

УДК 78.083

Музыкальная аранжировка: к содержанию понятия

Шитикова Раиса Григорьевна

Кандидат искусствоведения, профессор,
заведующая кафедрой музыкального воспитания и образования,
Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,
Институт музыки, театра и хореографии,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48;
e-mail: rshitikova@mail.ru

Ли Юнь

Аспирант,
кафедра музыкального воспитания и образования,
Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,
Институт музыки, театра и хореографии,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48;
e-mail: 570867237@qq.com

Аннотация

В статье предложен анализ понятия «аранжировка», фиксирующего особый вид композиции, получивший широкое распространение в музыке XX–начала XXI столетия. Соотнесено его содержание с родственными дефинициями «переложение», «обработка», «транскрипция», «парафраза», охватывающими такой вид творчества, как «музыка на музыку». Выявлены черты, сближающие данные понятия, показаны индивидуальные особенности каждого из них. Отмечено своеобразие словоупотребления в различных композиторских школах, обусловленное национальными традициями и шире – особенностями языковой культуры страны. Раскрыты истоки этого феномена, показаны исторические прецеденты, обоснована актуальность для современной культуры. Приведены примеры из композиторской практики разных эпох, стилей, жанров, в том числе из сонаты XX века.

Для цитирования в научных исследованиях

Шитикова Р.Г., Ли Юнь. Музыкальная аранжировка: к содержанию понятия // Культура и цивилизация. 2017. Том 7. № 2А. С. 38-55.

Ключевые слова

Аранжировка, переложение, обработка, транскрипция, парафраза, народная музыка, композиторское творчество.

Введение

В творческой деятельности музыкантов особое место занимает аранжировка как специфическая форма модификации музыкального образца – фольклорного или композиторского. В результате такой своего рода «огранки» исходный образец обретает новую звуковую «оболочку», отражающую некое новое видение его художественно-эстетической, смысловой и собственно музыкально-технологической сторон. Подобный вид деятельности связан с развитием профессиональной вокально-хоровой культуры, музыкально-инструментального исполнительства и, конечно же, композиторского творчества. Неслучайно в данном контексте широко известное по работе А.Н. Серова «Музыка южнорусских песен» признание М.И. Глинки: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем» [Серов, 1950, 111].

Аранжировка произведений традиционной народной музыки и композиторских сочинений является важной частью в творческом процессе современной музыкальной культуры. Вместе с тем в научном плане этот феномен не имеет достаточного теоретического обоснования, не всегда четко разграничены близкие по характеру, но вместе с тем различающие по сути понятия «аранжировка», «переложение», «обработка», «транскрипция», «парафраза». В настоящей статье предпринимается попытка уточнить содержание первого из названных понятий и соотнести его с родственными дефинициями.

Интерпретация понятия «аранжировка» в современной литературе

Прежде всего, следует отметить, что трактовка термина «аранжировка» в различных словарях и справочниках варьируется незначительно. Так, Большой энциклопедический словарь устанавливает этимологию слова: «аранжировка (от франц. *arranger*, буквально – приводить в порядок)» [Прохоров, 1991, www] и обозначает соответствующие виды деятельности: 1) переложение музыкального произведения для исполнения на другом инструменте или другим голосом, другим составом инструментов или голосов; 2) облегченное изложение музыкального произведения для исполнения на том же инструменте; 3) в эстрадной музыке – гармонизация и инструментовка новой или хорошо известной мелодии; 4) в джазе – способ закрепления общего замысла ансамблевой и оркестровой интерпретации и главный носитель стилевых качеств» [там же, www].

Сходную интерпретацию дает и Новый толково-словообразовательный словарь русского языка: «Аранжировка (от фр. *arranger* – приводить в порядок, устраивать)» [Аранжировка, 2000, 65] и расшифровывает его как, во-первых, переложение музыкального произведе-

ния, написанного для одного состава инструментов или голосов, для исполнения другим составом инструментов или голосов, во-вторых, облегченное изложение музыкального произведения для исполнения на том же инструменте, в-третьих, внесение изменений в музыкальное произведение непосредственно в момент его исполнения как результат импровизации исполнителя [Аранжировка, 2000, 65].

Как видим, первые два параграфа – переложение музыкального произведения и его облегченное изложение – фактически совпадают. Однако во втором словаре исключен пункт об эстрадной музыке, несколько иначе сформулировано положение об импровизационном характере аранжировки, отсутствует «привязка» к джазу. Кроме того, в данном издании определение экстраполировано и на другие сферы художественной деятельности. В частности, аранжировка рассматривается как «искусство составления композиций из цветов» [Ефремова, 2000, 65]. Эта же дефиниция полностью повторена и в Современном толковом словаре русского языка [Ефремова, 2005, 1168].

Близкую трактовку данного понятия находим и в специальных музыкальных справочниках. Так, автор статьи в Музыкальной энциклопедии И.М. Ямпольский расшифровывает понятие следующим образом: «Аранжировка (от нем. *arrangieren*, франц. *arranger*, буквально – приводить в порядок, устраивать). 1) Переложение музыкального произведения для иного (сравнительно с оригиналом) состава исполнителей (например, клавира оперы, переложение оркестрового или камерно-ансамблевого произведения для фортепиано в 2, 4 и 8 рук, оркестровка фортепианной пьесы и т. п.). В отличие от транскрипции, которая является творческой обработкой и имеет самостоятельное художественное значение, аранжировка обычно ограничивается приспособлением фактуры оригинала к техническим возможностям какого-либо другого инструмента, инструментального состава или голоса, вокального ансамбля. 2) Облегченное изложение музыкального произведения для исполнения на том же инструменте. 3) В джазовой музыке – различного рода изменения (гармонические, фактурные), вносимые непосредственно в процессе исполнения и связанные с импровизационным стилем игры. Они особенно широко применяются в Би-боп и так называемом современном джазе, в небольших (малых) составах» [Келдыш, 1973-1982, Т. 1, 193]¹.

Очевидно, что при музыкальной аранжировке исходное произведение может изменить темп, ритм, размер. Также затрагиваются, порой весьма существенно, стилевая специфика музыки и тембровое воплощение. Наконец, рука аранжировщика может прикоснуться и к самой мелодии. Но даже если в аранжировке будет изменен ее начальный облик, то некий образ, мысль, заложенные в первоисточнике, должны сохраниться.

В ряде случаев процесс аранжировки по своей сути может быть созвучен работе композитора. Так, если в распоряжении аранжировщика соло одного голоса или инструмента, то

¹ Эту же статью, но без указания автора, находим в изданиях Штейнпресс Б.С., Ямпольский И.М. (авт.-сост.) Энциклопедический музыкальный словарь, 1966, 25; Келдыш Г.В. (ред.) Музыкальный энциклопедический словарь, 1990, 37.

он сочиняет сопровождающие инструментальные партии, и в конечном сочинении зазвучат новые тембры, а первичный образ обретет новое воплощение.

Нередко композиторы, аранжировщики и различного рода музыканты затрудняются определить вид своего произведения (аранжировка, обработка, транскрипция и т. д.), поскольку эти понятия, как отмечено выше, схожи и различия между ними в известной мере условны. Вместе с тем, несмотря на то, что данные понятия имеют много общего, они на самом деле соприкасаются лишь отчасти. Чтобы избежать терминологической невнятности, необходимо уточнить их содержание, выявив определяющие характеристики понятий «переложение», «обработка», «аранжировка», «транскрипция», «парафраза».

Сравнительный анализ содержания понятий «переложение», «обработка», «аранжировка»

Наиболее отчетливый смысл виден в понятии *переложение*. Композитор сочинил произведение для конкретного исполнительского состава. Однако он же может это произведение *переложить* – перевести в звучание других инструментов с минимальными изменениями музыкальной ткани, а также с имитацией звучания первого инструмента. При этом незначительные изменения в фактуре в основном вызваны ресурсами другого инструмента, его техническими и выразительными возможностями, особенностями исполнения на нем. Например, Санкт-Петербургский композитор Валерий Гаврилин² множество собственных сочинений постоянно перекладывал для новых составов. Так, из альбома фортепианных пьес «Зарисовки» многие пьесы были переложены для голоса и фортепиано с изменением названия («В старом доме» из «Зарисовок» превратились в вокальное сочинение «Чвики-чвики» в вокальном цикле «Вечерок», «Воспоминание о вальсе» – в «Ни да, ни нет»). Также композитор многие собственные фортепианные пьесы, написанные для одного исполнителя, перекладывал для фортепиано в четыре руки. При переложении фактура становится более насыщенной, могут меняться регистры, динамические краски. Но музыка остается прежней, в ней целиком сохранен первоначальный материал.

Если же композитор, автор данного сочинения или иной творец, вторгается в исходный текст, что-то меняет в нем – налицо *авторское переложение*. Например, в Китае или Японии многие ансамбли исполняли песню «Подмосковные вечера» В.П. Соловьева-Седого. Все эти варианты можно называть авторскими переложениями, так как мелодия не менялась, а приспособлялась к различным исполнительским составам. И тем не менее в этих, по сути композиторских опусах, ярко выявлен именно *авторский* момент. Он обнаружива-

2 Валерий Александрович Гаврилин (17 августа 1939 – 28 января 1999) – советский и российский композитор, автор симфонических, хоровых, камерных вокальных, инструментальных произведений и песен, музыки к кинофильмам. Лауреат Государственной премии СССР (1985). Народный артист РСФСР (1985).

ется в характере работы с оригиналом, в интерпретации его гармонического содержания, тембровых характеристиках и, как следствие, обретении новых смыслов.

Более существенным преобразованиям исходный образец подвергается в процессе *обработки*. Термин обработка имеет широкий спектр значений, восходящих к глаголу «обработать». В сфере художественного творчества он корреспондирует с такими смыслами, как, во-первых, подвергнуть выделке, отделке в процессе изготовления, во-вторых, воздействовать чем-либо, добиваясь нужных свойств, качеств, и, наконец, в-третьих, придать чему-либо окончательный завершённый вид, упорядочить, усовершенствовать, отделать [Обработка, 1982, 559]³.

Применительно к музыкальному искусству наиболее полно термин представлен в «Музыкальной энциклопедии». Здесь он трактуется как обобщающее понятие, вбирающее в себя переложение, аранжировку, транскрипцию, парафразу. Иными словами, под обработкой понимается «всякое видоизменение нотного текста музыкального произведения, преследующее определенные цели, например, приспособление произведения для исполнения любителями музыки, не обладающими высокой техникой, для использования в учебно-педагогической практике, для исполнения другим составом исполнителей, модернизация произведения и т. п.» [Келдыш, 1973-1982, Т. 3, 1070-1073].

Такую же интерпретацию рассматриваемого понятия, с цитированием определения из «Музыкальной энциклопедии», предлагает и А.Ф. Ушкарев, связывая обработку с творческим вмешательством в оригинал. К обработке исследователь относит такой вид музыкального творчества, как создание сопровождения к вокальной или инструментальной мелодии [Ушкарев, 1986, 231]. Обработку инструментальной музыки виртуозного или свободного характера, в которую вносится много индивидуального творчества ее автора, называет, как, впрочем, и другие ученые, транскрипцией [там же, 231].

С.А. Изотова, ссылаясь на немецкие корни данного слова (*Bearbeitung* – обработка), также цитирует определение из «Музыкальной энциклопедии» и выделяет в качестве особых случаев обработки одноголосной музыки – добавление сопровождения к сочинениям, написанным для соло скрипки, виолончели и т. п. инструментов, приводя в числе примеров обработку Ф. Мендельсоном сольной скрипичной Чаконы *d-moll* И.С. Баха для скрипки с сопровождением фортепиано, обработки Р. Шуманом для того же состава сольных скрипичных сонат и сюит И.С. Баха [Изотова, 2015, 18].

В словаре «Восточнославянский фольклор» применительно к народному творчеству формулируется схожая точка зрения: «Обработка – изменение, приспособление, переосмысление фольклорного произведения для решения творческих, исполнительских задач... Обработка осуществляется путем гармонизации, аранжировки, реже – транскрипции или

3 В этом же Словаре приведены и другие значения термина: очистить, продезинфицировать, готовя к перевязке, операции; подготовить для посева, посадки, возделывать; ловко и быстро устроить, обычно с выгодой для себя; избить, исколотить [Обработка, 1982, 559].

парафраз» [Алехнович, 1993, 169-170]. Далее автор статьи уточняет, что понятие «гармонизация» относится к «созданию аккомпанемента на том или ином музыкальном инструменте», в транскрипции явственно выражено «виртуозное начало», а парафраза как более высокая ступень обработки «является виртуозной фантазией на одну или несколько народных мелодий» [там же, 169-170].

По мнению М.В. Медведевой, обработка – это «сочинение новых голосов (вокальных и инструментальных партий) на основе первоначального музыкального материала, направленное на всестороннее развитие художественного образа первоисточника с помощью широкого использования различных музыкально-выразительных средств. При обработке видоизменению в той или иной степени могут быть подвержены все вышеперечисленные компоненты музыкального языка» [Медведева, 1989, 47-61].

При этом, как указано выше, предпринимается попытка разграничить содержание близких по своей сути понятий. В частности, подчеркнуто, что в сравнении с транскрипцией, развитие обработок осуществлялось в зеркальном соотношении: «до XVIII века «обработка» рассматривалась как нечто равнозначное оригинальному композиторскому творчеству, в последующее же время в связи с ростом значения индивидуального начала в музыке, стала побочной, второстепенной областью» [Келдыш, 1973/1982, Т. 1, 193]. Особую актуальность дифференциация данных понятий обретает в музыке XX столетия, в контексте мощных интеграционных процессов и обогащения новейшими компьютерными технологиями [Лисина, 2013, www].

Вместе с тем обработка, как, впрочем, и переложение, акцентирует в известной степени скорее технический подход. Если учесть, что понятие изначально связано с работой над образцами народной музыки, то область применения и подход становятся отчетливо видимыми. Предположим, есть народная песня, она записана в одну нотную строчку или звучит в исполнении одного певца. Руководитель певческого коллектива обрабатывает этот напев: сочиняет к нему другие голоса или аккомпанемент, дополняет его инструментальной партией или звучанием оркестра. При этом песня остается народной, но только до тех пор, пока она не изменена в своей сути. Какие бы хоры или ансамбли ее не пели, – это будет обработка песни.

В западноевропейской музыке широкое распространение имели полифонические обработки григорианского хорала, в результате чего многоголосные произведения до XVI века создавались на основе таких обработок. В XIX и XX столетиях особое значение приобретают обработки народных мелодий (гармонизации). Так, композиторы создавали некое сопровождение для напева или популярного наигрыша, звучавшего на городской улице или в крестьянской среде. Примеры подобного рода можно найти у Л. Бетховена, Й. Гайдна, М.А. Балакирева, Н.А. Римского-Корсакова, П.И. Чайковского и др.

Как видим, в музыкальном искусстве термин указывает на преобразование некоего музыкального образца для достижения искомых результатов. Обработка является своео-

бразным видом авторского творчества и предполагает довольно большие изменения первоначального музыкального материала, обретающего в результате значительную степень новизны. Аранжировка же более весомый тип преобразования исходного музыкального материала. На первый взгляд, она схожа с обработкой, авторским переложением, но таким, при котором заметно меняются состав исполнителей, первоначальная тембровая палитра произведения. Это самый существенный путь переработки и переосмысления исходного авторского музыкального материала.

В рассматриваемом аспекте необходимо отметить также исторические модификации понятия «аранжировка». Так, например, если исходное сочинение представляет собой народный или церковный напев, а затем оно излагается в гармоническом (аккордовом) виде, то такой результат изначально называли аранжировка или переложение. В XIX веке аранжировку трактовали как синоним гармонизации, в XX – часто как синоним переложения. Подобного рода практика распространена в области хоровой музыки [Самарин, 2002; Нечаяев, 2006]. Но ко второй половине XX столетия содержание данного понятия расширяется, особенно с развитием музыкально-компьютерных технологий, позволяющих радикально преобразовывать исходный материал.

Начиная с 20-х годов XX века, появляются джазовые аранжировки. Джазовая аранжировка – это уже не переинструментовка оригинала, а практически новое произведение, создаваемое сквозь призму джазовых особенностей, в первую очередь – импровизационности, когда на основе заданной темы мастера джаза в режиме реального времени создают вариации. Аранжировщики сами утверждали форму преподнесения джазовой музыки в разных ансамблевых комбинациях. Нередко исполнители осваивали этот вид творческой деятельности и становились виртуозами в данной области. Наиболее известные музыканты-аранжировщики того периода: Дюк Эллингтон, Джерри Маллиган, Чарли Паркер.

Наконец, аранжировкой называют и «упаковывание» песенной мелодии, сочиненной музыкантом-любителем, в гармонию и инструментальный состав, чтобы придать песне законченный полноценный профессиональный вид. Многие современные песни в области поп-культуры именно так и создаются, следовательно, и такое содержание понятия аранжировки следует учитывать.

Итак, выясняется, что переложение, обработка и аранжировка – это различные уровни одного типа подхода к музыкальному материалу: более ограниченного и скромного в случае переложения (от инструмента – к другому инструменту), и более масштабного – в случаях обработки и аранжировки (от одноголосного вокального напева – к развитой хоровой партитуре, от сольного инструмента – к инструментальной группе или оркестру, от инструментальной пьесы – к вокальному сочинению и наоборот).

Два других понятия – «транскрипция» и «парафраза» – демонстрируют иной, противоположный по принципу подход к материалу.

«Транскрипция» и «парафраза» как особая форма преобразования исходного музыкального текста

Транскрипция (лат. *transcriptio*, букв. – переписывание) – «переложение, переработка музыкального произведения, имеющие самостоятельное художественное значение» [Келдыш, 1973-1982, Т. 5, 589; Келдыш, 1990, 551; Коган, 1970-1978; Жанр транскрипции..., www]. В композиторской практике различаются два вида транскрипций: приспособление произведения для другого инструмента (например, фортепианная транскрипция вокального, скрипичного, оркестрового сочинения или вокальная, скрипичная, оркестровая транскрипция фортепианного сочинения); изменение (в целях большего удобства или большей виртуозности) изложения без перемены инструмента (голоса), для которого предназначено произведение в оригинале.

В научной литературе транскрипцию определяют как художественный перевод произведения на язык другого инструмента и другой творческой индивидуальности, имеющий значение и ценность самостоятельного явления в музыкальной литературе [Миронов, 2015, 1851–1854; Иванчей, 2009]. Данное истолкование не вызывает никаких сомнений, за исключением того, что на первое место целесообразно поставить параметр *другой творческой индивидуальности*, поскольку «другой инструмент» – это, на наш взгляд, вторичный, менее значимый признак. Он может быть, а может и не быть. Пример Ф. Листа, о котором речь пойдет ниже, это ярко демонстрирует.

Транскрипция – всегда художественный уровень, равный уровню исходного материала. Это диалог, состязание творческих личностей. В каком-то смысле, состязание всегда диалог. Отсюда глубокое преобразование материала – тематизма, ритма, гармонии, фактуры, художественного смысла, «харизмы» исходного произведения. Наиболее убедительной иллюстрацией из истории музыки, которая напрашивается в связи с этим понятием, являются многочисленные фортепианные транскрипции Ф. Листа. Это и транскрипции оперной музыки («Воспоминание о Дон Жуане Моцарта»), и *C-dur*'ной фортепианной фантазии «Скиталец» Ф. Шуберта или его же песни «Маргарита за прялкой». Существенно при этом, что пьесы Ф. Шуберта всегда узнаваемы, но Ф. Лист «вторгается» в них со всей силой своего темперамента, они служат толчком его собственной богатой фантазии. В результате возникают неповторимые шедевры, которые, однако, не заслоняют красоты музыки Ф. Шуберта. Рядом с его шедеврами для пианиста навсегда живут теперь и транскрипции Ф. Листа.

Другой вид работы с историческими музыкальными памятниками – *парафразы* (от греч. *Παραφρασις* – описательный оборот, описание, пересказ) [Парафраза, 1988, 363]. В широком плане данное понятие истолковывается как «передача чего-либо своими словами, пересказ, близкий к тексту» [Парафраза, 1988, 363]. Применительно к музыкальному искусству оно рассматривается, во-первых, как «распространенное в XIX веке

обозначение инструментальной виртуозной фантазии, главным образом для фортепиано, на темы популярных песен, оперных арий и т. п.» [Келдыш, 1973-1982, Т. 4, 178]. В парафразе эти темы нередко подвергаются значительному преобразованию, выступают в новых соотношениях друг с другом. Большое распространение парафразы получили в салонной музыке. Однако имеются в истории музыки и примеры художественно-значимых парафраз. Таковы, в частности, созданные Ф. Листом три парафразы на швейцарские мелодии в «Альбоме путешественника», парафраза на песню «*Gaudeamus igitur*», на темы оперы Дж. Верди «Риголетто», на полонез из оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин». Во-вторых, термин парафраза применяется Х. Риманом, А. Шерингом и Ж. Гандшином для обозначения обработок хоральных мелодий в полифонических сочинениях XIII–XVI веков, в которых «оригинальная мелодия выступала в упрощенном и “обобщенном” виде» [там же, 178].

Как видим, парафразы – это музыкальные произведения свободной формы, написанные композитором на музыкальные темы из сочинений другого автора, а также на народные мелодии. Аналогичное разъяснение термина «парафраза» приводится и в «Музыкальном энциклопедическом словаре» [Келдыш, 1990, 410].

Частично к рассмотренным разновидностям можно отнести достаточно распространенные жанры *рапсодии*⁴ и отдельные типы фантазий [Келдыш, 1973-1982, 767-771; Келдыш, 1990, 570], представленные произведениями, в основе которых темы народных песен, оперных отрывков и т. п. В качестве примера приведем Венгерские рапсодии Ф. Листа, его же Испанскую рапсодию, Славянскую рапсодию А. Дворжака, Норвежскую рапсодию Э. Лало, Румынские рапсодии Дж. Энеску, Испанскую рапсодию М. Равеля, Рапсодию на тему Паганини С.В. Рахманинова, Рапсодию в стиле блюз Дж. Гершвина, восточную фантазию «Исламей» М.А. Балакирева, Фантазию на темы былин Рябинына А.С. Аренского, Сербскую фантазию Н.А. Римского-Корсакова и многие другие.

Практическая реализация идеи «музыка на музыку» в композиторском творчестве

Напомним еще раз слова А.Н. Серова из статьи «Концерты Дирекции Императорских театров»: «От Глинки, который в деле композиторском кое-что смыслил, я лично слышал: «Создаем не мы, создает народ; мы только записываем и аранжируем». В таком смысле вся опера «Жизнь за царя» – только «аранжировка» из русских песен и польских мазурок; «Камаринская» – только аранжировка простонародного плясового напева» [Серов, 1950, 581-582]. Несмотря на сомнения современных музыкантов относительно достоверности и спра-

4 Напомним, что изначально жанр рапсодия предполагает использование песенно-танцевального фольклорного материала.

ведливости данного высказывания⁵, оно, с нашей точки зрения, представляется до известной степени справедливым, поскольку музыкальная форма аранжировки не существует сама по себе, а создается непосредственно *на основе народной песни*. Например, общеизвестно, что в «Камаринской» Глинка в качестве источника использует подлинные напевы двух русских народных песен – свадебной «Из-за гор, гор высоких» и деревенской плясовой «Камаринская», в полной мере творчески отображая реальную жизнь народа. Начало «Камаринской» медленное и лиричное, передает певучесть, плавность народного мелоса, его необычайную выразительность, после чего музыка внезапно «модулирует» в оживленную и восторженную танцевальную песню, резко контрастируя с предшествующей тихой медленной частью. Но вместе с тем эти напевы обладают схожими чертами: в обоих в диапазоне чистой кварты задействовано нисходящее поступательное движение, благодаря чему две основные мелодические линии сближаются и соединяются в единое целое. При аранжировке первой темы «Камаринской» композитор имитирует звучание жалейки, свирели, пастушьего рожка. Такое решение обусловлено тем, что в исходной свадебной песне используются деревянные духовые инструменты. В плясовой для имитации звучания балалайки применяется группа струнных инструментов.

В увертюре «Воспоминания о летней ночи в Мадриде» последовательно появляются несколько испанских народных мелодий, обладающих особым изяществом и страстностью, которые вместе создают неделимое целое. В этой пьесе используется тонкая и легкая манера аранжировки. В цитируемых испанских танцах основополагающую роль играют кастаньеты, создающие особый ритмический рисунок и наполняющие аранжировку неповторимым испанским стилем.

Из современных авторов приведем в пример В.А. Гаврилина, его великолепные фортепианные ансамбли – Вальс, Тарантелла. Известный режиссер А.А. Белинский предложил композитору написать балет по рассказу великого русского писателя А.П. Чехова «Анна на шее». Режиссер использовал этот материал, поскольку считал, что Вальс и Тарантелла Гаврилина просто созданы для балета. Композитор действительно использовал эти произведения в балете, но сделал их *аранжировки*.

Иногда пишут: В.А. Гаврилин переложил пьесы – но на самом деле это не так. В новом варианте изменился не только тембровый состав звучания, изменился и характер – он стал более рельефным, пластичным, музыка приобрела яркую театрализованность и глубину.

5 В частности, М.Г. Раку приводит в качестве доказательства слова Э.В. Денисова: «... всем понятно, что Глинка сказал глупость» [Раку, 2014, 720]. В этом же контексте упомянуты и рассуждения С.М. Слонимского: «Не доверять Серову вроде бы неудобно, хотя никто, кроме него, этих слов не слышал. Фраза эта обошла все советские и российские учебники, монографии, основополагающие эстетические трактаты и сборники. Но этой фразы нет ни в «Записках» Глинки, законченных за два с небольшим года до его смерти, ни в письмах последних лет. Ни в операх, ни в романах Глинки – за единичными исключениями – нет цитат из народных песен. Безгранично щедрый мелодист, Глинка сам создавал напевы, равноценные фольклорным. <...> Не стоит сужать, ограничивать гений Глинки, трактуя его слова буквально, как некий догматический постулат. Приписывать Глинке роль «аранжировщика» во всем его творчестве обидно, даже оскорбительно для нашего гения» [Слонимский, 2004, 160].

Пьесы стали жить отдельной независимой жизнью: фортепианные варианты постоянно исполняются пианистами, особенно дуэтами; оркестровые же версии звучат как самостоятельные сочинения, навсегда связанные с балетом «Анюта».

Другой пример аранжировки – изменение музыкального материала другим автором, в целях включения произведения в собственный репертуар. Так, многие российские баянисты аранжировали для баяна или аккордеона сочинения И.С. Баха и Ф. Шопена. Казалось бы, это можно назвать переложением. Но если органные сочинения Баха звучат на этих инструментах в родственной тембровой палитре, то Шопен приобретает на баяне совсем другие характеристики. Музыка становится в большей степени танцевально-жанровой, чем специфически рояльной, передающей тончайшие нюансы фортепианной палитры. На наш взгляд, переложения Шопена для баяна являются аранжировками.

Еще одним примером подобного рода может служить знаменитая оркестровка М. Равелем «Картинок с выставки» М.П. Мусоргского. Этот фортепианный цикл был также аранжирован и исполнен в стиле рок английской группой *Emerson, Lake & Palmer*.

Многочисленные образцы различных версий одного сочинения имеются в сонатном жанре. В эпоху барокко широко распространена практика переработки сольных сонат в *concerti grossi*. В качестве примера приведем *Двенадцать Concerti Grossi* Ч. Ависона, сочиненные на основе клавирных сонат Д. Скарлатти, *Concerti grossi* op. 4 Ф. Джеминиани, созданные как оркестровые версии собственных сольных сонат op. 4, и его же сборники *Concerti grossi* 1726, 1729 и 1735 годов – переложение сонат А. Корелли op. 5 и выборочно из op. 1 и 3.

Данная тенденция получает продолжение в музыке XX века. Так, в двух вариантах существует одна из сонат С.С. Прокофьева: op. 94 написан для флейты и фортепиано, 94bis – для скрипки и фортепиано. Соната № 2 для органа Р. Арнелла аранжирована композитором для фортепиано в четыре руки. Соната № 3 для скрипки и фортепиано op. 39 Дж. Бавиччи преобразована в Сонату для скрипки и клавесина op. 39a. Соната № 4 Х. Бадингса написана для скрипки или флейты и фортепиано. *Sonata da camera* Н. Бакри возможна в вариантах для альты (или скрипки, виолончели, флейты, гобоя, кларнета) и фортепиано.

Также возрождается практика оркестровки сольных и ансамблевых сонат. Так, Соната для двух фортепиано op. 89 Л. Орнштейна преобразована композитором в Концерт для фортепиано с оркестром op. 89. Соната для оркестра op. 44a К. Хёллера является авторской версией Сонаты для скрипки и фортепиано op. 44. Классическая соната для оркестра № 1 op. 19 Р. Арнелла представляет собой переработку его Первой сонаты для органа. Концерт для двух фортепиано, ударных и оркестра Б. Бартока – новая трактовка Сонаты для двух фортепиано и ударных. Соната для скрипки и камерного оркестра А.Г. Шнитке – модификация его же Сонаты № 1 для скрипки и фортепиано. В редакции Е. Щеколдина для скрипки и камерного оркестра, выполненной по разметкам и под наблюдением автора, известна и Соната № 2 для скрипки и фортепиано – *Quasi*

una Sonata А.Г. Шнитке. Соната для оркестра У. Уолтона – оркестровка его Струнного квартета № 2. Симфонietta для оркестра В. Боттенберга – трансформация Сонаты для фортепианного дуэта. Концерт для тенорового тромбона и оркестра Э. Эвазена создан на основе Сонаты для тромбона и фортепиано, его же Концерт для басового тромбона или тубы и оркестра – вариант Сонаты для басового тромбона или тубы и оркестра. Камерная симфония для оркестра русских народных инструментов А.Н. Кусякова – версия его Сонаты № 4 для готово-выборного баяна, Камерный концерт (*Concerto grosso*) для двух солирующих гобоев, струнных и чембало Г.О. Корчмара – авторская транскрипция Трио-сонаты для двух гобоев, виолончели и чембало.

Известны также многочисленные современные оркестровые версии классических образцов, например, Сонаты для фортепиано № 14 *cis-moll* op. 27, № 2 Л. Бетховена: академические, П. Мориа, Р. Клайдермана (*Richard Clayderman*), рок-обработки, в частности, российской хард-рок-группы «Легион», огромное количество *Dj Versions*. Л.В. Фейгиным инструментована для фортепиано и симфонического оркестра Соната № 23 *f-moll* op. 57 Л. Бетховена. В интерпретации Б.И. Тищенко для арфы и струнного оркестра под названием *Lamento* op. 140 предстает 3 часть из Сонаты для фортепиано № 29 *B-dur* op. 106 (*Hammerklavier*) Л. Бетховена. Переложение для скрипки и камерного оркестра Сонаты № 6 *A-dur* для скрипки и фортепиано op. 30 № 1 Л. Бетховена сделано Е.И. Подгайцем, *Sonata for arpeggione and piano a-moll* Ф. Шуберта (D.821) – И. Лернером и Л. Амбарцумяном. *6 Sonates da Chiesa for violin and basso continuo* op. 4 (Т. So 26-31) Т. Альбини аранжированы М. Рондо для трубы, струнных и *basso continuo*. Соната № 2 для фортепиано *Concord, Mass., 1840-1860* Ч. Айвза в оркестровой транскрипции Г. Бранта обретает в концертной практике новую жизнь как *A Concord Symphony* [Шитикова, 2015, 53-61].

Заключение

Рассмотренные понятия «переложение», «обработка», «аранжировка», «транскрипция», «парафраза», а также в некоторой степени «рапсодия» и «фантазия» обладают частичной совпадаемостью – особенно в определенные исторические периоды. Это не удивительно, поскольку каждый из этих феноменов является способом художественной работы с исходным музыкальным материалом. На одном полюсе – технический аспект, на другом – творческий, креативный. Наиболее индивидуализированным концептом являются транскрипция, парафраза, рапсодия и фантазия, в большей степени техническим – переложение и обработка. Аранжировка в данном аспекте занимает промежуточное положение. Она может представлять собой и чисто технический акт, как, например, в поп-культуре, или являться по-настоящему творческой работой. В переложении и аранжировке могут быть акцентированы степень и путь отхода от исходного материала, что позволяет определить, с чем мы имеем дело в том или ином случае.

Кроме того, относительно терминов «переложение», «обработка», «аранжировка», «транскрипция», «парафраза» немаловажным представляется утверждение Н.А. Рыжковой, обосновывающей, что происходят они из разных языков – русского, латинского, греческого, немецкого, французского, и в каждом из них имеется свой спектр значений, относящийся к разным сферам деятельности. Так, «обработка» и «переложение» – русские слова (обрабатывать, т. е. видоизменять что-либо и перекладывать что-либо); «транскрипция» – латинское (*transcriptio*, букв. – переписывание), «парафраза» – греческое, обозначающее пересказ. Наконец «аранжировка» происходит от немецкого *arrangieren* или французского *arranger*, что буквально означает «приводить в порядок, устраивать» [Рыжкова, 2006, 70-77].

В Китае все многообразие сочинений, связанных с жанровой дефиницией «музыка на музыку» и представляющих главным образом композиторскую проекцию образцов песенного и танцевального народного искусства, принято обозначать термином «аранжировка» [Дай Вайшэнь, 1990, 1-9; Бянь Мэн, 1994]. Это объясняется тем, что зачастую сами авторы затрудняются точно определить вид внутрижанровой модификации, так как, во-первых, они тесно связаны друг с другом и во многом перекликаются и, во-вторых, представляют в своей сущностной первооснове, независимо от разновидностей, подлинный творческий процесс, не уступающий по своему характеру собственно сочинению композиции.

Качество аранжировки простирается практически на все звучание произведения, на его звуковой облик. Аранжировка преобразует исходный музыкальный материал по стилю, форме, с глубоким художественным переосмыслением, а, следовательно, по внутреннему содержанию, поскольку вслед за стилевыми изменениями меняется и содержательная сторона.

Это самые общие соображения на тему, безусловно, очень интересную, требующую внимательного специального исследования. Даже беглый взгляд на аранжировку и все связанные с этим понятием аспекты и виды работы над музыкальным текстом позволяет увидеть особую роль аранжировки в творческой деятельности музыканта. Можно сказать, что это специфическое (и достаточно самостоятельное) искусство, имеющее свою отдельную сферу в пространстве музыки. И если до недавнего времени приоритетные позиции занимали сочинительство и исполнительство, то на протяжении XX столетия искусство аранжировки заявляет о себе как о новом виде творчества, ярком, значительном и весьма привлекательном для музыканта.

Библиография

1. Алехнович О.М. Обработка // Кабашников К.П. (ред.) Восточнославянский фольклор: словарь науч. и нар. терминологии. Минск: Наука и техника, 1993. С. 169-170.
2. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры. СПб.: СПбГК, 1994. 104 с.
3. Дай Вайшэнь. Роль традиционной китайской музыки для жанра фортепианной аранжировки // Фортепианное искусство. 1990. № 1. С. 1-9.

4. Ефремова Т.Ф. (авт.-сост.) Современный толковый словарь русского языка: в 3 т. М.: АСТ, 2005 Т. 2: М–П. 1168 с.
5. Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-образовательный: в 2 т. М.: Русский язык, 2000. Т. 1: А–О. С. 65.
6. Жанр транскрипции в фортепианной музыке» (на примере транскрипции 10 пьес из балета Прокофьева «Ромео и Джульетта»). URL: <http://www.belcanto.ru/transcription.html>
7. Иванчей Н.П. Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века: автореферат дис. ... канд. искусствоведения. Р.н/Д, 2009. 32 с.
8. Изотова С.А. А.И. Зилоти и его роль в рецепции творчества И.С. Баха: автореферат дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2015. 26 с.
9. Келдыш Г.В. (ред.) Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
10. Келдыш Ю.В. (ред.) Музыкальная энциклопедия: в 6 т. М.: Советская энциклопедия, 1973-1982.
11. Коган Г.М. (сост.) Школа фортепианной транскрипции. М.: Музыка, 1970-1978. Вып. 1-6.
12. Лисина Е.Н. К определению понятий аранжировки и обработки аутентичной музыки // Огарев-online. 2013. № 7. URL: <http://journal.mrsu.ru/arts/k-opredeleniyu-ponyatiijj-aranzhировki-i-obrabotki-autentichnoj-muzyki>
13. Медведева М.В. Аранжировка как вид творческой деятельности (К проблеме обучения) // Лапин В.А. (ред.) Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 47-61.
14. Миронов Б.Б. Искусство транскрипции музыкальных произведений. Вопросы теории и практики // Молодой ученый. 2015. № 11. С. 1851-1854.
15. Нечаев Е.В. Хоровая аранжировка. Ташкент: ИД им. Г. Гуляма, 2006. 95 с.
16. Обработка // Словарь русского языка. М.: Русский язык, 1982. Т. 2: К–О. С. 559.
17. Парафраза // Лехина И.В., Петрова Ф.Н. и др. (ред.) Словарь иностранных слов. М.: Русский язык, 1988. С. 363.
18. Прохоров А.М. (ред.) Большой энциклопедический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия, 1991. URL: <http://www.vedu.ru/bigencdic/3482/>
19. Раку М.Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 720 с.
20. Рыжкова Н.А. Транскрипция: теоретические аспекты жанра // Петров О. (ред.) Памяти М.А. Этингера. Астрахань: Институт усовершенствования учителей, 2006. Вып. 1. С. 70-77.
21. Самарин В.А. Хороведение и хоровая аранжировка. М.: Академия, 2002. 352 с.
22. Серов А.Н. Избранные статьи: в 2 т. М.; Л.: Музгиз, 1950. Т. 1. 625 с.
23. Слонимский С.М. Русское чудо: творчество Глинки // Музыкальная академия. 2004. № 4. С. 155-164.
24. Ушкарев А.Ф. Основы хорового письма. М.: Музыка, 1986. 231 с.

25. Шитикова Р.Г. Соната для оркестра в музыке XX века: прецедент или закономерность эволюции жанра? // Музыкаведение. 2015. № 6. С. 53-61.
26. Штейнпресс Б.С., Ямпольский И.М. (авт.-сост.) Энциклопедический музыкальный словарь. М.: Советская энциклопедия, 1966. С. 25.

Musical arrangement: to the content of the concept

Raisa G. Shitikova

PhD in Art, Professor,
Head of the Department of music upbringing and education,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
Institute of Music, Theater and Choreography,
191186, 48 Moika emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: rshitikova@mail.ru

Yun' Li

Postgraduate,
Department of music upbringing and education,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
Institute of Music, Theater and Choreography,
191186, 48 Moika emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: 570867237@qq.com

Abstract

The article contains an analysis of the concept of arrangement, meaning a special kind of composition, which is widespread in the music of the twentieth and early twenty-first century. The authors correlate its content with the related definitions of processing, transcription, paraphrase, which cover this kind of work as music for music. The article identifies features, which keeps these concepts, and shows the individual characteristics of each of them. The authors mark peculiarity of word usage in various composing schools due to national traditions and, more broadly, the features of the language culture of the country. The article reveals the origins of this phenomenon, shows the historical precedents, and substantiates the relevance of this phenomenon for contemporary culture. The article also contains examples of composing practices of different eras, styles and genres, including sonatas of the twentieth century. The authors note that this article contain the general considerations on the topic, which is very interesting and requires

a careful special study. Even a cursory glance at the arrangement and all related with this concept aspects and types of work on musical text allows to understand a special role of arrangements in the creative activity of the musician. This is a specific (and independent) art having a distinctive area in the space of music. If until recently the priority position were occupied by writing and performing, throughout the twentieth century art arrangement claims to be a new kind of creativity, which is bright, significant and very attractive for a musician.

For citation

Shitikova R.G., Li Yun' (2017) Muzykal'naya aranzhirovka: k sodержaniyu ponyatiya [Musical arrangement: to the content of the concept]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 7 (2A), pp. 38-55.

Keywords

Arrangement, transposition, processing, transcription, paraphrase, folk music, composers' works.

References

1. Alekhnovich O.M. (1993) Obrabotka [Processing]. In: Kabashnikov K.P. (ed.) *Vostochno-slavyanskii fol'klor: slovar' nauchnoi i narodnoi terminologii* [East Slavic folklore: dictionary of scientific and folk terminology]. Minsk: Nauka i tekhnika Publ., pp. 169-170.
2. Byan' Men (1994). *Ocherki stanovleniya i razvitiya kitaiskoi fortepiannoi kul'tury* [Essays on the formation and development of Chinese piano culture]. Saint Petersburg: Saint-Petersburg State Conservatory.
3. Dai Vaishen' (1990). Rol' traditsionnoi kitaiskoi muzyki dlya zhanra fortepiannoi aranzhirovki [The role of traditional Chinese music for piano arrangements]. *Fortepiannoe iskusstvo* [The art of piano], 1, pp. 1-9.
4. Efremova T.F. (2000) *Novyi slovar' russkogo yazyka. Tolkovo-obrazovatel'nyi: v 2 t.* [New dictionary of the Russian language. explanatory word-formation: in 2 vols.], vol. 1. Moscow: Russkii yazyk Publ.
5. Efremova T.F. (2005) *Sovremennyyi tolkovyi slovar' russkogo yazyka: v 3 t.* [Modern explanatory dictionary of the Russian language: in 3 vols.], vol. 2. Moscow: AST Publ.
6. Ivanchei N.P. (2009) *Fortepiannaya transkriptsiya v russkoi muzykal'noi kul'ture XIX veka. Dokt. Diss. Abstract* [Piano transcription in Russian music culture of the XIX century. Doct. Diss. Abstract]. Rostov-on-Don.
7. Izotova S.A. (2015) *A.I. Ziloti i ego rol' v retseptsii tvorchestva I.S. Bakha. Dokt. Diss. Abstract* [A. Ziloti and his role in the reception of the oeuvre of J. S. Bach. Doct. Diss. Abstract]. Saint Petersburg.

8. Keldysh G.V. (1990) (ed.) *Muzykal'nyi entsiklopedicheskii slovar'* [Encyclopedic dictionary of music]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya Publ.
9. Keldysh Yu.V. (ed.) (1973-1982) *Muzykal'naya entsiklopediya: v 6 t.* [Music encyclopedia: in 6 vols.]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya Publ.
10. Kogan G.M. (sost.) (1970-1978) *Shkola fortepiannoi transkriptsii* [School of piano transcription]. Moscow: Muzyka Publ.
11. Lisina E.N. (2013) K opredeleniyu ponyatii aranzhirovki i obrabotki autentichnoi muzyki [To the definition of the arrangements and processing of authentic music]. *Ogarev-online*, 7. Available at: <http://journal.mrsu.ru/arts/k-opredeleniyu-ponyatijj-aranzhirovki-i-obrabotki-autentichnojj-muzyki> [Accessed 15/04/17].
12. Medvedeva M.V. (1989) Aranzhirovka kak vid tvorcheskoi deyatel'nosti (K probleme obucheniya) [Arrangement as a form of creative activity (To the problem of studying)]. In: Lapin V.A. (ed.) *Traditsionnyi fol'klor i sovremennye narodnye khory i ansambli* [Traditional folklore and contemporary folk choirs and ensembles]. L.: Leningrad State Institute of Theatre, Music and Cinematography, pp. 47-61.
13. Mironov B.B. (2015) Iskusstvo transkriptsii muzykal'nykh proizvedenii. Voprosy teorii i praktiki [Art of transcription musical works. Issues of theory and practice]. *Molodoi uchenyi* [Young scientist], 11, pp. 1851-1854.
14. Nechaev E.V. (2006) *Khorovaya aranzhirovka* [Choral arrangement]. Tashkent: Tashkent: ID im. G. Gulyama Publ.
15. Obrabotka [Processing] (1982). *Slovar' russkogo yazyka* [Dictionary of the Russian language], vol. 2. Moscow: Russkii yazyk Publ.
16. Parafraza [Paraphrase] (1988). In: Lekhina I.V., Petrova F.N. et al. (eds.) *Slovar' inostrannykh slov* [Dictionary of foreign words]. Moscow: Russkii yazyk Publ.
17. Prokhorov A.M. (red.) (1991) *Bol'shoi entsiklopedicheskii slovar'* [Large encyclopedic dictionary]. Moscow: Bol'shaya Rossiiskaya entsiklopediya Publ. Available at: <http://www.vedu.ru/bigencdic/3482/> [Accessed 15/04/17].
18. Raku M.G. (2014) *Muzykal'naya klassika v mifotvorchestve sovetskoi epokhi* [Musical classics in the mythmaking of the Soviet era]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ.
19. Ryzhkova N.A. (2006) Transkriptsiya: teoreticheskie aspekty zhanra [Transcription: theoretical aspects of the genre]. Petrov O. (ed.) *Pamyati M.A. Etingera* [In memory of M. Etinger], vol. 1. Astrakhan': Institute of Advanced Training for Teachers, pp. 70-77.
20. Samarin V.A. (2002) *Khorovedenie i khorovaya aranzhirovka* [Choroidea and choral arrangement]. Moscow: Akademiya Publ.
21. Serov A.N. (1950) *Izbrannye stat'i: v 2 t.* [Selected articles: in 2 vols.], vol. 1. Moscow; L.: Muzgiz Publ.

-
22. Shitikova R.G. (2015) Sonata dlya orkestra v muzyke XX veka: pretsedent ili zakonomernost' evolyutsii zhanra? [Sonata for orchestra in the music of the twentieth century: a precedent or pattern of the evolution of the genre?]. *Muzykovedenie* [Musicology], 6, pp. 53-61.
 23. Shteinpress B.S., Yampol'skii I.M. (avt.-sost.) (1966) *Entsiklopedicheskiy muzykal'nyi slovar'* [Encyclopedic music dictionary]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya Publ.
 24. Slonimskii S.M. (2004) Russkoe chudo: tvorchestvo Glinki [Slonimsky Russian miracle: the works of Glinka]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical academy], 4, pp. 155-164.
 25. Ushkarev A.F. (1986) *Osnovy khorovogo pis'ma* [Fundamentals of choral writing]. Moscow: Muzyka Publ.
 26. *Zhanr transkriptsii v fortepiannoi muzyke (na primere transkriptsii 10 p'es iz baleta Prokof'eva "Romeo i Dzhul'etta")* [The genre of transcription in piano music (on the example of transcription of 10 pieces from "Romeo and Juliet" by Prokofiev)]. Available at: <http://www/belcanto.ru/transcription.html> [Accessed 15/04/17].