

УДК 787.61:78.01

А.В. Жерздев, кандидат искусствоведения

Днепропетровская консерватория им. М.И. Глинки, Днепропетровск

Рецензент: канд. искусств., проф. кафедры гармонии и полифонии

ХНУИ им. И.П. Котляревского Г.И. Игнатченко.

ПАРТИТА E–DUR (BWV 1006 A) И.С. БАХА

В ГИТАРНОЙ ВЕРСИИ Т. ХОПШТОКА:

К ВОПРОСУ ОБ ИНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИДОВЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯХ

Автор рассматривает гитарную транскрипцию Партиты E-dur И.С. Баха, выполненную известным немецким гитаристом Т. Хопштоком, выявляет особенности взаимодействия стилей скрипки (в другой баховской версии – клавира) и гитары в области фактуры.

Ключевые слова: транскрипция, интерпретация, фактура, инструментально-видовые взаимодействия.

Автор розглядає гітарну транскрипцію Партити E-dur Й.С. Баха, виконану відомим німецьким гітаристом Т. Хопштоком, виявляє особливості взаємодії стилів скрипки (у іншій бахівській версії – клавіру) і гітари в галузі фактури.

Ключові слова: транскрипція, інтерпретація, фактура, інструментально-видові взаємодії.

PARTITA IN E-DUR (BWV 1006 A) IS BACH GUITAR VERSION T. HOPSHTOKA:

ON THE TOOLTYPES OF INTERACTION

The author analyses guitar transcription of J.S. Bach's Partita E-dur, performed by a well-known german guitarist T. Hoppstock, reveals the peculiarities of the violin style (in other Bach's version – clavier) and guitar style in terms of texture.

Создавая транскрипцию баховского сочинения, выдающийся немецкий гитарист, виолончелист по первому образованию, Тильман Хопшток (род. в 1961 г.) ориентировался на оригинал, созданный для лютни или клавесина, что отражено в названии произведения – Bach: Suite E-dur BWV 1006a original for lute or harpsichord. From the sources transcribed for guitar by Tilman Hoppstock. В связи с этим возникает целый ряд вопросов, связанных с urtext'ом И.С. Баха, существующим в нескольких авторских вариантах, а также с самим названием произведения – «сюита» или «партита».

В редакционном предисловии к русскому изданию баховских сонат и партит для скрипки соло (М., 2003) указано, что в его основу положен текст Нового академического издания сочинений И.С. Баха, выпущенного в 1958 г. институтом Баха в Геттингене и Баховским архивом в Лейпциге (Bach J.S. Neue Ausgabe samtlicher Werke.S.VI Bd I. Werke fuk Violine. Kritischer Bericht von Gunter Hauswald. Leipzig,1958.) Редактор сборника – К. Мострас – отмечает в предисловии, что в отличие от прежних публикаций, академическое издание 1958 г. под редакцией Гюнтера Хаусвальда осуществлено на основе подлинных рукописей Баха, обнаруженных в конце прошлого столетия в архиве Ф. Руста. Это означает, что в распоряжении редактора имелся текст именно скрипичной партиты (сюиты), а существование лютневой и клавесинной версий, имевшихся у Т. Хопштока, подтверждает факт различных инструментальных воплощений этого произведения, данных, в том числе, и самим их создателем.

Выдающийся современный немецкий лютнист П. О'Детт в предисловии к выпущенному им в 2007 г. компакт-дису [9] из произведений И.С. Баха (со ссылкой на И. Рейхардта) отмечает, что Бах часто играл свои сонаты и партиты для скрипки соло на клавикорде, присоединяя к скрипичной партии соответствующие басы и гармонии. Так возникла E-major Violin Partita, BWV1006a, где «a» обозначает авторскую версию, предназначенную для лютни или клавесина. Т. Хопштока как гитарного композитора привлекла клавесинно-лютневая версия сочинения, которая в большей мере, чем скрипичный оригинал, отвечает гитарной фактуре.

Что касается названия оригинала И.С. Баха, то по имеющейся традиции партита и сюита определяются как жанры, между которыми не существует принципиального различия. Вместе с тем, И.С. Бах, «тяготевающий к достаточно дифференцированной оценке музыкальных жанров (при сохранении или даже акцентировании их общих свойств), мыслил партиту как особый тип циклической композиции»; «если сюита располагала «обязательными» номерами и установила порядок их следования, то партита не поддавалась формализации, сведению своих слагаемых в отвлеченную композиционно-драматургическую схему, оставаясь фантазийной по существу, в результате чего ее жанровое качество становилось неуловимым, нестабильным, незакрепленным, как бы отсутствующим» [2, с. 34–35].

Взятое Т. Хопштоком для гитарной обработки сочинение И.С. Баха по целому ряду признаков является именно партитой, а не сюитой: номера цикла объединены на основе «французской» стилистики; «танцы» соседствуют с не танцевальной «Прелюдией»; в цикле отсутствует сарабанда, в связи с чем драматургическая событийность реализуется через «арку» крайних номеров («Прелюдия» – «Жига»). Жанр транскрипции как бы накладывается в качестве вторичного на жанровую модель оригинала, что позволяет определить итоговый «двуавторский» результат как партиту-фантазию для гитары соло.

Транскрипция была создана Т. Хопштоком в 2004 г.; к тому же году относится и ее студийная запись. Партита E-dur И.С. Баха по содержанию и структуре цикла отражает принцип барочной множественности номеров, разнородных и разнонаправленных в жанрово-стилистическом отношении: Praludium, Loure, Gavotte en Rondeaux, Menuett I, Menuett II (они образуют один номер), Bourree, Gigue. Количественно здесь преобладают танцы, из которых только заключительная Gigue отвечает по своему финальному местоположению традиционной четырехчастной сюитной модели. Все остальные танцы – французские по происхождению – фактически представляют собой вставные номера, располагающиеся между большой Praludium (по масштабу она занимает две трети текста Партиты) и финальной Gigue, достаточно лаконичной по объему. Особенностью цикла является именно разнохарактерность, кажущаяся пестрота номеров, преодолеваемая за счет основополагающего значения Praludium, в фигуративном материале которой ощутимы связи не только с заключительной Gigue, но и с другими танцами-номерами. Традиционным объединяющим моментом служит здесь и общая тональность E-dur.

Развернутая Praludium (у И.С. Баха – 138 тактов, у Т. Хопштока – 139 за счет добавления в последнем такте басового звука тоники «е») представляет собой как в оригинале, так и в транскрипции фантазию, в основе которой лежит принцип *perpetuum mobile*. (Здесь и далее ссылки даются по изданию: Bach J. S. Suite E-Dur BWV 1006 a (from the sources transcribed for guitar by Tilman Hopstock. Band 6, Prim Berlin – Germany, 2004.) В ее форме выделяются два раздела – экспозиционный, завершающийся в 29 т. вторгающимся кадансом на тонике основной тональности, и разработочно-репризный с введением в последнем шеститакте относительно новой гармонизируемой те-

мы, предвосхищающей последующий танцевальный материал номеров цикла. В становлении формы *Praludium* ощущается действие принципа сонатности, веги которой тематически и структурно не обозначены, а лишь намечены через тональные и фактурные процессы (старинная двухчастная сонатная форма, основанная на полифоническом принципе ядра с последующим развертыванием).

Как отмечает Х. Раутер, особое значение здесь приобретает функционально-гармоническое движение, которое как бы укрупняется, рассредотачивается во времени: «музыка остается напряженной до самого конца» [10, с. 64]. В скрипичном варианте *Praludium* фактура не содержит басовых звуков, введенных в транскрипции Т. Хопштока на основе ориентации на клавишинный вариант. Основным средством фактурного развития в струнно-смычковом звучании является скрытое многоголосие, за счет которого преодолевается статика равномерного, сохраняемого от начала до конца (кроме начального двутактового ядра и «новой» темы в кадансе) движения шестнадцатыми в размере 3/4.

В исполнении *Praludium* профессором музыки Лондонского Королевского колледжа Р. Поджер на барочной скрипке учтено не только запрограммированное И.С. Бахом расслоение фактуры на два, три скрытых голоса, но и особое качество основной ритмической группы – мотива из четырех шестнадцатых. В *Praludium* представлены многообразные варианты фразировки внутри этой ритмической группы, что является типичным для фигуративного тематизма (термин В. Протопопова [3]) И.С. Баха.

Говоря об особенностях исполнения подобных мотивно-ритмических образований в произведениях И.С. Баха, А. Швейцер приводит пять вариантов фразировки в группе из четырех шестнадцатых – «четыре вместе», «две плюс две», «одна плюс три», «три плюс одна», «одна плюс две плюс одна»: «Для Баха четыре шестнадцатых не просто четыре шестнадцатых, но сырой материал для четырех совершенно различных музыкальных образов, в зависимости от того, как они соединены» [7, с. 269].

Если в скрипичном варианте за счет распределения смычка и смен позиций подобные фразировочные тонкости, придающие фактуре дополнительную выпуклость и отчетливость, достаточно легко выполнимы, то в гитарном изложении это требует особых аппликатурных и штриховых решений, а также чередования ямбической и хорейческой акцентировки для достижения необходимого выразительного эффекта объемности звучания фактуры в достаточно быстром темпе (по темпу транскрипция Т. Хопштока совпадает со скрипичной версией). В транскрипции (это наглядно отражено и в авторском исполнении) фактурно-фразировочные нюансы баховского оригинала в силу специфики гитарного способа звукоизвлечения и глухого резонирования корпуса при звучании струн как бы укрупнены.

Фактура представлена не в полифоническом (скрыто-голосовом) качестве, а в гомофонно-гармоническом выражении, которое для струнно-смычкового варианта является сопутствующим, а не основным. Это происходит не только за счет введения «клавишинных» басов, позволяющих трактовать фигуративный материал верхних пластов изложения как фоновый, но и за счет постоянного применения *legatissimo* (т. н. *accicatura*). Гитарно-фактурное расслоение на рельеф и фон в транскрипции *Praludium* приводит не только к отсутствию разнообразия фразировки, но и окрашивает звучание номера в матовые по тембру тона (свойственные «тихой» гитаре), что отличает гомофонно-гармоническую (классицистскую) трактовку, предложенную Т. Хопштоком, от аутентичного барочного стиля, для которого характерна прозрачность, яркость и отчетливость в показе

каждого фактурного компонента. Манера как самой транскрипции номера, так и ее исполнительского воплощения автором характеризует Т. Хопштока как представителя немецкого классико-романтического стиля в гитарном исполнительстве.

Второй номер Партиты E-dur – Loure («лур» – «менуэтообразный танец в 6/4, происходящий из Нормандии, где исполнялся под протяжные звуки волынки (лур – название нормандской волынки)» [8, с. 28]. Характерной особенностью лаура является не только довольно медленный темп со значительным акцентом (по Б. Яворскому, – «выставлением на показ») на первом звуке основной моторно-ритмической фигуры «четверть с точкой – восьмая – четверть», но и его метрическое объединение с первой половиной второй доли, в связи с чем «его нужно было исполнять (на инструменте и как танцевальное па) протяжно, волоча (*tenuto*), а не *Fp*, – выдерживая, а не выговаривая звук» [8, с. 28].

Эта особенность интонации в луре более всего соответствует струнно-смычковому звучанию (в клавирных сюитах И.С. Баха лур представлен только в V французской сюите) и в меньшей мере – клавишному или гитарному. В баховском оригинале, форма которого полностью сохранена и в транскрипции Т. Хопштока, Loure представляет собой симметричную двухчастную форму (12 + 12 т.т.), где первый период монолитной структуры модулирует в тональность доминанты (H-dur), а второй (такой же по структуре) отличается модуляционностью, лишь в конце приводящей к возвращению E-dur'a. Loure в скрипичном оригинале отличается достаточной прозрачностью изложения материала, где преобладает орнаментированная мелодия с периодическим подключением к ней интервальных подголосков, реже – аккордов арпеджиато. Принцип данной фактуры достаточно удобен и для гитарного изложения. Различие заключается лишь в деталях, относящихся к применяемой Т. Хопштоком полной аккордике в тех местах, где в скрипичном оригинале даны двойные ноты (достаточно сравнить баховский каданс на октавном унисоне и его транскрипционный вариант на полном аккорде тоники E-dur).

Основные отличия, обусловленные спецификой гитарной фактуры, обнаруживаются здесь в характере интонирования мелодической линии. Если на скрипке в полной мере удастся показать *tenuto* на основной доле такта и ее плавный переход («захват», по Б. Яворскому) ко второй доле, то на гитаре из-за щипкового звукоизвлечения, сопровождаемого гулким резонированием корпуса, эти доли не сливаются в одно целое (по Б. Яворскому, исполняются как бы волоча звук), а пунктирно акцентируются. Дискретность в интонировании мелодической линии транскриптор смягчает за счет мелодизации штрихов – исполнения форшлагов и мордентов как ритмических единиц.

В результате, как и в транскрипции Praludium, Т. Хопшток остается верным своему гитарному стилю, ориентированному не на аутентичное воспроизведение звучания барочной музыки, а на закономерности фактурного изложения и исполнительские приемы, свойственные клавишному (фортепианному) письму венских классиков и романтиков. В транскрипции Loure Т. Хопштоком сохранена линия непрерывности, связанности в драматургическом становлении номеров Партиты E-dur, свойственная баховскому оригиналу. Медленный Loure не только предстает как отклик на моторную Praludium, но и готовится в рамках нее: его основная ритмическая фигура звучит в последних тактах Praludium, имеющих для цикла значение основного фактурно-тематического источника.

Третий номер Партиты – Gavotte en Rondeaux – как и Loure, относится к т. н. дополнительным танцам. Характеризуя гавот, Б. Яворский отмечает в нем «задорное, бодрое, живое моторное движение *alla breve* 2/2» [8, с. 27]. После меланхолического по характеру и даже несколько жеманного

Loure Gavotte воспринимается как контрастный ему игровой номер. Вместе с тем, характерная ритмоинтонация Gavotte – «две восьмых – четверть» в рефрене, а также группа из четырех восьмых в эпизодах – аналогичны начальному ядру Praludium и группе из четырех шестнадцатых, представленной в ней в разных фразировочных вариантах.

По характеру музыки гавот как танец отличается «умеренной стихийностью», передающей – «радость, которая никогда не теряет контроль над собою» [5, с. 165]. Особенностью его ритма является не только указанная выше моторно-ритмическая формула, приходящаяся на сильную долю такта, но и затакт из двух четвертных звуков, который «сдерживает все слишком неожиданные движения» [5, с.165]. Gavotte в Партите E-dur И.С. Баха использован как основа для формы рондо и выступает в ней в качестве рефрена (первые 8 т.т., а также последующие их четыре проведения на протяжении формы).

Фактура Gavotte в баховском оригинале отличается контрастом между гомофонным рефреном и орнаментально-вариационными эпизодами. В скрипичном варианте сдержанность гомофонного рефрена противопоставляется стихийной виртуозности эпизодов, причем импровизационно-вариационное начало распространяется и на повторы рефрена (тональные и фактурные варианты), и на собственно эпизоды, последний из которых близок концертной каденции. В скрипичном изложении этого номера основное внимание исполнителя должно уделяться показу непрерывной линии развития в чередовании разделов формы при фактурном контрасте между ними. Этому способствует общий тип артикуляции, строение фраз, их последовательное укрупнение с кульминацией в «каденции» перед последним проведением рефрена. Р. Поджер прибегает даже к дополнительному фигурационному «расцветиванию» в заключительном проведении рефрена, вводя отсутствующие в баховском тексте шестнадцатые длительности (93–100 т.т.). Gavotte en Rondeaux у И.С. Баха представлен не как «круг», а как своеобразная спираль, «раскручиваемая» по восходящей, что и отражено в данной интерпретации.

Многоуровневая динамичность формы [6] этого номера в полной мере осознается и Т. Хопштоком. В гитарной транскрипции сглажены фактурные контрасты рефрена и эпизодов, что достигается за счет одинаковых типов орнаментики, а также периодических подключений полной аккордики не только в проведениях рефрена, но и в эпизодах. В гитарном изложении более рельефно, чем на скрипке, звучат полифонические переключки, данные И.С. Бахом во втором эпизоде (24–36 т.т.). Менее выигрышно на гитаре звучит третий эпизод (48–64 т.т.), где в скрипичном варианте представлена монофоническая (одноголосная) фигурация, насыщенная скрытыми голосами. К виртуозным находкам в транскрипции Gavotte en Rondeaux Т. Хопштоком следует отнести введение трудноисполнимой трели (82–85 т.т.), компенсирующей невозможность прямого перенесения в гитарную фактуру выдержанного верхнего звука скрипичной партии. Эта трель исполняется отдельными пальцами левой руки гитариста, в то время как нижний фигурационный пласт играет правой рукой и свободными от трели пальцами левой.

Menuett I и Menuett II составляют в Партите E-dur И.С. Баха четвертый номер. По масштабам, если учесть повторы разделов и репризное повторение Menuett I после Menuett II, данный номер достаточно развернут. Менюэты продолжают серию танцевальных номеров, составляющих главную особенность данной партиты-фантазии. В обоих Менюэтах сохранена ритмо-мелодическая формула, с которой начиналась Praludium и которая присутствовала в том или ином виде в двух предыдущих танцах: в первых двух тактах Menuett I экспонируются два ее мелодических варианта – со вспомогательным нижним звуком (1 т.) и с терцовым окружением опорного тона (2 т.). Ис-

ключительное разнообразие и историческая роль менуэта, прошедшего путь от фольклорного (позднее – придворного) танца к части сонатно-симфонического цикла, предполагает, тем не менее, наличие в нем инвариантных черт. В танцевальной классической сюите, на модель которой ориентировался И.С. Бах, менуэт использовался в качестве дополнительного танца, постепенно вытесняя сарабанду как драматургический стержень цикла. В данном случае И.С. Бах помещает Менуэты на традиционном для сарабанды месте, но не акцентирует их роли в циклообразовании, в котором главенствует *Praludium*.

Варианты менуэта, представленные в Партите E-dur, с одной стороны, родственны, а с другой, – контрастны. Первый Менуэт более соответствует придворному танцу, введенному Ж.Б. Люлли для Людовика XIV: «его характер элегантно-важный, официально-этикетный, пышно-размеренный» [8, с. 28]. Музыку первого Менуэта отличает «элегантная и благородная простота» [1, с. 136]. Вторым Менуэтом с «вольничным» квинтовым тоном более близок фольклорным образцам, возникшим «из провинции Poitou на Западе Франции (название происходит от слова *menu* – малый, расчлененный; *menus plaisirs* – расходы на прихоти, удовольствия)» [8, с.27–28]. В первом Менуэте сохранена четкая акцентировка размера, «состоящего из трех быстрых ударов» [1, с.136], во втором ударность сглаживается за счет смещения акцентировки на вторую долю и полифонизации ткани. Оба Менуэта написаны в простой двухчастной форме с «уходами» во вторых разделах в минорные тональности (cis-moll в Menuett I, fis-moll Menuett II).

Особенности баховских Менуэтов подчеркнуты как в интерпретации Р. Поджер, так и в гитарной транскрипции и исполнении Т. Хопштока. Струнная версия отличается насыщенностью мелизматикой, а также детальной работой по выделению скрытых голосов во вторых разделах пьес. Т. Хопшток как транскриптор и исполнитель-интерпретатор исходит из гитарной специфики в претворении струнно-смычковой фактуры. Все скрытые голоса в его транскрипционной версии становятся реальными, что наглядно отражено в нотном тексте (18–26 т.т. транскрипциях Менуэта I, 21–32 т.т. Менуэта II).

Как и в предыдущих номерах Партиты, транскриптор во многих случаях (особенно, в кадансах) уплотняет вертикаль изложения, вводя полные аккорды взамен скрипичных октав или аккордов без квинт. Фактура в гитарных транскрипциях обоих Менуэтов имеет явно выраженный гомофонный характер с разделением на ведущую мелодию и контрапункты-фоны. Особенно это характерно для гомофонного по фактуре Менуэта I. Более сложной для гитарного переложения оказывается полифонизированная ткань оригинала Менуэта II. Транскриптор уже в начальных тактах его гитарной версии вынужден отказаться от выдерживания бурдонной квинты верхнего пласта изложения, что частично компенсируется взятием полных аккордов на сильных долях.

В транскрипции Менуэта II несколько теряется полифоническая линейность, характерная для моделируемого здесь И.С. Бахом фольклорного (гетерофонного) образца жанра. Вместе с тем, транскрипция содержит и сильные стороны: музыкальный материал обоих Менуэтов предстает в гитарном изложении как более однородный и цельный; транскриптор отказывается от традиционных барочных повторов мелких единиц формы, предписанных в авторском тексте. В отличие от исполнительской версии Менуэтов, предложенной Р. Поджер, где неукоснительно соблюдаются все повторы, при которых скрипачка имеет возможность вносить свои коррективы в повторяемый многократно материал, Т. Хопшток-исполнитель повторяет только первый восьмитакт Менуэта I, а также полностью Менуэт I после Менуэта II. Сокращение числа повторов обусловлено здесь и

спецификой гитары, отличающейся от скрипки меньшими возможностями в плане динамического разнообразия и исполнения мелизмов.

Пятая часть цикла – Bourree – в общей циклической форме Партиты E-dur не только продолжает линию показа следующих друг за другом подряд дополнительных танцев, что в отдельно взятой сюите у И.С. Баха встречается редко [8, с. 29], но и образует репризу микроцикла «гавот – менуэт – бурре»: «во всех давних описаниях бурре охарактеризован как очень родственный гавоту танец, лишь не многим быстрее, веселее и решительнее» [5, с. 166]. В ритмо-мелодических формулах Bourree присутствуют те же обороты, что и в Praludium («ядро» и «каданс») и предыдущих танцах (мотивы с нижним вспомогательным звуком и терцовым опеванием тона, данные в ритме «две восьмых – четверть»). Здесь они представлены не как основные и возникают на относительно сильных долях (т.т. 2–3). Одновременно эти фигуры Bourree предвосхищают Giuge, в частности, второй, гаммообразный элемент ее темы-ядра.

Bourree в Партите E-dur звучит в достаточно быстром темпе, что указывает на переосмысление И.С. Бахом жанрового истока этого танца: «бурре, Bourree (la bourree – fagot de menus bois – вязанка мелких дров, валежника), тяжелый, шустрый, прыгающий, живого движения, грубоватый танец овернских дровосеков, в 4/4, с предваряющей моторно-метрическую фигуру мелодической четвертью» [8, с. 29]. В Bourree из Партиты E-dur традиционный для фольклорного танца «удар» в каждом четвертом такте (участники здесь «как бы уминали связку дров» [8, с. 29]) на протяжении всей формы – простой двухчастной однотемной с тональным планом T-D (первый период) D-T (второй период) – встречается лишь трижды (1, 17, 33 т.т.) Формула танца для И.С. Баха в Bourree, как и в предыдущих номерах, является лишь основанием для инструментально-вариационной обработки.

В скрипичной версии № 4 представлена сугубо монофоническая фактура. Исключением являются лишь начальные «удары с затактом» в обоих периодах и репризе, где представлен «золотой ход» от доминантовой квинты к тонической терции. В скрипичном одноголосном изложении особое значение для исполнителя здесь имеют не только скрытые голоса в смешанной мелодико-гармонической фигурации, но и контрастные (subito) смены динамики с «f» на «p», чередующиеся по двутактам или четырехтактам. Благодаря этим сменам, а также отказу от тяжеловесной формулы ритма первичного жанра, быстрому темпу, номер приобретает характер, близкий скерцо (в III клавишной партите сам И.С. Бах бурре заменяет скерцо [8, с. 29]). Этот жанровый нюанс подчеркнут в исполнении данного номера Р. Поджер: смены динамики в быстром темпе создают эффект объемности и полетности в звучании пьесы.

В транскрипции Т. Хопштока Bourree предстает в типично-гитарном фактурном решении, что существенно отличает его от скрипичного оригинала. Монофоническая фактура скрипки здесь заменена гомофонно-гармоническим двухголосием, идущим от техники генерал-баса. Все элементы скрытого многоголосия (особенно наглядно это представлено в начальных трех тактах периодов) заменены реальным двухголосием с единичным использованием полной аккордики в начале репризы (32–33 т.т.). Транскриптор сохраняет смены динамики subitо, однако делает это только в первом периоде, трактуя второй в стабильной динамической нюансировке. Для этого применены специальные приемы звукоизвлечения – sul tasto для достижения «p»; sul ponticello – для «f».

Для создания эффекта legato при исполнении восходящих гаммообразных ходов (второй элемент темы-ядра) транскриптором используется техническое легато в виде ударов пальцев левой руки гитариста в момент взятия каждого отдельного звука гаммы. Такой прием позволяет артику-

ляционно выделить контрастные элементы мелодии и создает средствами гитарной техники дополнительные динамику и колорит, отчасти компенсирующие недостижимость в гитарном варианте изложения скрипичной прозрачности в исполнении фигураций и мелизмов. Используя типовые средства гитарной фактуры, Т. Хопшток реализует в транскрипции и ее исполнении стилистическое качество, не противоречащее оригиналу, что еще раз доказывает версионность фактуры данного сочинения И.С. Баха.

Завершается Партита E-dur традиционной Gigue. Несмотря на финальное положение в цикле, этот номер лишь дополняет, продолжает линию четырех «обработок» популярных танцев, не претендуя на функцию обобщения. Вместе с тем, Gigue в Партите E-dur дана на 6/8, что сближает ее с трехдольностью Прелюдии и позволяет говорить об «арочном» обрамлении в цикле. Однако здесь нет той «коллективности изложения» (Б. Яворский), передаваемой в клавирных жигах И.С. Баха «в большинстве случаев фугировано с обращением темы во второй половине танца, или с введением вместо этого обращения второй темы, контрапунктирующей затем с первой» [8, с. 26].

В Gigue скрипичной Париты E-dur сохраняется лишь общий признак баховских жиг – их «живость, яркость, размашистость моторности» [8, с. 26]. В данном номере отсутствует пунктирность и триольность в ритме, что позволяет определить его принадлежность к итальянской разновидности жиг: «итальянские композиторы круга Корелли в своих сонатах Da Camera сформировали собственный тип, основанный на равномерном движении восьмушек» [5, с. 167]. В данной жиге в размере 6/8 преобладают шестнадцатые, равномерное движение которых периодически как бы приостанавливается ритмической фигурой «две шестнадцатые – две восьмые» или «две восьмые – две шестнадцатые» (варианты – «две восьмые – две шестнадцатые» или «три восьмые подряд»).

Жига из Партиты E-dur монотемна (второй раздел двухчастной репризной формы строится на исходной теме-ядре, данной в доминантовой тональности H-dur). По количеству тактов оба периода строго симметричны (16 + 16) и представляют собой монолитные структуры сложной внутренней мотивно-фразировочной конфигурации – полутакты, однотоны, двутакты, четырехтакты. Заключительное положение Жиги, ее финальная функция в цикле подчеркивается и отклонением в кадансовую субдоминанту» [4]. В этой тональности (A-dur) в последний раз звучит ключевой тематический тезис Партиты E-dur – мотив из двух шестнадцатых и восьмой с нижним дуопорным вспомогательным звуком, с которого начиналась Praludium и который присутствовал во всех танцевальных номерах (29 т. Gigue).

Мотивно-фразировочная дробность в развивающих разделах периодов подчеркнута скрытым многоголосием, возникающим в результате регистровых контрастов, а также простых и секвентных повторов мотивов и фраз, которые почти не встречались в четырех предыдущих танцах, зато были широко представлены в Praludium. Жигу в Партите E-dur можно определить как стретный (сокращенный, конспективный) вариант Praludium, отличающийся от нее меньшими масштабами и, соответственно, меньшей напряженностью развития.

В интерпретации скрипичной версии Gigue P. Поджер в полной мере учтены качества тематического и фактурного материала данного номера: исполнение отличается детальной работой над фразировкой и динамикой, стремлением скрипачки выпукло представить монофоническую фактуру, выделяя скрытые голоса во всех случаях, когда это возможно. В интерпретации P. Поджер Gigue предстает как своеобразное Echo – отзвук происходивших ранее событий, что соответствует ее функции в баховских сюитно-танцевальных циклах, ориентированных на французские танцы.

Как отмечает Б. Яворский, И.С. Бах иногда даже добавлял Echo к жиге (французская увертюра для клавира, где Жига с Echo завершают микро-цикл Гавот – Паспье – Бурре) [8, с. 29].

Как представляется, воссоздание «полетности» и «эховости» в Gigue не входило в задачу Т. Хопштока-транскриптора (это отражено и в авторском исполнении). Как и в предыдущих номерах, здесь моделируется клавишинное звучание с разделением фактуры на гармонические басы-контрапункты и фигурационно-мелодический пласт верхнего голоса. Наличие реального двухголосия позволяет транскриптору ввести в фактуру номера полифоническую диалогичность, близкую манере изложения в баховских двухголосных инвенциях. Нижний голос в двухголосии не только отмечает движение гармонических функций (гомофонный принцип), но и берет на себя тематическую функцию (контрастная полифония). Это относится, в частности, к введенной Т. Хопштоком на основе баховского материала ритмо-мелодической фигуре из трех восьмых и четверти в 8–12 т.т. первого периода. Эта ритмоинтонация представляет собой мотивно-мелодический вариант аналогичной фигуры из ядра темы. Ее введение придает периоду типа развертывания черты классической квадратной структуры с повторностью в началах двух предложений, что подтверждает ориентацию Т. Хопштока-транскриптора на классицистские образцы в трактовке баховского материала.

В исполнении Gigue Т. Хопшток сохраняет быстрый темп скрипичного оригинала, достигаемый с помощью приема игры *tirando* (без опоры на соседнюю струну в игре правой рукой). Если сравнить приемы, демонстрируемые Т. Хопштоком-исполнителем в *Praludium* и Gigue, то в первой, наряду с *tirando*, использовалось и *arrojando* – игра с опорой на соседнюю струну. Отсутствие в Gigue такого приема придает исполнению большую отчетливость, даже некоторую суховатость в характере звукоизвлечения, поскольку при отсутствии «педали» соседней струны каждый звук фактуры дискретен и отделен артикуляционно от других. С этой же целью – для достижения отчетливости и яркости в быстром движении – в Gigue не используется и техническое легато, широко применявшееся Т. Хопштоком в исполнении предыдущих номеров Партиты. В Gigue легатная связность изложения в мотивах и фразах достигается за счет чередования открытых и закрытых струн.

Таким образом, основной целью Т. Хопштока в транскрипции скрипичной Партиты E-dur И.С. Баха являлось раскрытие универсальных свойств гитарной фактуры, способной сочетать струнно-смычковую мелодичность с клавирным гармоническим качеством. Баховский материал оказался наиболее благодатным для решения задач, вытекающих из поставленной Т. Хопштоком цели. В Партите E-dur отсутствуют «сакральная» сарабанда и «серьезная» аллеманда. Она состоит из виртуозно-концертной *Praludium* и серии легких для восприятия номеров (в основном, французские танцы), что давало возможность Т. Хопштоку-транскриптору быть более свободным в их гитарных версиях. Будучи по характеру своего дарования гитаристом-виртуозом, освоившим в полном объеме и технику игры на виолончели (Т. Хопшток окончил Академию музыки во Франфуркте-на-Майне по классу виолончели у известного педагога и выдающегося исполнителя, ученика П. Казальса А. Бильсмы), он по-своему трактует технику левой руки на гитаре. Для Т. Хопштока важен характер атаки звука, а не его продолжительность и связанность с другими звуками, что при исполнении номеров баховской Партиты вполне соответствует их авторским клавишинным вариантам. Особенно наглядно это отражено в крайних быстрых частях – Прелюдии и Жиге, где ударно-щипковая «клавишинность» сочетается у Т. Хопштока со скрипичной связностью и «полетностью» звучания. Дискретно извлекаемые на гитаре звуки в быстром темпе благодаря продуманной авто-

ром оригинальной аппликатуре звучат ярко и отчетливо, в духе студийных записей клавирной музыки И.С. Баха у Г. Гульда.

Не случайно Т. Хопшток предпочитает студийные записи своих транскрипций «живым» концертным исполнениям. При этом диапазон его интересов как композитора-транскриптора (Т. Хопшток является преподавателем гармонии и контрапункта в Дармштадской Академии музыки) исключительно широк – от барочных скрипичных и клавесинных образцов до скрипичных капризов Н.Паганини и испанских фламенко.

Транскрипции Т. Хопштока предназначены, в основном, для исполнителей-виртуозов, хотя имеются и образцы с минимумом исполнительских трудностей. К ним относятся и танцы из транскрипции Партиты E-dur И.С. Баха, широко внедряемые в учебный репертуар и исполняемые отдельно. В немецких музыкальных Hoch-scholle все номера Партиты (кроме Praludium) входят в учебный репертуар гитарных классов, а Прелюдия и Партита целиком рекомендованы в учебных программах к выпускным экзаменам (в частности, в программе, автором которой является профессор Дармштадской Академии музыки Т. Хопшток).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Арнонкур Н. Мои современники. Бах, Моцарт, Монтеверди [Текст] / Николаус Арнонкур; [пер. с нем. С.В. Грохотов]. – М.: Классика-XXI, 2005. – 280 с.
2. Калашиник М.П. Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX века [Текст] / М.П. Калашиник. – Харьков: Форт, 1994. – 188 с.
3. Протопопов В. Принципы музыкальной формы И.С. Баха: очерки [Текст] / В. Протопопов. – М.: Музыка, 1981. – 258 с.
4. Тюлин Ю.Н. Краткий теоретический курс гармонии [Текст] / Ю.Н. Тюлин. – Изд. 3-е, перераб. и доп. – М.: Музыка, 1978. – 168 с.
5. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків [Текст] / Ніколаус Харнонкурт. – Суми: Собор, 2002. – 184 с.
6. Цуккерман В.А. Динамический принцип в музыкальной форме [Текст] / В.А. Цуккерман // Музыкально-теоретические очерки и этюды / В.А. Цуккерман. – М., 1970. – Вып. 1. – с. 19–120.
7. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах [Текст] / Альберт Швейцер; [пер. с нем. Я.С. Друскина]. – М.: Музыка, 1964. – 726 с.
8. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира [Текст] / Б. Яворский. – М.; Л.: Музгиз, 1947. – 55 с.
9. O'Dette P. // J.S. Bach: Lute Works [Electronic resource] Johann Bach; performer Paul O'Dette (lute). – Austria: Harmonia Mundi, 2007. – Vol. 1. – 1 эл. опт. диск (CD-A). – Прил. – 23 р.
10. Rauter C. Motivische und harmonische analyse des Preludio der Partita fur violin BWV 1006 BZW. des Preludio der lautensuite BWV 1006A von Johan Sebastian Bach / Christian Rauter // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. [Текст] / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. – Харків, 2008. – Вип. 23: Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука. – с. 59–64.

Статья поступила в редакцию 17.04.2012