**Тронь рукою струны лютни**

В современных исследованиях мировой музыкальной культуры содержится немало примеров тому, как неверная интерпретация тех или иных исторических фактов порождает многочисленные заблуждения и, в конечном итоге, искажает истину.

Один из них - восприятие лютни как исторического этапа в развитии всеми любимого и популярного инструмента - гитары. С этой точки зрения лютню («королевский» инструмент, «инструмент Его величества») зачастую характеризуют не иначе как «мать гитары». Тем самым ее роль существенно умаляется, и лютня представляется лишь неким атавизмом, выполнившим свое историческое предназначение и ушедшим вглубь веков.

Цель нашей статьи предоставить читателям некоторые из наиболее достоверных сведений об истории формирования и развития лютни.

Лютня как музыкальный инструмент отнюдь не утратила своего самостоятельного значения и продолжает жить полноценной жизнью, имеет ряд почитателей и приверженцев и обладает богатейшими исполнительскими возможностями и репертуаром. В современной музыкальной культуре лютня прочно занимает свою определенную нишу. В большинстве европейских стран она по-прежнему часто звучит в концертных залах, фундаментально изучается в музыкальных учебных заведениях, где преподается класс лютни, или (по крайней мере) старинной музыки, хорошо знакома как профессионалам, так и широчайшему кругу любителей-меломанов. Этому есть логическое объяснение. Лютня инструмент чисто европейский, и весь лютневый репертуар музыка, понятная и естественная для восприятия европейцев.

К сожалению, в России в силу ряда причин лютня превратилась в своего рода эксклюзив, понимание которого доступно лишь эстетам. Большинство музыкантов (и, как ни странно, даже гитаристов!) в нашей стране не имеют практически никакого представления об истинной природе лютни и ее исполнительских возможностях.

По археологическим данным, появление древнейших лютен можно отнести к IV II тысячелетию до н.э. Это сравнительно поздний период в истории развития щипковых инструментов. Инструменты этого первоначального периода можно классифицировать по главному конструктивному признаку - это лютни с длинной или короткой шейкой. Вероятнее всего, они возникли в районе Месопотамии, а затем постепенно распространились к западу и востоку. Это основное различие сохраняет свою силу на протяжении всей истории формирования семейства лютневых инструментов у разных народов.

Историческим предшественником европейской лютни был арабский уд (‘ud «прут»), а изначально barbat («плектр»). На лютни «барбат» в качестве звучащей деки натягивался пергамент. (Лютни «барбат» из Персии позже стали чисто арабским инструментом). На лютне «уд» дека была деревянной, отсюда и название: «‘ud » прут, дерево.

Инструмент проникал на континент во времена мавританского завоевания Испании (711 - 1492 г.г.) и крестовых походов, начиная с 10 века. По средневековым изображениям, уд того времени по форме был схож с удом, распространенным на Востоке и ныне, но, в отличие от европейских инструментов, на нем не было ладов. Перенесение уда в Европу потребовало ряда некоторых (а позже и более значительных) трансформаций, которые сделали чисто арабский инструмент «уд» важнейшей частью европейской музыкальной культуры - лютней.

В древнегреческой художественной литературе, а также в многочисленных трактатах и предисловиях к сборникам лютневой музыки эпох Ренессанса и Барокко лютня обозначается словом «тестудо» («testudo» - «черепаха»). Так называли лиру, вспоминая о Гермесе, который изготовил первую лиру из черепашьего панциря, а затем поместил ее на небо как созвездие - знак для поэтов и музыкантов. Слово «тестудо» проникло и в новые языки. Неизвестный переводчик стихов Горация, обращенных к лире, заменяет лиру на лютню, (прим. авт. - Позднее эта ода положена на музыку Джоном Блоу и звучит как гимн лютне). Роль поэтического и музыкального символа, который в античной литературе играла лира, в новой европейской литературе заменила лютня. В разных странах слово «лютня» звучало в различных интонациях (арабск. - ‘ud, исп. - Laud, фр. - Luth, нем. - Laute, ит. - Lauto-Liuto-Leuto, англ. - Lute, русское название происходит от польского - Lutnia). На протяжении всей истории бытования лютни в Европе ее конструкция постоянно менялась в соответствии с потребностями, которые диктовали музыкальные вкусы того или иного времени. Из сохранившихся инструментов самые ранние образцы относятся к началу 16 в. То, что происходило с лютней раньше, можно реконструировать лишь по изображениям живописи и описаниям, дошедшим до нас.

Точно известно, что на ранних лютнях, как и на уде, использовались кишковые струны, натягивавшиеся парами. Размеры корпуса (и соответственно мензуры) были разными, чтобы охватить весь диапазон музыки того времени. Парных струн (или как их еще называли «хоров») было четыре. В 15 в. добавился пятый хор. Высота строя была различной. Наиболее распространенным интервальным строем считался квартовый с большой терцией между 3-ей и 4ой струной, но также известны и другие варианты настройки.

Первоначально музыка на лютне исполнялась плектром (как и на уде). Инструмент воспринимался как чисто мелодический, но в течение 15 в. произошел переход к пальцевой технике. В это время основой репертуара становятся переложения многоголосной духовной музыки, появление которых вызвано ростом интереса к полифонии. Запись музыки переносится на табулатуру (лат. Tabulatura от Тabula доска, картина, чертеж) систему цифровой (или буквенной) знаковой нотации. Известно три основных типа табулатур немецкая, французская и итальянская.

**Конструкция и струны**

Самое раннее описание конструкции лютни относится к 15 в. Основные пропорции и детали остались неизменными и по сей день. Корпус изготавливался из тонких полосок дерева (чаще всего из клена), склеенных в полукупол грушевидной формы, шейка и колковая коробка располагались почти под прямым углом по отношению к корпусу. На шейку навязывалось необходимое количество ладов, тонкая дека изготавливалась из ели. Непосредственно в ней вырезалась фигурная розетка. Конструкция лютни была необычайно легкой (при мензуре 60-65 см, вес лютни не превышал 300-400 гр.).

Ренессансные лютни конструировались разных размеров по аналогии с регистрами человеческого голоса. Например, немецкие источники описывают инструменты семи регистров малая октавная лютня, малый дискант, дискант, альт, тенор, бас и октавный бас. В Италии, Англии, Франции в употреблении, главным образом, были лютни трех регистров: малая, средняя и большая, различаясь по высоте на кварту, а большая на октаву ниже средней. Средняя лютня соответствовала альту и строилась G-c-f-a-d-g или A-D-g-b-e-a. В номинальных величинах эти ноты не обязательно были нотами современного строя. Но именно для лютен этого строя публиковался основной лютневый репертуар как сольные пьесы, так и аккомпанемент вокальных партий.

Сложность изготовления струн заключалась в том, что они должны были быть одинаково плотными и ровными в диаметре по всей их длине. Только в 16 в. новые технологии позволили изготавливать более точно калиброванные струны. Производство таких кишковых (или, как мы их называем, «жильных») струн было весьма трудоемким процессом. Для их изготовления ценились жилы только молодых бычков, особенно если они были выращены в Испании.

Со временем к лютне добавились 6-й и 7-й хоры. Но с расширением басового диапазона лютни возникла проблема звуковысотности. Тембр лютни и без того отличался неярко выраженной первой гармоникой, звук толстой струны даже при точном строе имел расплывчатое звучание, которое мешало восприятию басовой линии в полифонической музыке. Поэтому в каждый из басовых хоров вместо второго унисонного баса включалась тонкая октавная струна.

Успехи в технологии производства струн открывали новые возможности расширения басового диапазона лютни. Прибавились 7,8,9 и 10 хоры, которые настраивались диатонически, но могли перестраиваться в зависимости от тональности. В 17 в. всеобщее признание завоевывает 10-хорная лютня.

**Мастера**

Первые сведения о знаменитых мастерах-создателях лютен относятся к 16 в. Несколько немецких семейств из района Германии (вблизи Аугсбурга) основали в Италии две прославленные школы изготовления щипковых инструментов. Первая - в Болонье, где трудились Л.Малер, Г.Фрей и др., затем - большое семейство Тиффенбрукер в соседней Венеции и Падуе. Лютни, созданные этими мастерами в 17-18 в.в. и в наши дни считаются непревзойденными.

**Настройка**

Хочется напомнить, что почти все инструменты того времени были привилегией знати, светского круга. Лютня была придворным инструментом, и если орган называли «Королем всех инструментов», то лютню по праву считали «инструментом всех королей». Научиться на ней музицировать для знатной особы не составляло труда, а вот чтобы настроить (особенно многохорную лютню), требовался навык и тонкий слух.

Анекдот о том, что «лютнист, который играет на лютне сорок лет, тридцать из них тратит на настройку, а остальные десять играет на расстроенном инструменте» имеет под собой основание. Достаточно представить себе быт того времени: большие замки и дворцы, открытый огонь каминов, сквозняки, жара, влажность и т.д. Жилы, сделанные из натурального материала, так остро реагировали на изменения климата, что точный строй порой являлся действительной проблемой. (прим.авт. - Мне приходилось играть на настоящих жильных струнах и, признаюсь, что ощущение аутентичности - непередаваемое, однако удовольствие это весьма дорогое и крайне непрактичное.)

Во время настройки лютню как правило темперировали. Казалось бы, неверное на первый взгляд расширение или сужение некоторых интервалов, создавало в итоге точный строй. Для смены тональностей менялся тон необходимых басов и совершалась темперация в определенном ладу. Навязные лады могли сдвигаться в нужную сторону. (Не случаен интерес композиторов и музыкальных теоретиков тех эпох к вопросу темперации. Они пытались умозрительно решить проблему точного интонирования на лютне на основе пифагорейских натуральных интервалов. Например, знаменитые «лютневые уроки» Дж.Дауленда или книга Л. де Милана для виуэлы).

С расширением басового диапазона шейка лютни постепенно удлинялась, соответственно увеличивалось и число ладов. Если на ранних лютнях их было семь, то со временем - от 9 до 12 (9 навязных и 3 наклеенных на деке). Тем самым диапазон одной струны расширился до полной октавы. Подобное расширение также создавало вероятность нарушений точного строя, что послужило дополнительным импульсом к утверждению равномерной темперации. (Аналогичные процессы происходили со всеми струнными инструментами, включая клавесин).

**Разновидности лютен**

Вряд ли можно найти инструмент, имеющий такое большое количество себе подобных. В середине 17 в. английский мастер Джон Роуз изобрел лютню с плоской нижней декой, а лады и порожки расположил веером, поставив при этом металлические струны и сохранив традиционный строй. Назвал он этот инструмент «орфарион» (в честь двух античных мифических героев Орфея и Ариона). Плоский корпус и металлические струны употреблялись и раньше (на цитернах, пандорах, китарронах и английских гитарах). Изобретение Дж.Роуза состояло в том, что веерное расположение ладов позволило разместить на одном грифе две мензуры стандартную и более длинную, а инструмент при этом остался достаточно компактным. Металлические струны давали возможность использовать на орфарионе как пальцевую, так и плектрную техники игры.

Самая маленькая лютня мандора с 4 (5,6) струнами была широко распространена во Франции и Италии. Небольшие размеры делали ее удобной в сольном музицировании, а высокий строй позволял использовать в качестве верхнего голоса в ансамблях. В своих концертах для лютни французские и итальянские композиторы (напр., А.Вивальди) часто подразумевали, наряду с традиционными, именно такие маленькие лютни, на которых, в основном, использовалась плектрная техника. (В дальнейшем эти лютни мандоры, или мандолы заменили мандолины).

В 17-18 в.в. наибольшую популярность приобрели большие инструменты. Это лютни с длинной шейкой теорбы, китарроны, архлютни, лютни а теорбато и др. Главным достоинством таких лютен являлась большая длина басовых струн. Применение как хорных, так и одинарных струн облегчало некоторые технические задачи и делало названные инструменты незаменимыми в ансамблях, особенно в группе basso continuo.

**Строи**

С экспериментами над конструкциями лютен, начались и эксперименты с системами их строев, за несколько десятилетий приведшие к полному отказу от «старого» ренессансного строя.

Первый из таких экспериментов - перестройка внутренних «игровых» хоров, а не басов (например, м3-5-4-б3-4, или 4-4-б3-м3). Всего было предложено около 20 новых систем настройки. Буквально каждый известный лютневый композитор изобретал свои собственные варианты строя (некоторые - как строй для исполнения только определенных произведений). Такой прием настройки назывался «скордатура» и широко применялся на многих инструментах (виолах, гитарах и др.) Лютневый смешанный сохранил свою роль в течение последних полутора столетий расцвета лютневой музыки, несмотря на не прекращавшиеся конструкционные изменения, связанные с добавлением все новых басовых струн. Лютня в итоге приобрела большой корпус, большую длину басовых хоров, которых было 13 (за исключением одинарных первой и второй струны). В общей сумме струн стало 24.

Только теорба, или китаррон сохранили ренессансный квартовый строй от разного основного тона (ля, соль или ре), разве что первые две струны строились на октаву ниже.

Эпоха барокко – вершина популярности лютни благодаря интересу к ней таких ярких личностей композиторов и издателей, как Готье, Дюфо, Дюбю, Галло и др. (во Франции), И.Елинек, А.Дикс, Я.А.Лози (в Праге), Л.де Сен-Люк (бельгиец по происхождению), И.Г.Вайхенбергер и Я.Квестенберг (в Австрии). Многие прекрасные композиторы той эпохи (А. и Д.Скарлатти, Г.Ф.Гендель, А.Корелли, А.Вивальди, Г.Перселл, Г.Ф.Телеман и др.) даже если и не писали для лютни-соло, то почитали ее как обязательный инструмент в своих оркестровых и ансамблевых произведениях.

Наибольшее количество музыки для лютни-соло было написано в форме сонат, сюит или партит, включавших в себя основные европейские танцы: алеманду, куранту, сарабанду, менуэт, жигу и др. К этому времени (17-18 в.в.) лютня как сольный инструмент имела уже две основные школы и стилистических направления - во Франции и в Германии.

Конечно же, вершиной лютневой музыки этого периода по праву является творчество С.Л.Вайса, написавшего более 600 пьес, в том числе более 50 лютневых сюит. Его популярность среди современников была огромна, а творчество оказало влияние на многих композиторов, в том числе и на И.С.Баха. (Впрочем, это – предмет отдельного разговора).

Незаурядными были также труды немецких композиторов и теоретиков Э.Г.Барона и А.Фалькенхагена.

На фоне четырех великих национальных школ (Италии, Англии, Франции, Германии) то, что происходило в лютневой музыке остальных стран Европы, имеет скорее факультативное значение. Но особое место принадлежит Испании, где еще в конце 15 в. после освобождения от мавританского владычества, лютня была вытеснена из обихода (по крайней мере официального) виуэлой, для которой в 16 в. был создан выдающийся репертуар (но об этом поговорим отдельно).

Конец 18 и начало 19 в.в. стали окончательным закатом германской лютневой школы, но в отличие от Франции и Италии, где она уже почти полностью вышла из употребления, Германия осталась единственной страной, где лютня (в других ее конструктивных вариантах), хотя и в очень малой значимости, но сохранила свое место до сих пор.

Несмотря на то, что лютня все же потеряла свое ведущее положение, ее блестящая биография позволяет нам с уверенностью назвать ее одним из самых важных инструментов в истории мировой музыки.

Возрождение интереса к лютне в 20 в. началось задолго до того, как появились первые профессиональные исполнители. Сперва лютневую музыку исполняли чаще всего гитаристы. Бесспорная заслуга этих музыкантов (таких как Дж.Брим) состояла в том, что они способствовали осознанию ценности лютневого репертуара как одной из вершин европейской музыкальной культуры. Тщательное изучение мастерами сохранившихся инструментов и всего комплекса информации, содержащейся в описаниях эпохи Ренессанса и Барокко, привело к копированию образцов старинных мастеров, а затем и к пониманию сущности лютни, к созданию оригинальных аутентичных инструментов. В последние десятилетия развернулась интенсивная исследовательская работа, созданы лютневые общества разных стран, начали публиковаться специальные бюллетени и журналы. Систематическое изучение всех аспектов лютневой музыки привело к формированию особого исполнительского стиля, в котором аутентичный подход является предпосылкой высокого артистизма.

В конце нашего разговора о лютне, вернемся к теме, которая уже была вскользь затронута в начале. Среди современных гитаристов и музыковедов бытует выражение – «лютня – мать гитары», являющееся с точки зрения подлинных исследователей, безграмотным и даже нелепым. Из этой идиомы следует, что лютня, отжив свой век, произвела на свет более жизнеспособное потомство в виде гитары. На самом деле, развитие этих двух инструментов было параллельным! И гитара имеет свою отдельную (но вместе с тем тесно связанную с лютней) богатейшую историю.

ГИТАРА (фр.Quitare, ит. Chitarra, нем. Quitarre, исп. Quitarra, англ. Quitar; в конечном итоге все названия через средневековые последования восходят к древнегреческому Ki apa) – струнный щипковый инструмент лютневого типа, характеризующийся 8-образной формой корпуса и распространившийся в Европе, начиная с 15 века. Размеры и строй гитары в течение веков претерпевали серьезные изменения.

Содержащиеся в современной литературе попытки связать происхождение гитары с египетскими («коптскими лютнями»), месопотамскими и древнегреческими прототипами, и даже с «сарацинскими гитарами» безосновательны. Несмотря на сходство названия с именами некоторых средневековых инструментов («цитоль», «гиттерн» и «цистра»), собственно гитара, точнее тот из множества древних щипковых инструментов, которые мы на основании фактов можем считать первым прямым предком современной гитары, появляется, судя по изображениям 15 в., как новый инструмент, сочетающий черты виуэлы и средневекового гиттерна (8-образный неглубокий корпус с длинной шейкой, розетка в центре верхней деки, октавный нижний хор в одном из вариантов строя). Этот инструмент не всегда и не во всех странах назывался гитарой, поэтому ниже термин «гитара» будем употреблять условно, а терминология, характерная для каждой эпохи, будет обсуждаться отдельно. Кстати, что означает само слово «гитара», вернее его перевод, точно никому не известно.

В 16 в. разновидности гитары были известны под названиями: фр. quiterre, quiterne; ит. chitarrino, chitarra da sette corde (т.е. гитара с семью струнами), chitarra Napolitana; исп. quitarra de quatro ordenes (т.е. гитара с четырьмя хорами). Это был инструмент довольно небольшого (в сравнении с основной «теноровой» разновидностью виуэлы) размера. Такой инструмент, созданный мастером Б.Диасом в 1581 г., при длине 76,5 см имеет длину открытых струн – 55,4 см., с пятью хорами. Вероятнее всего, этот инструмент был экспериментальным, так как основным для того времени количеством хоров было четыре. Подобные гитары имели навязные лады и низкую подставку, а также розетку сложной формы, вырезанную из пергамента. Задняя дека была либо плоской, как у виуэлы, либо несколько выпуклой. В любом случае набиралась она из ребер, как у лютни. За исключением формы корпуса, конструктивные характеристики были аналогом лютневых. Интервальный строй гитары определялся той же формулой, что и строй ранней лютни с четырьмя-пятью хорами. Кстати, главное, что составляло общность инструментов, несмотря на различие форм корпуса и размеров, был именно строй.

С достаточной точностью можно предположить, что первоначальным и наиболее распространенным стилем игры на ренессансной гитаре была импровизация на темы популярных танцев с использованием приема rasqueado (исп.), или battente (ит.), т.е. удара пальцами правой руки по всем струнам. (Многие сборники того времени даже имели заглавие: «Музыка для гитары баттенте», из чего современные гитаристы иногда делают ошибочный вывод, что такой инструмент (battente) является особой разновидностью старинной гитары).

Уже на раннем этапе гитаристы стали имитировать полифонический лютневый и виуэльный стиль. Запись музыки во французской и итальянской табулатуре, техника игры (за исключением нескольких приемов) также как и постановка рук заимствованы у лютни.

Пятихорный инструмент вскоре получил универсальное распространение в Европе под названием «гитары» или «испанской гитары» (в современной литературе принято также название «барочная гитара»). Строй барочной гитары, особенно на первоначальном этапе, испытывался в многочисленных вариантах, прежде чем не утвердился его основной тип Aa-dd-gg-bb-ee с октавами в басах. Наличие октавного удвоения басов сыграло особую роль, став косвенной причиной развития характерных черт барочной гитарной музыки: стоило убрать в одном или в обоих басовых хорах нижнюю струну, или бурдон, и возникал инструмент с новым «ломаным» строем, при котором нижний хор звучал выше, чем средние. Именно такой «ломаный» строй приобретает ведущее значение в начале 17 в. Для него написана большая часть музыки самых выдающихся гитарных композиторов того времени: Ф.Корбетты, А.Бартолотти, Л.Ронкалли, Р. де Визе и др. «Ломаный» строй позволял использовать высоко звучащие нижние струны для проведения высокого голоса в полифонических пьесах, а также (чередуя их с верхними) для исполнения мелодических пассажей. При этом ноты, извлеченные на разных струнах, накладывались друг на друга, создавая особый эффект, напоминающий звучание арфы. Г.Санз называл этот прием «колокольчиками» (campanellas). Фактическое отсутствие басовых струн и являлось основным отличием этого инструмента от других щипковых (в том числе и от лютни), но благодаря чистому светлому тембру и упругому звучанию (особенно при аккордовой технике) обеспечило ему широкую популярность для исполнения basso continuo.

Аккорды для барочной гитары записывались буквами латинского алфавита, начиная с +, а затем – А, В, С, D и т.д. Последовательность букв была ориентирована на логику смены позиций на грифе гитары и не соотносится с современным буквенным обозначением аккордов (например, А – соль мажор, а не Ля, как в современной системе), хотя в обоих принципах заложена общая идея. Некоторые песенные сборники того времени озаглавливались «Музыка для гитары alfabeta», что вводит в заблуждение современных гитаристов, полагающих, что перед ними – музыка для особой разновидности старинного инструмента, хотя это все та же барочная гитара.

До нас дошло немало барочных гитар в хорошем состоянии работ А.Страдивари, И.Тильке, М.Селласа и др.

В наши дни возрождение интереса к старинной гитарной музыке отмечено теми же проблемами, что и возрождение лютни, но в еще более острой форме. Современные гитаристы часто без колебаний пытаются адаптировать старинную гитарную музыку к современным исполнительским приемам. При этом, разумеется, музыка, рассчитанная в основном на «ломаный» строй, не может быть передана адекватно. К тому же много музыки для этого инструмента было рассчитано на «скордатуру», т.е. необходимую перестройку гитары, что окончательно запутывало современных гитаристов. В результате такой исполнительской деятельности сложился довольно значительный репертуар полностью искаженной старинной гитарной музыки. Хочется надеяться, что репринтное переиздание подлинных источников и выполнение более корректных переложений репертуара того времени, а также рост популярности аутентичного исполнительства вскоре исправят настоящее положение дел.

Все, о чем рассказано в данной статье, является лишь малой толикой тех богатейших сведений о старинных инструментах, созданном для них репертуаре, мастерах и исполнительских приемах, которые имеются в анналах мировой музыкальной культуры. Размеры настоящей публикации не позволяют «объять необъятное».