитору для процесса создания сочинения. Когда же соотношения голосов уже были установлены, а музыка расписана по партиям, композиторский черновик уничтожался. Однако именно на рубеже позднеренессансного и раннебарочного периода возникает необходимость охвата всех партий при музицировании для понимания гармонической вертикали произведения. Именно в этот период формируется практика цифрованного баса, по которому играют инструменталисты, способные воспроизвести многоголосную фактуру, — исполнители на клавесине, органе и лютне. Нотный текст в таком виде оказывается как бы «разомкнутым», всегда «неокончательным» и подлежащим постоянному «усовершенствованию» при каждом исполнении. По мнению Г. И. Лыжова, это связано с разделением всей музыки на совершенную «мировую» и несовершенную «земную», «человеческую»: «Отсвет средневековой полярности понятий музыки мировой, то есть музыки, пребывающей в умном мире, и музыки земной, человеческой, пронизанной непрерывным становлением и связанной с опасностью несовершенства, не

мог не сказываться на музыкальном мышлении ренессансного и раннебарочного исполнителя. Скорый на варьирование текста, на его аранжировку барочный музыкант тем свидетельствует не своё неуважение к тексту, но лишь косвенное признание невозможности ни точно исполнить его материальными средствами, ни изложить в виде точно фиксированного текста само исполнение» [4. С. 89].

Если рассматривать всю «земную» музыку как своего рода несовершенное отражение, «аранжировку» музыки «небесной» или «мировой», то с этой точки зрения первичен тот невыразимый идеал, который существует как чистая идея, как «звучащее Число», а композитор лишь пытается его в каком-то менее совершенном виде воплотить. Исполнитель же, также стремящийся к совершенству, пытается к нему приблизиться, реализуя свою модель, своё представление об идее музыки. Здесь совершенно уместно понятие «посткомпозиции», используемое многими исследователями средневековой, ренессансной и барочной музыки. «Разомкнутый» (хотя вроде бы и записанный) *opus* изначально предполагает «соавторское» отношение исполнителя к нему, и здесь в особом положении оказываются именно те исполнители-инструменталисты, о которых упоминалось выше, то есть те, у которых возникает потребность иметь перед глазами всю партитуру произведения или хотя бы её гармоническую основу (цифрованный бас). Клавесинист, органист или лютнист оказываются ближе всего к автору в понимании устройства композиции, и именно их инструменты получают статус наиболее универсальных, способных вместить многоголосие практически любого музыкального сочинения.

Хотя гитара не была прямой наследницей лютни и оба инструмента в эпоху Ренессанса занимали свою собственную культурную нишу, всё же исторически ситуация сложилась так, что претендующая сегодня на универсальность гитара в точности следует тем тенденциям, которые обозначились ещё в эпоху Возрождения по отношению к лютне: оба инструмента спо-

собны и воспроизводить многоголосную фактуру, и аккомпанировать вокалу и другим инструментам, исполнять гармоническую основу сочинения.

Когда в XX веке испанский гитарист, композитор и транскриптор Нарсисо Йепес (1927–1997) стал перекладывать барочную лютневую музыку для гитары, то для того, чтобы не вносить больших изменений в оригинальный лютневый текст, он модифицировал гитару, добавив четыре басовые струны, тем самым приблизив диапазон звучания к лютневому. Десятиструнная гитара, своего рода гибрид, была создана в 1964 году, и для неё был переложён, например, лютневый Концерт А. Вивальди — особенности этого переложения подробно рассмотрены в статье С. В. Терентьевой и А. С. Чапковского [6]. Лютня — инструмент тихий, но обладающий тонкой нюансировкой, в точности отвечал ренессансной музыкальной эстетике. Гитара — более яркая и мощная по звучанию, способная выступать в партнёрстве даже с целым оркестром, предлагает иное отношение к звуку. Комментируя сделанные Н. Йепесом изменения в музыке Вивальди, исследователи пишут: «Камерный характер звучания лютни определяет не только скромность инструментального состава, для которого написано произведение, но и некую графичность музыкального образа, которая вызывает ассоциации с жанром офорта, популярным в живописи XVII века. Транскрибировать такое сочинение для гитары означает, помимо всего прочего, „демократизировать“ жанр произведения и, если возможна такая аналогия, перевести партитуру из чёрно-белого в цветной формат. Аналогом цвета в данном случае становится радикальное обогащение палитры динамических оттенков» [6. С. 43].

Обратим внимание, как заметно меняется отношение музыкантов к композиторскому тексту. Если И. С. Бах, также делавший переложения музыки А. Вивальди, выступает как соавтор и достаточно свободно обращается с оригинальной партитурой, то Н. Йепес предпочитает даже изменить конструкцию инструмента, чтобы не переносить басовые ноты и

сохранить оригинал как можно более точно. Создавая варианты собственной музыки, Бах не исправляет старые тексты, он создаёт новые: «Возвращаясь к ранее написанному сочинению и делая на этой основе новую версию, Бах записывал эту новую версию чаще всего в новой рукописи» [8. С. 40]. У Баха нет никакого пиетета по отношению к записанной музыке, для него, очевидно, чаще всего записанный текст — это всего лишь один из вариантов исполнения. Для современного музыканта текст — это авторитетное свидетельство композиторской воли, и этой воле он старается следовать.

В классическую эпоху сформировалось понятие *opus perfectum et absolutum*, т. е. такого художественного текста, который закончен, окончателен и не предполагает никаких существенных изменений при исполнении. По словам Л. В. Кириллиной: «Искусство [классической эпохи. — Л. Ч.] считалось делом гения и вкуса, и желанным результатом было появление *opus perfectum et absolutum* — совершенного самодостаточного произведения, в идеале — шедевра» [3. С. 144]. Именно в отношении такого произведения актуально понятие «авторской воли», которое распространяется на весь текст, включая каждую его деталь. В этот момент кардинально изменилось и отношение к его фиксации: поскольку оно совершенно, то вполне может быть зафиксировано и затем должно воспроизводиться как можно ближе к записанному тексту. То есть здесь ключевым моментом является именно письменная фиксация текста, который в идеале не должен быть подвержен изменениям.

При исполнении сочинения на другом инструменте изменения всё же приходится делать, но поскольку оригинал совершенен, требуется сохранить верность «и букве, и духу», то есть создать такой новый текст, который производил бы впечатление на слушателя с помощью похожих (или по возможности как можно более близких) выразительных средств. И здесь наиболее подходящим термином для обозначения перехода одного текста в другой является, на наш взгляд, именно «транскрипция».

Как уже упоминалось, термин «транскрипция» фиксирует момент трансформации текста, который обладает письменной природой (лат. *trans* — «через» и *scribo* — «пишу»). Вмешательство в такого рода *opus* и порождает транскрипцию, которая подчиняется некоторым очевидным для всех правилам, в основе которых лежат разделяемые всеми ценности. И одной из главных является ценность зафиксированной авторской воли в «совершенном» произведении.

### Список литературы

### References

1. Денисов Э. В. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М.: Музыка, 1971. С. 95–133.  
*Denisov E. V. Stabil'nye i mobil'nye elementy muzykal'noj formy i ih vzaimodejstvie* [Stable and mobile elements of the musical form and their interaction]. *Teoreticheskie problemy muzykal'nyh form i zhanrov*. Moscow, Muzyka, 1971, pp. 95–133. (In Russ.)
2. Катунян М. И. Посткомпозиция XVI века: на пути к авторскому опусу // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 3. С. 3–14.  
*Katunyan M. I. Postkompoziciya XVI veka: na puti k avtorskomu opusu* [Post-composition of the XVI century: on the way to the author's *opus*]. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya*. 2012, no. 3, pp. 3–14. (In Russ.)
3. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков. М.: МГК, 1996. 192 с.  
*Kirillina L. V. Klassicheskij stil' v muzyke XVIII — nachala XIX vekov* [Classical style in music of the XVIII — early XIX centuries]. Moscow, Moskovskaja konservatorija, 1996, 192 p. (In Russ.)
4. Лыжов Г. И. Исполнительская аранжировка вокальных полифонических сочинений на рубеже XVI–XVII вв.: между полифонической и гомофонной формой // Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция. Материалы научно-практической конференции. М.: Прест, 1999. С. 81–91.  
*Lyzhov G. I. Ispolnitel'skaya aranzhirovka vokal'nyh polifonicheskikh sochinenij na rubezhe XVI–XVII vv.: mezhdru polifonicheskoi i gomofonnoj formoj* // *Starinnaya muzyka: Praktika. Aranzhirovka. Rekonstrukciya. Materialy nauchno-prakticheskoj konferencii*. Moscow, Prest, 1999, pp. 81–91. (In Russ.)
5. Пчелинцев А. В. Феномен аранжировки: история, теория, практика. Дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2021. 527 с.  
*Pchelincev A. V. Fenomen aranzhirovki: istoriya, teoriya, praktika* [The phenomenon of arrangement: history, theory, practice]. Doctor's degree dissertation. Moscow, 2021, 527 p. (In Russ.)
6. Терентьева С. В., Чапковский А. С. Художественно-эстетические и этические вопросы жанра музыкальной транскрипции (на примере переложения Концерта А. Вивальди для гитары с оркестром) // Художественное образование и наука. 2015. № 4. С. 39–49.  
*Terent'eva S. V., Chapkovskij A. S. Hudozhestvenno-esteticheskie i eticheskie voprosy zhanra muzykal'noj transkripcii (na primere pereložheniya Koncerta A. Vival'di dlya gitary s orkestrom)* [Artistic, aesthetic and ethical issues of the genre of musical transcription (on the example of the arrangement of A. Vivaldi's Concerto for Guitar and orchestra)]. *Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka*. 2015, no. 4, pp. 39–49. (In Russ.)
7. Филиппова О. «Новая музыка» композиции эпохи барокко // SATOR TENET OPERA ROTAS. Юрий Николаевич Холо-

пов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения). М.: МГК, 2003. С. 43–152.

*Filippova O. "Novaya muzyka" kompozicii epohi barokko ["New music" compositions of the Baroque era]. SATOR TENET OPERA ROTAS. Yuriy Nikolaevich Holopov i ego nauchnaya shkola (k 70-letiyu so dnya rozhdeniya). Moscow, Moskovskaja konservatorija, 2003, pp. 143–152. (In Russ.)*

8. *Шабалина Т. В. Рукописи И. С. Баха: Ключи к тайнам творчества. СПб.: Logos, 1999. 438 с.*

*Shabalina T.V. Rukopisi I. S. Baha: klyuchi k tajnam tvorchestva [J. S. Bach's Manuscripts: Keys to the Secrets of Creativity]. Saint Petersburg, Logos, 1999, 438 p. (In Russ.)*

9. *Ortiz D. Trattado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la Musica de Violones. Roma, 1553. / Übertr. von M. Schneider. Kassel: u.a. 1961. S. 68.*

*Ortiz D. Trattado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la Musica de Violones. Roma, 1553. Trans. M. Schneider. Kassel, u.a., 1961, S. 68. (In German).*

---

### Об авторе

**Лю Чжэньвэй** — преподаватель Лэшаньского педагогического института (Китай), аспирант РГПУ им. А. И. Герцена. Район Шичжун, город Лэшань, провинция Сычуань, Китай.  
lyu.chzhenvey@bk.ru

---

### About author

**Liu Zhenwei** — a teacher at the Leshan Pedagogical Institute (China), a graduate student of the Herzen State Pedagogical University. Shizhong District, Leshan City, Sichuan Province, China.  
lyu.chzhenvey@bk.ru