

**Секция 2**  
**ДОСТИЖЕНИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ, ТВОРЧЕСКИХ**  
**И НАУЧНЫХ ШКОЛ БЕЛОРУССКОГО**  
**ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ**  
**И ИСКУССТВ, ИХ ВКЛАД В СОХРАНЕНИЕ И РАЗВИТИЕ**  
**КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСИ**

*П. И. Бортник,  
преподаватель кафедры народно-  
инструментального творчества  
Белорусского государственного  
университета культуры и искусств*

**ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ ПЕРЕЛОЖЕНИЙ**  
**ДЛЯ ВОСЬМИСТРУННОЙ ГИТАРЫ**  
**(на примере Чаконы из Партиты для скрипки соло**  
**BWV 1004 И. С. Баха)**

Классическая гитара по праву занимает одну из ведущих позиций в современном академическом музыкальном искусстве. Отметим, что в ходе эволюции гитары в исполнительской практике и композиторском творчестве закрепилось достаточное количество разновидностей инструмента. Так, к концу XVIII в. пятихорная барочная гитара со сдвоенными струнами (e1e1-bb-gg-dd-aA) приобрела шесть одиночных струн (e1-b-g-d-A-E) и устоявшийся строй. Это обусловило принципы дальнейшей модификации инструмента в направлении добавления басовых (и не только басовых) струн. Речь идет о создании гитар с семью, восьмью, девятью, десятью, одиннадцатью и более струнами и различными настройками.

Существует мнение, что наиболее полно выразительные возможности исполнительской техники гитариста реализуются при использовании восьмиструнного инструмента, который имеет такой же диапазон, как десятиструнная гитара (хотя ча-

сто требует перестройки), но в то же время акустически более совершенен (например, по сравнению с десятиструнной гитарой в строе Н. Йепеса). Однако отметим, что распространены и другие точки зрения, поэтому данный вопрос до настоящего времени остается открытым. Мы же считаем, что восьмиструнная гитара – хороший компромисс между семи- и десятиструнной гитарой. Добавочные басовые струны на данном инструменте могут находиться как на грифе, так и над ним. При этом седьмую струну в зависимости от толщины возможно настроить в диапазоне Eb-B1 (чаще в D или C), восьмая струна настраивается чаще всего в B1 или A1 (иногда G1). Среди преимуществ восьмиструнной гитары – увеличенный нижний диапазон (вплоть до G1), дополнительный объем в звучании за счет вибрации дополнительных струн, возможность исполнять большую часть десятиструнного репертуара Й. К. Мерца, весь семиструнный репертуар Н. Коста, а также музыку, написанную для ренессансной семихорной, восьмихорной лютни и гитары со скордатурой. Хотя конструкция инструмента обуславливает необходимость решения специфических исполнительских трудностей (например, освоение дополнительных функций большого пальца правой руки, сложности в использовании некоторых приемов с ударами, необходимость снятия излишне резонирующих басов для избежания «грязного» звучания и др.), сегодня на восьмиструнной гитаре играют такие известные исполнители, как Р. Смитс, Д. Хендерсон, Р. Маккиллоп, П. Гэлбрейт, Д. Эстрем и др. Единственным исполнителем на классической восьмиструнной гитаре в Беларуси является автор данной статьи.

Как известно, основной репертуар гитаристов составляет музыка, написанная в период от начала XIX в. и до настоящего времени. Это оригинальные произведения, а также переложения лютневой, реже – скрипичной музыки. Особый интерес вызывает опыт переложения Чаконы из Партиты для скрипки соло BWV 1004 И. С. Баха [2], версии которой предлагали А. Сеговия (для шестиструнной классической гитары), Р. Смитс (для восьмиструнной классической гитары) и др. Отметим, что к созданию переложений и транскрипций Чаконы для различных инструментов обращался ряд известных представителей музыкального искусства XIX в.: Ф. Мендельсон

(для скрипки и фортепиано), Ф. Херман (для двух скрипок), Ф. Бузони (для фортепиано), И. Брамс (фортепианная транскрипция для левой руки) и др.

Очевидно, что переложения предполагают определенные фактурные изменения авторского уртекста. Так, А. Сеговия – автор первого переложения Чаконы для гитары (1935) – значительно развил басовый голос, уплотнил фактуру, используя шестизвучные аккорды, добавил отсутствующие в оригинале голоса, выступив в определенном роде соавтором И. С. Баха. Настолько свободное отношение к уртексту по настоящее время является почвой для полемики в среде музыковедов и исполнителей – скрипачей и гитаристов. В то же время, со второй половины XX в., в европейском гитарном исполнительстве закрепляется тенденция к имперсонализму в старинной музыке, которую начинают исполнять ближе к оригиналу. В этом плане показательно переложение Чаконы Канахи Ямасита (дочери легендарного Кадзухито Ямасита), которая за четырнадцать минут звучания произведения использовала шестую струну D всего несколько раз, практически ничего не изменила и не добавляла басы даже в, казалось бы, очевидных местах. И удивительным образом исполнение звучит цельно и убедительно, несмотря на как бы не вполне раскрытые возможности инструмента.

Необходимо подчеркнуть, что гитаристы-мультиструнники, стремящиеся к аутентичному, близкому к уртексту, звучанию, неизбежно сталкиваются с трудностями в использовании добавочных басов при создании переложений музыки И. С. Баха. Сравним использование добавочных басовых струн в переложении Чаконы известной бельгийской гитаристки Р. Смитс и в переложении автора данной статьи.

На шестиструнной гитаре Чакону всегда играют с перестройкой шестой струны на тон ниже в D, т. к. этого требует тональность. Такой строй создает определенные неудобства при игре на шестой струне ноты G (она оказывается на пятом ладу). Возможности восьмиструнной гитары эту проблему решают. Мы вполне согласны с Р. Смитс, которая, исполняя Чакону на восьмиструнной гитаре, использует стандартный строй и добавочные басы: седьмая струна – D, восьмая – A1. Отметим, что можно использовать шестую струну в стандартном

строе, а седьмую играть только открытой. Р. Смитс активно использует шестую струну, но играет близко к оригиналу, низкий бас D играет преимущественно на первую долю в начале квадрата и только в очевидных местах: т. 24 (пример 1), т. 28 (пример 2), т. 32 (пример 3), т. 36 (пример 4), т. 44 (пример 5), т. 48 (пример 6), т. 52 (пример 7), т. 64 (пример 8), т. 68 (пример 9), т. 76 (пример 10), т. 80 (пример 11) и т. д.



Пример 1

Пример 2



Пример 3

Пример 4



Пример 5

Пример 6

Пример 7



Пример 8



Пример 9



Пример 10



Пример 11

И, конечно, в т. 255–256 последний звук Р. Смитс исполняет в октаву (пример 12):



### Пример 12

Мы согласны с Р. Смитс в использовании седьмой струны, однако считаем, что можно добавить низкую D на первую долю еще в нескольких местах, а также в первых тактах вариаций: т. 56 (пример 13), т. 132 (пример 14), т. 160 (пример 15), т. 164 (пример 16) и т. д.



Пример 13



Пример 14



Пример 15



Пример 16

Восьмую струну А1 Р. Смитс использует лишь один раз – на первую долю в финальном пассаже перед заключительным проведением темы, для того чтобы подчеркнуть кульминацию в т. 247 (пример 17):



Пример 17

По мнению автора статьи, логично использовать восьмую струну А1 еще несколько раз. В 55-м такте (пример 18), чтобы подчеркнуть переход на новую фактуру, которая подготавливает пассажную часть – кульминацию всего первого минорного раздела, и в предпоследнем такте – чтобы подчеркнуть завершенность произведения (пример 19).



Пример 18



Пример 19

Таким образом, при создании переложений необходимым представляется глубокий анализ логики гармонического движения и стремление к сохранению художественного замысла автора. Использование добавочных струн (особенно восьмой) при переложении музыки для восьмиструнной гитары стоит делать по принципу «не навреди»: лучше всего играть низкие

звуки в кульминационных фрагментах или на стыках разделов, поскольку в результате излишнего использования дополнительных басовых струн слушатель быстро пресыщается и их звучание теряет свой эффект.

1. *Карташов, А. П.* Классическая гитара в первой половине XX века. Творчество Андреса Сеговии / А. П. Карташов // Проблемы музыкальной науки. – 2013. – № 2. – С. 215–219.

2. *Bach, J. S.* Violin Partita № 2 in D minor, BWV 1004 [Electronic resorce] / J. S. Bach // Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 27 ; ed. A. Dörffel. – Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1879. – Mode of access: <https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/dc/IMSLP01307-BWV1004.pdf>. – Date of access: 12.09.2020.

*Г. А. Быстров,*  
кандидат педагогических наук, доцент,  
профессор кафедры народно-  
инструментального творчества  
Белорусского государственного  
университета культуры и искусств

## **РОЛЬ МЕЖПРЕДМЕТНЫХ СВЯЗЕЙ В ПРОЦЕССЕ ИДЕЙНО-ПРАВСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ СТУДЕНТОВ КАФЕДРЫ НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА**

Проблема межпредметных связей в практической деятельности учреждений высшего образования становится в наше время все более актуальной, т. к. от ее решения зависит дальнейшее совершенствование всей учебно-воспитательной подготовки будущих специалистов. По нашему мнению, в контексте учебно-воспитательного процесса развитие связей и взаимодействий музыки должно рассматриваться как важнейшее условие формирования у студентов идейно-нравственных убеждений, поскольку основные принципы нравственности в той или иной мере раскрываются в каждой учебной дисциплине, воспитывая адекватное требованиям общества поведение. В свою очередь, оценивая собственное поведение, студент исходит из глубокого знания нравственных отношений, социального опыта и принципов морали.