

УДК 78.02+78.03+787.6/.7+787.61

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-15>**Ян Цзе**

ORCID: 0009-0001-8358-9185

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
365086248@qq.com

Алла Дмитрівна Черноіваненко

ORCID: 0000-0001-8413-6172

доктор мистецтвознавства,
професор кафедри народних інструментів
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
alla_ch-ko@ukr.net

ТВОРИ Й.С. БАХА У СУЧАСНОМУ ГІТАРНОМУ РЕПЕРТУАРІ (НА ПРИКЛАДІ ПЕРЕКЛАДЕНЬ ВІОЛОНЧЕЛЬНИХ СЮІТ)

Мета роботи. У статті досліджуються особливості бахівської стилістики у виконанні на класичній гітарі перекладень віолончельних сюїт. **Методологія дослідження** передбачає використання музикознавчого та виконавського підходів; важливими є музично-аналітичний, текстологічний та компаративний методи. **Наукова новизна** роботи постає у визначенні найбільш принципові зміни, що пов'язані з регістровими, фактурними, тональними, фразувальними, штриховими, метроритмічними особливостями перекладень бахівських віолончельних сюїт для класичної гітари. **Висновки.** У статті зосереджено увагу на відносно менш вивченій частині творчості Й.С. Баха, а саме на жанрі інструментальної сюїти для віолончелі, який отримав величезного художнього значення у виконавській творчості. Багатоголосна гітара здатна суттєво збагачувати бахівські партитури повнозвучністю акордів та діапазонним розширенням, природною поліфонічністю голосів, що надає звучанню нового емоційного резонансу та повноти. Поліфонічність гітарного інструменталізму ніби уособлює бахівське композиторське мислення в універсалізмі його позбавлення технічних обмежень одного (небагатоголосного) інструменту, стаючи міцною базою для вираження складної музичної думки. Гітарний же концертний та навчальний репертуар, а також виконавська майстерність гітаристів збагачуються перекладними взірцями музики безпрецедентної духовності, концептуальної глибини та впровадження найглибших

і найскладніших принципів музичного мислення. Неминучі при перекладенні з віолончельної фактури на багатоголосну гітару доповнення та зміни авторського тексту стосуються таких ускладнень як: додавання нових голосів; «гітарні» акорди (посилення гармонічного чинника); перетворення прихованої поліфонії шляхом розширення одноголосся на різні голоси; використання нижніх струн гітари у якості бурдонів або «крокуючих» голосів; транспозиція у зручну тональність. Виникають і виконавські проблеми – фразування, акцентуації виконання довгих тривалостей, збереження стилевих якостей в інтонуванні фактури.

Ключові слова: гітара, гітарне виконавство, перекладення для гітари, гітарний репертуар, музичні стиль і жанр, виконавські та композиторські засоби виразовості, музична фактура.

Yang Jie, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music;

Chernoivanenko Alla Dmitrievna, Doctor of Arts, Professor at the Department of Folk Instruments of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
Works of J.S. Bach in the modern guitar repertoire (on the example of translations of cello suites)

The purpose of the article. The article explores the features of Bach's stylistics in the performance of arrangements of cello suites on the classical guitar. **The research methodology** involves the use of musicological and performance approaches; music-analytical, textological and comparative methods are important. **The scientific novelty** of the work lies in identifying the most fundamental changes associated with the register, texture, tonal, phrasing, bar, and metrorhythmic features of translations of Bach's cello suites for classical guitar. **Conclusions.** The article focuses on a relatively less studied part of J.S. Bach's work, namely on the genre of instrumental suite for cello, which has received enormous artistic significance in performing art. The polyphonic guitar is able to significantly enrich Bach's scores with the fullness of chords and range expansion, natural polyphony of voices, which gives the sound a new emotional resonance and completeness. The polyphonic nature of guitar instrumentalism seems to embody Bach's composer's thinking in the universalism of its deprivation of the technical limitations of a single (non-polyphonic) instrument, becoming a solid base for the expression of complex musical thought. The guitar concert and educational repertoire, as well as the performing skills of guitarists, are enriched with translated examples of music of unprecedented spirituality, conceptual depth and the implementation of the deepest and most complex principles of musical thinking. Inevitable additions and changes to the author's text when translating from a cello texture to a polyphonic guitar relate to such complications as: adding new voices; "guitar" chords (strengthening the harmonic factor); transforming hidden polyphony by layering a monophonic voice into different voices; using the lower strings of the guitar as drones or "stepping" voices; transposition into a convenient key. Performance problems also arise - phrasing, accentuation of the performance of long durations, preservation of stylistic qualities in the intonation of the texture.

Key words: guitar, guitar performance, guitar arrangements, guitar repertoire, musical style and genre, performing and composing means of expression, musical texture.

Актуальність теми роботи. У виконавській творчості ХХ–ХХІ століть практично неможливо знайти музиканта, в концертній, навчальній або педагогічній практиці якого не містилися б твори Й.С. Баха. Велична й різноманітна творчість цього митця (відкрита світові заново у 1829 році зусиллями Ф. Мендельсона виконанням «Пристрастей за Матвієм» після майже столітнього забуття, що проклало шлях для подальших інтерпретацій та популяризації творчості Баха) охоплює численні жанри та інструментальні й вокально-інструментальні складки. Твори Й.С. Баха постійно звучать в монографічних, «бахівських» концертах, а також у програмах, що включають музику різних авторів. Але у будь-якому разі, незалежно від кількісних, жанрових, інструментально-складових показників та від аудиторії реакція професіоналів та слухачів на творіння Баха завжди відрізняється відчуттям дотичності до музичної досконалості та величчю, майстерності музичного висловлення геніального композитора, величезною мистецькою насолодою. Тому не дивно, що філософсько-гуманістична глибина змісту, правдивість почуттів, високість та системність музичного мислення, музично-технологічна майстерність їх втілення у творіннях Баха не тільки відповідають духу сьогодення, а й збережуть свою актуальність та вплив на майбутні часи.

Не дивно й те, що бахівські творіння отримують численні перекладні редакції в різних інструментальних складах та для сольних інструментів, що обумовлюється як вказаною величчю та універсалізмом бахівської спадщини, так і тембральною нейтральністю епохи бароко, що буквально «провокує» до виконання відомих творів в іншоінструментальних втіленнях (яких не цурався і сам Й.С. Бах).

«Фактурна», багатоголосна, щипкова гітара чудово підходить для таких перекладень і транскрипцій за своєю іманентно-інструментальною природою, адже «сучасна гітара досягла статусу «інструмента-оркестру» (за термінологією Л. Брауера), на якому стають можливими для виконання твори різних епох, жанрів та індивідуальних стилів», зокрема, «великих інструментальних циклів» [1, с. 74]. А гітарний репертуар, виколисавши «власну, “гітарну класику” в обличчі італійсько-іспанських та південно-американських авторів вже ХХ століття» [2, с. 73], впевнено зарахував до своєї «класики» також і твори Й.С. Баха

(проаналізувавши концертні програми провідних досвідчених та молодих гітаристів світу, І. Косинець виявив, «що практично кожен з них має у виконавському арсеналі твори великого поліфоніста – від більш простих до найскладніших [там само, с. 74]).

Тому **мета даної статті** – дослідити особливості бахівської стилістики у виконанні на класичній гітарі перекладень віолончельних сюїт.

Виклад основного матеріалу. Одним з величезних досягнень бароко й творчості Й.С. Баха, зокрема, став «вибух» у розвитку інструментальної музики. У цей період поряд з популярними раніше струнними та духовими інструментами, такими як лютня, скрипка, віолончель, контрабас, гобой, фагот, флейта, з'являються орган і клавесин. З'явилися і віртуози, які виступали привселюдно. Серед них виділяється Й.С. Бах. І хоча його творіння для вказаних нових клавішних інструментів значно переважають інші інструментальні втілення композитора, останні не поступаються першим досконалістю, красою та художньою переконливістю.

Творчість Баха стала об'єктом вивчення з найрізноманітніших сторін – широка література, що утворила спеціальну галузь музикознавства – бахознавство, розглядає поряд з історичними, естетичними, теоретичними проблемами і суто, практичні питання, що стосуються виконання бахівської музики. Окреме спеціальне місце тут посідають Шість сюїт для віолончелі соло Й.С. Баха. Композитор тут розширив усталену структуру інструментальної сюїти за допомогою інтермецо та інших п'єс нетанцювального характеру. Між частинами сюїти Бах, з одного боку, поглибив контраст, з іншого – пов'язав їх різними «арками» (тональними, інтонаційними, ритмічними) та наскрізними елементами, що сприяло цілісності циклу.

Тут необхідно відзначити, що смичкові інструменти, з їх іманентною голосовою експресією, величезним артикуляційно-штриховим, інструментально-моторним та мелодійним потенціалом миттєво завоювали композиторсько-виконавські симпатії від самого початку їх удосконалення. Тож і Бах відводив їм значне місце у своїх оркестрових, оркестрово-хорових та сольних (партити, сонати і концерти) творах, влучно використовуючи виразно-поетичні можливості цих гнучких та віртуозних інструментів. Так, скрипкові твори композитора

відтворюють універсальні стилеві інструментальні позиції – втілення ідеально-інструментальних засад. Скрипка того часу вже могла виступати у ролі своєрідного ідеального поліфонічного інструменту, адже має потужний тон (подібно до органу), справжній фразувальний потенціал, співвідносний з вокальним, з експресією людського мовленнєво-голосового висловлення. Але подібні характеристики можна віднести певним чином і до щипкової гітари – що надає останній «право» перекладень зі смичкової літератури, а багатоголосність гітарної фактури здатна суттєво збагачувати бахівські партитури «повнотою звучання в додаванні акордів та діапазонних значень, новим емоційним резонансом та несподіваними динамічними градаціями у «смичкових» пасажах, природною поліфонічністю голосів тощо» [2, с. 126]. Поліфонічність гітарного інструменталізму ніби уособлює бахівське композиторське мислення в універсальності його позбавлення технічних обмежень одного (небагатоголосного) інструменту, стаючи міцною базою для вираження складної музичної думки. Гітарний же концертний та навчальний репертуар отримує у свою «копилку» перекладні взірці музики «колосального духовного начала, концептуальної глибини та впровадження найглибших і найскладніших принципів музичного мислення» [там само].

Більшість досліджень музикознавців зосереджені на органній та фортепіанній творчості Баха, але після більш ніж двох століть його сюїти для віолончелі займають центральне місце в концертному репертуарі та знаходять своїх виконавців, зокрема, й гітаристів. На особливість бахівських віолончельних сюїт соло вказують не тільки їх еталонна якість у творчості Баха, а й рідкість написання. Ймовірно, віолончельних зразків цього жанру не існувало до появи вищезгаданого циклу Баха. Віденські класицисти та романтики також не створювали жодних циклічних творів для віолончелі соло. У ХХ столітті інтерес композиторів до віолончельного тембру відроджується, відбувається поповнення сольної літератури для цього інструмента. Після Й.С. Баха, відома ще віолончельна соло-сюїта Г. Кассадо 1926 року написання, а пізніше – сольні сюїти М. Еггера, Б. Бріттена та деяких інших. Порівняно з сюїтами Й.С. Баха, жанр сюїти у ХХ столітті глибоко переосмислюється, жанрова танцювальна основа являє лише стилізацію старовинного жанру (наприклад, Гавот

і Сарабанда у сюїті 351 № 2 М. Еггера). Втім, сюїта ре мінор П. Тортеля отримала традиційну побудову циклу, а її образний зміст не являє собою нового явища в розвитку жанру. Більшість творів, написаних для віолончелі у добу бароко та класицизму, є надзвичайно складними або невиконуваними на інструментах відповідної епохи.

У той час, коли Бах писав свої сюїти, віолончель не мала широкого використання в Німеччині. У Німеччині цього періоду віола да гамба все ще була єдиним басовим інструментом, але історичні джерела та продажі лютні показують, що в решті Європи віолончель вже замінила традиційну віолу да гамба. Нам невідоме ім'я першого виконавця Шістьох сюїт Баха, але зрозуміло, що це мав бути виконавець високого класу. Адже і тональний обсяг сюїт, що значно перевищує прийнятий у той період, і позиційні переходи, і особливості конструкції смичка віолончелі у виконанні тривалих висхідних пасажів в сюїтах Баха використовуються вперше та вказують на складні прикладні проблеми виконавця. Все це призводить до висновку, що сюїти для віолончелі соло Й.С. Баха були практично невиконуваними віолончелістами епохи бароко. Шість сюїт для віолончелі соло були написані в період 1717–1720 років у Кетені, коли Бах створив більшість своїх інструментальних творів. Оригінал Шести сюїт для віолончелі, на жаль, не зберігся. Збереглося лише 3 копії сюїт, створені: біля 1720 року Анною Магдаленою (сьогодні знаходиться в Державній бібліотеці в Берліні); біля 1725–1730 років учнем Баха П. Кельнером; невідомого автора. Відомий також рукопис авторського перекладення Віолончельної сюїти до мінор для лютні/лютневого клавіру, зробленого самим Бахом (BWV 995) [3]. Вибір такого джерела для перекладення є важливим.

Цикл Шести віолончельних сюїт – унікальний. За художньою значущістю та досконалістю в історії віолончельного мистецтва ні до, ні після Баха не було створено нічого подібного до цього циклу. При виконанні цієї музики найбільш яскраво проявляється культура музиканта. Штрихи, фразування, артикуляція, агогіка, динаміка повинні бути точно вивірені для того, щоб були відтворені стилістичні особливості (що потрібно враховувати при перекладенні для гітари). Оригінальний текст, як відомо, практично не містить спеціальних виконавських вказі-

вок (темпових, агогічних, динамічних). Звідси, з одного боку, перед інтерпретатором відкривається велика свобода трактування, з іншого – її обумовленість, у тому числі, і про правомірність перекладення для гітари. Включення в навчальний процес перекладень віолончельних сюїт допомагає зрозуміти і освоїти дуже важливий пласт музичної культури, адже в цьому циклі проявляються композиторські прийоми барочної музики, передається атмосфера епохи, концептуально-мисленнева глибина виконавця-інтерпретатора.

Перекладення творів Й.С. Баха для гітари мають місце вже в останній чверті XIX століття, коли Ф. Таррега переклав для гітари Фуґу з I скрипкової Сонати, Бурре з I скрипкової Партити, Хор *Stucifixus* з Меси *h-moll* та Бурре з віолончельної Сюїти № 3. 1935 року А. Сеговія переклав і виконав Чакону з II скрипкової Партити, а також окремі частини з сюїт та партит Баха. Дж.У. Дюарт зробив перекладення віолончельних сюїт № 2 і № 3, які виконав і записав Джон Вільямс. Японський композитор і диригент Кодзіро Кобуне першим створив перекладення для гітари усього циклу Шести віолончельних сюїт Й.С. Баха. Також перекладення бахівських творів для гітари зроблені Джуліаном Брімом, Кадзухіто Ямасітою, Майклом Лорімером, Стенлі Йейтсом та ін. [4].

Крім вказаних вище рукописних першоджерел віолончельних сюїт у перекладенні для гітари мають місце додатки в авторський текст і внесені у нього зміни перекладачами. Такими доповненнями можна вважати всі елементи музичної мови, відсутні в оригінальній партитурі Баха, але внесені редактором-перекладачем (що для багатоголосної гітари є природним). Змінами постають нотні або ритмічні виправлення авторського тексту Баха, а також транспорт у зручну для гітари тональність. Останнє багато хто з гітаристів вважає ключовим для перекладення віолончельних сюїт (сам Бах у вказаній вище лютневій транскрипції Віолончельної сюїти до мінор транспонує текст у соль мінор, хоча тоді, за часів нерівномірної темперації, вільна транспозиція не була прийнятою, адже кожна тональність мала власне семантичне навантаження).

Так, Кодзіро Кобуне додає у текст точні вказівки темпу (за метрономом) і темпових відхилень, динаміки, фразування, штрихів, ремарки щодо характеру (відсутні у Баха); використовує транспорт вверх (крім 6 Сюїти); додає власні «гітарні» басові

лінії (особливо у 5 сьюті) та акордовий супровід і, навіть, змінює текст (як інші шістнадцяті ноти у т. 9 Прелюдії з І сьюті), допускає ритмічні відхилення від оригіналу (як у жизі І сьюті – додає залігування останньої і першої вісімки сусідніх фігур), змінює широке розташування акордів на щільне (як у тт. 59–63 Прелюдії з 2 сьюті). Дж.У. Дюарт, крім транспозицій, використовує октавне перенесення фрагментів тексту у мелодійних ходах з прохідними звуками, затриманнями, широкими стрибками (як у Менуеті з І сьюті або у Куранті з 4 сьюті); досить вільно поводиться з акордовою фактурою, перетворюючи 3–4-звучні акорди на 5–6-тизвучні або змінюючи щільне/широке/змішане розташування акордів (як у Прелюдях 1 та 3 сьюті); ритмічні (як Друге Буре з 4 сьюті – заліговані ноти утворюють незаплановані Бахом синкопи) і метричні (обидва Буре з 3 сьюті, Алеманда з 1 сьюті – зміна бревісу на 4/4) зміни; додаткові мелізми (морденти в Куранті та Аленманді з 1 сьюті, в Прелюдії з 4 сьюті) тощо.

Особливо важливою виконавською проблемою виступає проблема фразування (Бах, як відомо, не проставляв докладно виконавські ліги, обмежуючись іноді фразувальними або виставляючи ліги в нетипових випадках, де вони суперечили загальноприйнятим правилам). Цікаво, що у гітарних версіях не зберігаються фразувальні ліги на низхідних гаммах, що зрозуміло з інструментально-виконавської точки зору: для віолончеліста така ліга – вказівка на гру легато одним смичком, на гітарі це неможливо, тому у деяких версіях гітаристи пов'язують сусідні ноти попарно у цих пасажах (у редакціях Дж.У. Дуарта та Ж. Рейна), але зазначимо, що загалом сприйняття таких фрагментів музики змінюється.

Також існує при перекладенні з віолончелі на «гаснучу» гітару проблема довгих тривалостей, втім, за бахівських часів віолончель трактується як інструмент здебільшого рухомий, з мінімальною кількістю довгих нот, що стало «звучним» для гітарного втілення. Однак гітаристи використовують власні способи подовження звучання, зокрема, у повільних сарабандах сьют: використання трелей (М. Діас), мордентів та форшлагів (Т. Хопшток); підзвучування верхнього голосу завдяки звучанню акорду у нижніх голосах (аж до шестизвучних ущільнень у Дж. Дуарте); додавання нових голосів (використовують практично усі перекладачі).

Висновки. Творіння Баха, де би вони не звучали, завжди виступають як основа, що додає музиці глибини та емоційної насиченості, незалежно від того, чи є вони центральним елементом програми, чи частиною ширшого концерту. Його музика несе в собі високий рівень майстерності, яка здатна змінити сприйняття будь-якої програми. Гітара вбачається як майже ідеальний «міст» між бахівським баченням «ідеального інструменту» та сучасним концертним виконанням.

У статті зосереджено увагу на відносно менш вивченій частині творчості Й.С. Баха, а саме на жанрі інструментальної сюїти для віолончелі, який отримав величезного художнього значення у виконавській творчості. Унікальність циклу «Шість сюїт для віолончелі соло» визначається новаторством та винятковими художніми якостями, жанровою еталонністю, а також рідкістю написання. Бахівські віолончельні сюїти мають велику виконавську зону, що дозволяє трактувати музично-виразні засоби різноманітно та індивідуально, а також перекладати їх для інших інструментів. Багатоголосна гітара у цьому відношенні здатна суттєво збагачувати бахівські партитури повнозвучністю акордів та діапазонним розширенням, природною поліфонічністю голосів, що надає звучанню нового емоційного резонансу та повноти. Поліфонічність гітарного інструменталізму ніби уособлює бахівське композиторське мислення в універсалізмі його позбавлення технічних обмежень одного (небагатоголосного) інструменту, стаючи міцною базою для вираження складної музичної думки. Гітарний же концертний та навчальний репертуар, а також виконавська майстерність гітаристів збагачуються перекладними взірцями музики безпрецедентної духовності, концептуальної глибини та впровадження найглибших і найскладніших принципів музичного мислення.

Неминучі при перекладенні з віолончельної фактури на багатоголосну гітару доповнення та зміни авторського тексту стосуються таких ускладнень як: додавання нових голосів; «гітарні» акорди (посилення гармонічного чинника); перетворення прихованої поліфонії шляхом розшарування одноголосся на різні голоси; використання нижніх струн гітари у якості бурдонів або «крокуючих» голосів; транспозиція у зручну тональність. Виникають і виконавські проблеми – фразування, акцентуації виконання довгих тривалостей, збереження стильових якостей в інтонуванні фактури.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бернат Ф.Ф. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень: дис. ... канд. мист.: 025 / Львів. нац. муз. акад. імені М.В. Лисенка. Львів, 2019. 176 с.
2. Косинець І.І. Репертуарні та стилістичні тенденції гітарної гри у сучасній виконавській творчості: наук. обґрунт. творч. мист. проєкту: 025 / ОНМА імені А.ВІ. Нежданової. Одеса, 2022. 127 с.
3. Taruskin R. Six Times Six: A Bach Suite Selection. *Strings*. 1995. Vol. 9. No. 4. P. 117–121.
4. Taruskin R. Six Times Six: A Bach Suite Selection. *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays Berkeley*. Los Angeles; London: California University Press, 2008. P. 66–70.

REFERENCES

1. Bernat, F.F. (2019). The pan-European standard of guitar performance and the specifics of its national incarnations. Candidate's thesis. Lviv: Lviv. National Academy of Music named after M.V. Lysenko.. [in in Ukraine].
2. Kosynets, I.I. (2022). Repertoire and stylistic trends of guitar playing in modern performing arts. Candidate's thesis. Odesa: ONMA named after A.VI. Nezhdanova. [in Ukraine]
3. Taruskin, R.(1995). Six Times Six: A Bach Suite Selection. *Strings*. Vol. 9. No. 4. P. 117–121. [in USA]
4. Taruskin, R. (2008). Six Times Six: A Bach Suite Selection. *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays Berkeley*. Los Angeles; London: California University Press. P. 66–70. [in USA]