

УДК 78.02+78.03+787.6/.7+787.61

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-46-27>**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

ГІТАРНІ ТРАНСКРИПЦІЇ ЛЮТНЕВИХ ТВОРІВ Й.С. БАХА У СУЧАСНОМУ ВИКОНАВСТВІ

Мета роботи. У статті досліджуються властивості гітарних транскрипцій лютневої музики Й.С. Баха з точки зору збереження авторської стилістики та репертуарно-інтерпретативних стратегій сучасного гітарного мистецтва. **Методологія дослідження** передбачає використання музикознавчого та виконавського підходів; важливими є музично-аналітичний, текстологічний та компаративний методи. **Наукова новизна** роботи полягає у визначенні особливостей гітарних транскрипцій лютневих творів Й.С. Баха на прикладі редакцій різних гітаристів Прелюдії, фуґи та алеґро BWV 998. **Висновки.** Останнім часом музика Й.С. Баха зазнала багатьох транскрипцій у гітарному світі. Особливу цінність тут представляють твори, призначені для лютні або клавесину (лютневого клавесину) – інструментів, які безсумнівно є одними з найближчих до сучасної класичної гітари. Звук гітари, її багата динамічна палітра та іманентна поліфонічна потужність використовуються для органічного перепрочитання творів, написаних Й.С. Бахом. Серед таких відомих перекладних клавішних творів важливе місце посідає Прелюдія, фуґа та алеґро BWV 998 Твір зазнав різних гітарних редакцій, кожен із великих майстрів адаптував його під свій ідеал звучання гітари. Редакція А. Сеговії зробила цикл відомим в гітарному світі; її романтичне забарвлення віддає пріоритет співучості та оркестральності – тут багато ліг, м'яких ковзань між позиціями, зміни оригінальних тривалостей для кращого резонування на гітарі, що робить транскрипцію найбільш зручною для гітари, ефектно представляє інструмент навіть у середніх за акустикою залах, але поліфонічні лінії часто «розвиваються». Транскрипція Дж. Бріма відтворює досвід гри гітариста на ренесансній та бароковій лютні, підкреслюючи ритмічну гостроту (особливо в Allegro) та суворість поліфонії без зайвих ліг; складна аплікатура (зокрема, баре) вимагає витривалості лівої руки. Усе це витримує стильову вимогу голосоведіння, але технічно досить виснажливо (особливо в Фузі). Ф. Ноад намагається знайти компроміс між складністю Бріма та зручністю Сеговії,

його аплікатурні вказівки дуже детальні та логічні, але іноді бракує художньої «сміливості» або цікавих тембральних знахідок. Сучасні «уртекстні» редакції Т. Хопштока та Ф. Кунге – найбільш академічні: транскриптори залишають текст максимально наближеним до рукопису Баха, пропонуючи аплікатуру лише як варіант; велика увага приділяється правильному виконанню орнаментики, що надає найвищий рівень відповідності бароковій стилістиці, але вимагає від виконавця глибоких знань для прийняття самостійного рішення щодо артикуляції.

Ключові слова: гітара, гітарне виконавство, перекладення, транскрипція, 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

Guitar transcriptions of J.S. Bach's flute pieces in modern performance

The purpose of the article. The article explores the properties of guitar transcriptions of J.S. Bach's lute music from the point of view of preserving the author's stylistics and repertoire-interpretative strategies of modern guitar art. **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 determining the features of guitar transcriptions of lute works by J.S. Bach using the example of editions by different guitarists of the Prelude, Fugue and Allegro BWV 998. **Conclusions.** Recently, the music of J.S. Bach has undergone many transcriptions in the guitar world. Of particular value here are the works intended for the lute or harpsichord (lute harpsichord) - instruments that are undoubtedly among the closest to the modern classical guitar. The sound of the guitar, its rich dynamic palette and immanent polyphonic power are used for an organic rereading of the works written by J.S. Bach. Among such famous translated keyboard works, an important place is occupied by the Prelude, Fugue and Allegro BWV 998. The work has undergone various guitar editions, each of the great masters adapted it to his ideal of guitar sound. The edition of A. Segovia made the cycle famous in the guitar world; its romantic coloring gives priority to melodiousness and orchestrality – there are many leagues, soft glides between positions, changes in original durations for better resonance on the guitar, which makes the transcription most convenient for the guitar, effectively presenting the instrument even in halls with average acoustics, but the polyphonic lines are often “blurred”. J. Brim's transcription recreates the experience of a guitarist playing a Renaissance and Baroque lute, emphasizing rhythmic sharpness (especially in the Allegro) and the severity of polyphony without unnecessary leagues; complex fingering (in particular, the barre) requires endurance of the left hand. All this withstands the stylistic requirements of voice management, but is technically quite exhausting (especially in the Fugue). F. Noad tries to find a compromise between the complexity of Brim and the convenience of Segovia, his fingering instructions are very detailed and logical, but sometimes lack artistic “boldness” or interesting timbral

findings. The modern "urtext" editions of T. Hoppstock and F. Kunge are the most academic: the transcribers leave the text as close as possible to Bach's manuscript, offering fingering only as an option; great attention is paid to the correct execution of ornamentation, which provides the highest level of correspondence to Baroque stylistics, but requires the performer to have deep knowledge to make an independent decision on articulation.

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

Актуальність теми роботи. Творчість Йоганна Себастьяна Баха постає не лише як об'єкт високої естетичної та етичної значущості для сучасної культури, але й як фундаментальний базис для досягнення загальних закономірностей музичного мистецтва. Виступаючи ключовою постаттю, що завершила певний історичний етап розвитку європейської музики, Бах водночас визначив стратегічні напрями її подальшої еволюції, які були повною мірою оцінені та розвинуті в музичній практиці XIX–XXI століть. У контексті історичної панорами авторських стилів спадщина композитора посідає особливе місце: розпочинаючи дану лінію, вона поєднує в собі виражену індивідуалізацію мови з опорою на глибинні, універсальні принципи музичної природи. Саме ця онтологічна основа дозволяє музикознавцям та виконавцям ідентифікувати у творах Баха позачасові, загальнозначущі характеристики, що забезпечують їх актуальність у будь-яку історичну епоху. Так само ми не знайдемо музичного інструмента або ансамблевого поєднання академічної (і не тільки) спрямованості, що не звернулися б до музики цього автора.

Розповсюджені в силу різних причин транскрипції та перекладення творів Й.С. Баха для інструментів, які сам автор не передбачав (хоча активно практикував інструментальні заміни, адже епоха бароко відрізнялася тембральною нейтральністю) є незамінним репертуарним шаром, навіть, у інструментальних культур, що володіють достатнім оригінальним репертуаром. Втім, класична гітара, яка за життя Баха ще не набула сучасних звучних, фактурних, артикуляційно-динамічних та виконавсько-інтерпретативних характеристик, виявилась здатною до переконливих транскрипцій та виконань бахівської інструмен-

тальної музики, передусім – її поліфонічної природи, завдяки своїй оркестроподібній сутності [1, с. 74]. Більш того, аналіз концертних програм підтверджує, що музика видатного німецького поліфоніста стала обов'язковим елементом виконавського багажу – репертуарною класикою – як для визнаних метрів, так і для початківців, охоплюючи весь спектр технічної складності [4, с. 73]. Особливий пласт бахівської «гітарної класики» складають твори для щипкових інструментів – лютні та клавесину, споріднених з сучасною класичною гітарою щипковою речовістю.

Тому **мета даної статті** – дослідити властивості гітарних транскрипцій лютневої музики Й.С. Баха з точки зору збереження авторської стилістики та репертуарно-інтерпретативних стратегій сучасного гітарного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Практика музичного перекладення та транскрипції налічує століття, проте в середині XIX століття вона трансформувалася з музично-ремісничої справи у високе мистецтво. Протягом усього періоду становлення цього жанру спадщина Йоганна Себастьяна Баха залишалася найбільш затребуваним об'єктом для іншоінструментальних адаптацій. Через транскрибування митці (виконавці та композитори) прагнули переосмислити бахівську музику, інтегруючи її у власний стилістичний контекст. Такий підхід забезпечив неперервність традиції та появу нових концептуальних поглядів на творчість великого майстра, дозволяючи крізь призму тогочасної естетики та індивідуальної музичної мови дарувати спадщині Баха нове, актуальне прочитання. Гітарне мистецтво не залишилось осторонь цього процесу, більшість гітаристів від А. Сеговії до сучасних митців довели своїми транскрипціями та виконанням як позачасову цінність музики великого Баха, так і спроможність гітари у передачі найглибших музичних думок автора.

Окрім суто прикладної ролі розширення репертуару, жанр транскрипції відіграє роль «культурної медіації», дозволяючи адаптувати та художньо переосмислювати музичні тексти інших епох та складів. З огляду на історичну обмеженість оригінального гітарного спадку, саме транскрибування, нарівні з авторською творчістю, заклало підвалини естетичної ідентичності

інструмента. При цьому спектр транскрипційних підходів охоплює як строге копіювання першоджерела, так і складні форми творчого опрацювання: від аранжування до глибокої рекомпозиції. Але у цілому жанр транскрипції є важливим вектором еволюції академічного гітарного виконавства – поруч з оригінальними гітарними творами.

Певну паралель гітарного транскрипційного жанру з фундаментальним його статусом у фортепіанній творчості дозволяють провести риси універсально-фактурної багатоголосності (оркестроподібності), наявності високохудожніх взірців транскрипторської творчості, розповсюдженості та популярності інструмента (національного та понаднаціонального характеру). І хоча гітарні транскрипції, можливо, не встановили таких показників ролі й впливу на розвиток історії музики та музичного виконавства, як фортепіанні (передусім, через дещо скромніше місце в академічно-інструментальній ієрархії), їх високохудожність та визнання свідчать про дію фундаментальних закономірностей в розвитку академічного музичного мистецтва, про статус необхідної ланки культурної традиції так само переконливо.

Передусім, це пов'язане з іманентною жанровою властивістю поєднання композиторського та виконавського начал, що для гітарного мистецтва складає відмінну властивість протягом усього його існування аж до сьогодення. Це доводиться фактом створення більшості найцікавіших гітарних творів виконавцями або композиторами у тісному творчому тандемі з гітаристами. Адже сучасні мовно-мисленнєві засади створені під знаком «пошуку нового звуку» і тому знаходяться у найщільнішій «залежності» від конкретики інструментальних речовості, тембральності, фактурних формул тощо. Транскрипції для гітари іншоінструментальних, вокальних та оркестрових творів (як у фортепіанній, баянній, бандурній творчості) не тільки збагатили звуковий світ інструменту винахідливими технічними рішеннями, фактурними знахідками, жанровими параметрами, а й з'явилися відображенням естетичних і інструментально-технологічних процесів, що відбуваються у гітарному виконавстві.

У дослідженні М. Борисенко здійснюється класифікація транскрипцій, що базується на трансформаціях тембру та фактури як найбільш динамічних компонентів музичної мови. Дослідниця пропонує типологію, що розподіляє твори на перекладення, обробки, а також суворі та вільні зразки. Ключовим критерієм для визначення транскрипції-перекладення є зміна інструментального тембру; якщо ж темброва основа залишається незмінною, твір класифікується як обробка (з можливістю виникнення комбінованих форм). Своєю чергою, поділ на суворі та вільні типи залежить від глибини фактурного втручання: від мінімальних коректив в оригіналі до масштабних інтонаційних перетворень, введення нового матеріалу та модифікації самої структури композиції. Згідно з концепцією авторки, транскрипція стає «сполучним елементом», що адаптує класичні традиції до актуальних композиторських технік [2]. У такому трактуванні жанр постає як медіатор між музичною спадщиною та новаторськими пошуками сучасності. У випадку транскрипції для гітари – інструмента, володіючого рівною мірою універсальними та специфічними характеристиками – немунче відбувається «інтеграція до європейського канону музики... власної ідентичності» [5, с. 127].

К. Фіренс досліджує функціональний бік жанрової форми транскрипції, диференціюючи його *дидактично-педагогічний ресурс* (класичним прикладом адаптації «чужих» творів в навчальному репертуарі є діяльність Й.С. Баха; у сучасному педагогічному просторі транскрипція реалізується як створення полегшених версій або, навпаки, екстремального ускладнення технічних завдань); *репрезентативно-комунікативну доступність* (коли завдяки клавірам улюблені оперні арії звучали під акомпанемент фортепіано, а величні симфонії «проживали» за клавіатурою, граючи в чотири руки; цей мотиваційний чинник був настільки важливим, що самі автори часто переробляли свої шедеври, адаптуючи їх під ті інструменти, які були під рукою в музикантів-аматорів чи професіоналів); як *простір авторського творчого перепрочитання* (самодостатній художній жест, де особистість інтерпретатора стає рівноцінною постаті автора оригіналу не як копіювання, а як акт глибокої трансформації, що переосмис-

лює естетичну природу першоджерела – таким виконавським перетворенням є транскрипція Дев'ятої симфонії А. Дворжака гітаристом К. Ямашитою); *герменевтична здатність* (цінність транскрипції сьогодні зосереджена в її рефлексивній природі: вона стає своєрідним діалогом між автором та інтерпретатором; через трансформацію засобів виразності у новому інструментально-тембральному вигляді транскрипція не лише актуалізує оригінал, а й збагачує його новими змістами; саме тому, попри те, що технічний прогрес та доступність аудіозаписів нівелювали потребу в транскрипції як засобі популяризації, її роль як методу художнього пізнання та творчої деконструкції залишається фундаментальною для музичного мистецтва); *репертуарне збагачення* (брак серйозного концертного репертуару для гітари у класико-романтичний період став головним стимулом для розвитку мистецтва перекладення, адже через відсутність достатньої кількості оригінальних шедеврів від композиторів першого ряду, транскрипція стала для гітаристів рятівним механізмом, давши змогу не лише кількісно поповнити репертуар, а й залучити до нього музику, що за своєю художньою вагою відповідає найвищим стандартам академічної традиції) [8].

Останні три позиції найбільш повно відтворюють необхідність звернення гітаристів до музики Й.С. Баха. Гітарист Аркадій Іванніков в анотації до CD-диску з транскрипціями творів Й.С. Баха у своєму виконанні проголошує: «Як шкода, що Бах не написав жодної композиції для гітари за всю свою надзвичайно плідну кар'єру! (втім, за часів Баха і не було сучасної класичної гітари – Я.Ц.) ... як гітаристу, мені потрібно було лише уважно стежити за нотною партитурою, вносячи невеликі редакторські корективи, щоб краще передати поліфонічні можливості сучасної гітари. ... Я знову і знову вдивляюся в музичний текст Й.С. Баха. Намагаючись розгадати ідею Великого (як я його називаю), я неодмінно приходжу в стан хвилювання і запитую себе: чи зможу я оживити музичні знаки, написані на папері, чи зможу я вловити, опанувати та донести до слухача сенс, вкладений у музику генієм композитора? Спонтанно виникає відчуття страху, чи зможу я з цим впоратися. Але потім внутрішне

вухо оживає і народжує образ. Насправді ще нічого немає, але всередині мене вже ворухиться нотна партитура. Уявна музика настільки заповнює весь мій внутрішній простір, що виривається назовні. І все починає звучати! І приходять бажання почути це в реальності. Так “мовчазне музикування” формує народження Музики. Інтерпретація поступово кристалізується. Вимальовується шлях, яким потрібно пройти, щоб усі ноти стали на свої законні місця і, нарешті, “завунали”. Ожили. Починається складний, кропіткий, часто болісний, але водночас неймовірно захопливий, захопливий (як детектив) і щасливий творчий процес виконавської інтерпретації авторського тексту. Найдрібніші градації в розподілі тактового метра, інтонації, лінійне та просторове звучання – все це спрямоване на втілення унікального бахівського винаходу – “принципу єдиночасового контрасту” (термін Т. Ліванової)» [6, с. 3-4]. Тривала цитата наводиться через точність висловлення гітариста-інтерпретатора про виконавські відчуття при виконанні музики Й.С. Баха.

«Прелюдія, фуга та алегро» мі-бемоль мажор BWV 998 Й.С. Баха – відомий шедевр композитора, написаний близько 1735 року для лютні або клавіру – тут слід нагадати про блискучі іншоінструментальні адаптації самим Бахом чужих та власних творів для клавіру, що надають транскрипції «самостійних рис, збагачують звукову палітру інструмента, дають імпульс для розвитку нових фактурних і технічних рішень, розширюють фортепіанний репертуар та відображають важливі естетичні процеси, які відбуваються у виконавському мистецтві часу» [3, с. 112]. Оригінальна партитура твору під назвою *Prelude pour la Luth. à Cembal. par J.S. Bach* була продана на аукціоні 13 липня 2016 року за 2 518 500 \$ [7] і, принаймні, частково, доступна в мережі. Для нас цей факт цінний тим, що збережений уртекст Баха без редакторських виправлень. До того ж сам рукопис свідчить про цілісність композиції, задуманої у нинішньому вигляді, коли закінчення попередньої частини циклу і початок наступної перебувають на одній і тій самій сторінці (на с. 2 – Прелюдія/Фуга, на с. 4 – Фуга/Алегро), наприкінці Алегро композитор позначив: *Fin*.

Прелюдія нагадує інші бахівські того часу (другий том ДТК датується приблизно тим же часом), передусім багатством арпеджіо. Прелюдія вираженого лютневого стилю розгортає арпеджовані фігури та ламані акорди, створюючи імпровізаційну атмосферу (для гітари така фактура є абсолютно природною); характеризується тонкими гармонічними модуляціями, що часто сходять до домінанти (ля мажор в гітарному варіанті) та паралельних тональностей. Особливістю даної Прелюдії є майже постійний ритмічний рух (за винятком тактів 40 та 48) що, у цілому, відповідає цьому імпровізаційно-фантазійному жанру, який здатний «прирошувати» інші жанрові ознаки (Й.С. Бах не тільки створив величезну кількість прелюдій, а й оформив її у якості окремого твору). Іншою особливістю даної Прелюдії є використання всіх тісно пов'язаних тональностей (твір, транспонований для гітари у ре мажор, модулює до ля мажору, мі мінору, сі мінору, фа# мінору, соль мажору, і навіть використовує тональність соль мінор, яка є паралельним мінором субдомінанти). Форма твору передбачає повторення та варіювання теми або основної музичної ідеї в різних тональностях між короткими музичними заявами, які здаються одночасно пов'язаними та відмінними від основної теми. Крім того, у творі використовується кілька педалей на тоніці, кілька виразних басових ліній, які повторюються з невеликими варіаціями, з урахуванням поточної тональності (басова лінія в тт. 4-5 повторюється в тт. 17-18, 23-25, 36-38; а басова лінія в тт. 11-13 повторюється з невеликими варіаціями в тт. 30-33). У постійності руху відбувається ферматна зупинка над септаккордом з секстою перед кодою (т. 40), що підкреслює імпровізаційність прелюдійного жанру. Текст Прелюдії органічно украдається на гітарну фактуру, з деякими октавними переносами нижніх звуків (рідше – верхнього голосу – для виконання на одній струні, як в т. 4). Основним виконавським завданням стає виявлення прихованої поліфонії всередині прелюдійних гармонічних фігурацій. Наприклад, у тактах 30–32 «прихована» мелодія у нижньому регістрі потребує ретельного контролю за тривалістю нот. Щодо аплікатури – для виділення мелодійної лінії

часто використовуються октавні переноси. Одним із найскладніших є т. 22 (третя доля), де для утримання басу потрібна значна розтяжка (необхідно витримати повну тривалість басу, не перериваючи мелодію). З точки зору артикуляції: Сеговія додає ліги для створення ефекту легато, типового для гітарної школи початку ХХ століття; Брім і Рассел надають перевагу більш «клавесинній» артикуляції (non-legato), де кожна нота береться правою рукою окремо для досягнення прозорості фактури.

Триголосна *фуга* – це найбільш складна частина циклу, яка будується на енергійній темі, викладеній рівними чвертями із затакту. Інтонаційна її структура містить два елементи-мотиви – затактовий хід від тоніки до нижнього допоміжного V ступеню з поступеним рухом до II ступеню та поступеневий хід (від D до T) після квінтового стрибка (від доміантового II ступеню до тонічного I); при цьому тема підлягає варіантному розвитку (поступеневість/терції). Характерні кварто-квінтові ходи чітко окреслюють тональний план, а поліфонічний розвиток включає використання стрет та контрапунктичних комбінацій, демонструючи високу майстерність Баха. Ця фуга – певний виклик для гітариста, адже тут суворе триголосся, голоси часто рухаються у різних ритмічних малюнках. Тому найчастішою помилкою є скорочення басових нот в момент стрибку в позицію для голосу сопрано. У тактах, де тема проходить у верхньому голосі, бас часто вимагає використання 4-ї, 5-ї або 6-ї відкритих струн, коли їх можна використовувати як «місток» для зміни позиції лівої руки.

Дана фуга – один із прикладів тричастинності, з точним повторенням контрапунктично активної початкової частини (da capo), що обрамляє фактурно контрастну центральну частину твору (епізод замість розробки – від 28 т.). Розділ В (середина) більш гомофонний і рухливий, тоді як розділи А – строга поліфонія. Гітаристи часто прискорюють розділ В, через що повернення до розділу А звучить важко і в'язко. Темп усієї фуґи має диктуватися найскладнішим триголосним фрагментом розділу А. Бах часто використовує інтервали через дві октави. На гітарі це змушує палець у барі затискати струни, а мізинець – тягтися на 4–5 ладів уперед. Тому краще тримати палець лівої руки нижче, по центру

шийки грифа, щоб збільшити амплітуду розкриття долоні. Також іноді альт і бас перехресшуються. Для їх диференціації необхідно використовувати тембральну відмінність: грати нижній голос ближче до підставки (ponticello), а верхній – ближче до розетки (tasto). З точки зору артикуляційно-динамічної виразовості (на гітарі немає можливості натиснути педаль або використовувати другу клавіатуру як на клавесині) у гітариста може виникнути «пастка» міксту зі звуків через надмірний резонанс – це потребує глушіння (damping) великим пальцем правої руки: як тільки басова нота відзвучала своєю тривалістю, її потрібно м'яко зупинити, щоб вона не накладалася на нову гармонію.

Виконання Фуґи зазвичай приводить до вибору між трьома основними типами редакцій: історичною (Сеговія), аналітичною (Брім/Єйтс) та сучасною «уртекстною» (Тільман, Хоппшток, Ноад). «Романтичний» А. Сеговія допускає спрощення – іноді пропускає окремі ноти в середньому голосі, використовує багато відкритих струн (що створює пишний, але іноді «розмитий» звук), тобто, тембральний підхід переважає над фактурним, поліфонічним. Дж. Брім слідує «клавірній логіці» (він також був лютнистом) у прагненні зберегти кожну ноту бахівського оригіналу: суворе голосоведіння без спрощень; аплікатура його транскрипції вважається однією з найскладніших (багато незручних बारे та розтяжок у витриманні тривалостей). С. Єйтс пропонує редакцію, засновану на наближенні до лютневого звучання, тому пропонує альтернативні настроювання (не тільки стандартний лад (Drop D), але й варіанти, що наближають гітару до лютні); увагу до орнаментики (детально розписані трелі та морденти згідно з правилами епохи бароко). Т. Хоппшток намагається еталонно слідувати уртексту (сьогодні вважається найбільш авторитетним виданням Баха для гітари): він аналізує не тільки рукопис BWV 998, але й те, як Бах писав фуґи для клавіру; ця редакція містить величезну кількість коментарів щодо штрихів та артикуляції.

Алегро завершує цикл у жанровій формі танцювальної жиги (у розмірі 6/8 з відчуттям легкого руху, без опор – у техніці тірандо), характеризується швидким темпом, танцювальним ритмом та гармонійною структурою, заснованою на секвенціях

та лінійних інтервальних моделях. Це яскравий, танцювальний фінал, рухлива та віртуозна частина, яка потребує від гітариста бездоганного ритму. Характерна для барокових танців форма – двочастинна репризна (друга частина довша і містить складніші модуляції. Прихована поліфонія мелодії і басу майстерно «ховається» у безперервному русі шістнадцятих. Основні виконавські виклики – вказана техніка тірандо (прозорість, імітація легкої клавесинності); стрибки через струни в мелодії (вимагає від правої руки точності великого пальця); штрихи (на відміну від Фуґи, тут важливо не «перевантажити» звук; виконавці часто використовують легке *staccato* у басу, щоб підкреслити танцювальну природу п'єси); динаміка «луни» (часто зустрічаються повтори фраз, на гітарі це ідеальний момент для зміни тембру – гра біля підставки для першої фрази і м'який звук біля грифа для повтору). Редакція А. Сеговії демонструє більш важкий, «іспанський» стиль; тут багато ліг там, де в ориґіналі їх немає (це робить гру зручнішою, але додає романтичного присмаку; Сеговія часто уникає високих позицій на користь відкритих струн, що іноді створює зайвий резонанс. Дж. Брім підтримує енергійний, «пульсуючий» характер лютневої жиги, з майже повною відмовою від ліг і танцювальною чіткістю; використовує закриті позиції (вище V ладу), щоб контролювати тривалість кожної ноти та уникати «гудіння» відкритих струн. Т. Хоппшток максимально наближений до клавесинного ориґіналу: тут складні варіанти аплікатури, які дозволяють зберегти «барокові групування» нот (наприклад, акцентування першої шістнадцятої в групі не силою удару, а ледь помітною затримкою).

Висновки. Останнім часом музикант Й.С. Баха зазнала багатьох транскрипцій у гітарному світі. Особливу цінність тут представляють твори, призначені для лютні або клавесину (лютневого клавесину) – інструментів, які безсумнівно є одними з найближчих до сучасної класичної гітари. Звук гітари, її багата динамічна палітра та іманентна поліфонічна потужність використовуються для органічного перепрочитання творів, написаних Й.С. Бахом. Серед таких відомих перекладних клавішних творів важливе місце посідає Прелюдія, фуґа та алеґро

BWV 998 Твір зазнав різних гітарних редакцій, кожен із великих майстрів адаптував його під свій ідеал звучання гітари. Редакція **А. Сеговії** зробила цикл відомим в гітарному світі; її романтичне забарвлення віддає пріоритет співучості та оркестральності – тут багато ліг, м'яких ковзань між позиціями, зміни оригінальних тривалостей для кращого резонування на гітарі, що робить транскрипцію найбільш зручною для гітари, ефектно представляє інструмент навіть у середніх за акустикою залах, але поліфонічні лінії часто «розмиваються». Транскрипція **Дж. Бріма** відтворює досвід гри гітариста на ренесансній та бароковій лютні, підкреслюючи ритмічну гостроту (особливо в Allegro) та суворість поліфонії без зайвих ліг; складна аплікатура (зокрема, बारे) вимагає витривалості лівої руки. Усе це витримує стильову вимогу голосоведіння, але технічно досить виснажливо (особливо в Фузі). **Ф. Ноад** намагається знайти компроміс між складністю Бріма та зручністю Сеговії, його аплікатурні вказівки дуже детальні та логічні, але іноді бракує художньої «сміливості» або цікавих тембральних знахідок. Сучасні «уртекстні» редакції Т. Хоппштока та Ф. Кунге – найбільш академічні: транскриптори залишають текст максимально наближеним до рукопису Баха, пропонуючи аплікатуру лише як варіант; велика увага приділяється правильному виконанню орнаментики, що надає найвищий рівень відповідності бароковій стилістиці, але вимагає від виконавця глибоких знань для прийняття самостійного рішення щодо артикуляції.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бернат Ф.Ф. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень : дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. імені М.В. Лисенка. Львів, 2019. 176 с.
2. Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю: автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.3 / ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків, 2005. 20 с.
3. Іванова Ю.В. Специфіка жанроутворення та явище концертності у сучасній піаністичній творчості : дис. ... докт. філос. : 025 / Одесь. нац. муз. акад. імені А.В. Нежданової. Одеса, 2025. 182 с.
4. 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.

5. Трянов М.А. Гітарний ансамбль як явище академічного музичного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст. : дис. ... докт. філос. : 025 / Харк. держ. акад. культури. Харків, 2025. 208 с.

6. Arcady Ivannikov. J.S. Bach Guitar Transcriptions. CD annotation. 11 p.

7. Christie's, Auction Results, Music manuscripts, Bach. URL: BACH, Johann Sebastian (1685-1750). | Christie's

8. Fierens C. G. Transcribing for classical guitar: history and examples from literature, with three essays from different styles and instruments. Doctor's thesis. Bloomington, 2019. 76 p.

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 Ukraine].

2. Borisenko, M. (2005). Transcription genre in the system of individual composer style. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv : I.P. Kotlyarevsky KhNUM. [in Ukraine].

3. Ivanova, Y.V. (2025). Specificity of genre formation and the phenomenon of concertity in modern pianistic creativity. Candidate's thesis. Odesa : Odesa. National. Music. Academician named after A.V. Nezhdanova. [in Ukraine].

4. 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]

5. Tryanov, M.A. (2025). Guitar ensemble as a phenomenon of academic musical art of the second half of the 20th – beginning of the 21st century. Candidate's thesis. Kharkiv: Kharkiv State Academician of Culture. [in Ukraine]

6. Arcady Ivannikov. J.S. Bach Guitar Transcriptions. CD annotation [in England]

7. Christie's, Auction Results, Music manuscripts, Bach. URL: BACH, Johann Sebastian (1685-1750). | Christie's [in England]

8. Fierens, C.G. (2019). Transcribing for classical guitar: history and examples from literature, with three essays from different styles and instruments. Doctor's thesis. Bloomington [in England]

Дата першого надходження статті до видання: 09.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 12.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 23.12.2025