



УДК [78.071.1 : 787.1] : 78.01 (430)

*Евгений Лебедев***СИМВОЛИКА РИТОРИЧЕСКИХ ФИГУР
КАК СЮЖЕТООБРАЗУЮЩИЙ ФАКТОР В «ШЕСТИ СОНАТАХ
И ПАРТИТАХ» И. С. БАХА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО**

Музыкальная культура Барокко – многомерное явление неоспоримой художественной значимости, испытывавшее огромное влияние религиозного учения протестантизма. Музыка была неотъемлемой составляющей церковных богослужений, непосредственно участвуя в формировании самосознания верующих, предполагавшего глубокое проникновение в тексты Священного Писания. В качестве яркой иллюстрации библейских сюжетов музыка использовалась для максимального воздействия на прихожан с целью вызвать у них соответствующие описываемым событиям чувства (аффекты). Со временем за определёнными мелодическими оборотами, связанными с текстами протестантских хоралов, стойко закрепляются свои семантические значения. Участвуя в богослужениях, постоянно слушая церковные песнопения, каждый член общества, от самого бедного до высокопоставленного, с раннего детства впитывал эти интонации, соотнося их с определённой библейской ситуацией. По аналогии с названием, принятым в общей теории риторики и классическом ораторском искусстве, эти звуковые формулы стали называться музыкально-риторическими фигурами. И. С. Бах, будучи протестантом, широко использовал их в своём творчестве¹.

¹ В риторике на первом месте стоит то, что имеет универсальную сферу применения – искусство убеждать, максимально сильно воздействуя на слушателей. Так, во времена И. С. Баха сформировались основные принципы искусства риторики – от ораторской речи требовалось разделение её на шесть частей: 1. Exsordium (Eingang) – начало, вступление. 2. Narratio (Bericht) – рассказ, сообщение. 3. Propositio (Antrag) – главное положение. 4. Confutatio (Wiederleitung) – опровержение (возражение). 5. Confirmatio (Bekreftigung) – подкрепление. 6. Peroratio (Schlus) – заключение [3, с. 20.]

Как отмечает О. Захарова, в эпоху И. С. Баха «риторика помогала осмыслить (при этом в понятиях достаточно известных) множество новых музыкальных приёмов, “изобретений”, позднее описанных уже с позиций собственно музыкальной теории» [5, с. 71].



Изучению музыкально-риторических фигур в творческом наследии немецкого мастера посвящены труды известных музыковедов – М. Друскина, О. Захаровой, В. Носиной, А. Швейцера и других [4; 5; 7; 9]. Анализируя содержание инструментального творчества Баха, на примере «Хорошо темперированного клавира» Б. Яворский убедительно показывает, что первоосновой баховской музыки является Священное Писание, своеобразный «перевод» его событий на язык музыкальных символов: «...есть все основания полагать, что Бах не только подсознательно, но и намеренно ставил своей целью музыкально-этическое толкование традиционных для его эпохи образов и сюжетов христианской мифологии» [цит. по: 7, с. 26].

Объектом настоящего исследования станет образно-драматургическая сфера музыки Баха, **предметом** – смысло- и формообразующая функция широко используемых композитором интонаций-символов – риторических фигур музыки эпохи Барокко. В качестве **материала исследования** избраны скрипичные сонаты и партиты Баха как одна из вершин его творческого наследия, аккумулировавшая предшествующие достижения немецкого скрипичного искусства и открывающая новые выразительные возможности инструмента. **Цель работы** – на основе анализа символического значения риторических фигур **раскрыть сюжетный подтекст** музыки сонат и партит Баха, который является важным компонентом их исполнительской интерпретации.

Бах использует музыкально-риторические фигуры в своих программных произведениях – ораториях, кантатах, мессах, пассионах – в определённом контексте; при этом риторические фигуры наполняются духовной содержательностью, претворяясь в символы, способные выражать самые разные, в том числе трансцендентальные, идеи. Б. Яворский, характеризуя творческий метод композитора, отмечал, что «постоянное обращение к текстам апокрифов и их толкование настолько усложняли его мышление, что следить за его произведениями при прослушивании их в первый раз было сложно, потому что каждое использование попевки требовало уже пояснения» [10, с. 21].

К моменту создания скрипичных сонат и партит Бах заканчивает сочинение «Страстей по Иоанну», однако работа при дворе князя Леопольда Кётенского, где композитор не имел в своём распоряже-



нии хора и органа, стимулирует создание им целого ряда инструментальных произведений, среди которых – Шесть «Бранденбургских» концертов, Шесть сонат для скрипки и цифрованного баса, Шесть «Французских» и «Английских» сюит, виолончельные сюиты и др. В кётенский период жизни композитора (1717–1723) был создан и своего рода «цикл» сонат и партит для скрипки соло (закончен в 1720 г.), репрезентирующий новаторский жанр, оказавший огромное влияние на дальнейшее развитие инструментальной музыки².

Истоки стиля сольных скрипичных сочинений Баха многообразны: они связаны с его полифоническим мышлением, органным творчеством, с фольклорной исполнительской традицией, когда сельские праздники обслуживал один скрипач, играя сразу на четырёх струнах. При этом верхняя струна исполняла незатейливую мелодию, а на нижних струнах звучал бурдонный аккомпанемент [8, с. 8]. Однако в аспекте нашей темы особо отметим итальянскую сонату *da chiesa* с её философско-обобщённым типом образности³, связанным со сферой применения жанра: соната исполнялась, как правило, при богослужении и строилась по принципу темпового и образного контраста. Вторая разновидность итальянской сонаты, *da camera*, явившаяся одним из истоков партит Баха, к его времени представляла собой жанр светской музыки и основывалась на устоявшейся системе танцев [2, с. 16]. Однако, как указывает В. Носина, «танцы сюиты уже отделились от танцевальной первоосновы и стали, скорее, определёнными типами движений. У Баха же происходит поистине удивительная вещь: традиция жанра сохраняется во всём

² Сольные скрипичные произведения в добаховский период были очень редки и немногочисленны, в их числе – Пассакалия Г. Бибера, Сюита П. Вестгофа, Соната И. Пизенделя, «вероятно, послужившие Баху непосредственными образцами с точки зрения инструментального стиля и жанра» [8, с. 16].

³ Инструментальный стиль Баха впитал в себя и лучшие достижения других национальных школ, в первую очередь, итальянской. Композитор, работая еще в Веймаре, внимательно изучал сочинения А. Корелли и А. Вивальди, применяемые ими приёмы концертной виртуозности и инструментальной выразительности, делая переложения многих их произведений. Именно в Италии, в творчестве А. Корелли, впервые утвердился и получил развитие сонатный жанр и определились две его жанровые разновидности: соната *da chiesa* (церковная) и *da camera* (камерная) или партита.



многообразии и при этом поднимается на *высокий уровень обобщения, выражает определённое музыкальное и философское содержание* [Курсив наш. – Е. Л.]» [6, с. 69].

Бах формирует новые барочные модели жанров сонаты и партиты, придавая им самостоятельный статус и концептуальность. Так, каждая соната или партита представляет собой самостоятельный цикл, сопряжения частей которого подчиняются внутренней логике развития, нередко приводящей к образованию внутри него своеобразных «микрочиклов». Основную смысловую нагрузку в сонатах несёт fuga, которая вместе с предыдущей медленной частью может рассматриваться как циклическая барочная форма «прелюдия-fуга»; следующие за фугой части – контрастная медленная и активная быстрая – создают вместе с ней своеобразную трёхчастную форму. За каждой из сонат следует партита, логически продолжая и дополняя линию развития предыдущего материала, предстающего теперь в новом освещении.

Будучи созданы Бахом в одно время и под одним опусом, сонаты и партиты неизменно вызывают у исследователей желание осмыслить их как *макроцикл*, объединённый общей линией драматургического развития. На возможность такой трактовки указывают, например, Т. Баранова, Л. Гинзбург и В. Григорьев [1; 2]. Действительно, с одной стороны, композиторы эпохи Барокко, как правило, создавали циклы по шесть сонат или партит – таковы скрипичные сонаты Генделя, сонаты итальянских и французских композиторов. У самого Баха сюитные и сонатные циклы также состоят из шести произведений. Формально эта традиция связана с распространённой в то время системой счёта, когда композиторам заказывались дюжина или полдюжины сочинений. С другой стороны, философско-религиозная направленность музыки, концептуальный характер отражения мира зачастую служили импульсом к объединению подобных опусов сквозной идеей. Примером тому могут служить «15 Мистерий из жизни Марии» («15 Mysterien aus dem Leben Mariae») Г. Бибера (1644–1704), которые по форме являются сонатами. Каждой из них Г. Бибер предпосылает программу в виде гравюры с текстом из Библии. Заключительным произведением этого сборника является известная «Пассакалия», во многом предвосхищающая «Чакону» Баха.



Сонаты и партиты Баха для скрипки соло, таким образом, можно представить как монументальный макроцикл, включающий три сонаты и три партиты. Поскольку за каждой сонатой следует контрастирующая ей сюита, весь цикл как бы состоит из трёх частей; в роли кульминации всего развития выступает грандиозная «Чакона» из Партиты № 2 d-moll. В. Григорьев отмечает наличие в цикле «сквозной драматургии, определённого замысла, близкого баховским “Страстям”» [2, с. 161]⁴. Так, образная сфера первой его «части» (пара – Соната и Партита) может быть связана с предвосхищением грядущих страданий Спасителя; второй – с собственно Его Страстями – евангельскими сценами несправедного суда, шествия на Голгофу и Распятия; в третьей паре утверждается идея веры, Воскресения, непрерывного движения жизни.

Символическое значение риторических фигур в «Шести Сонатах и Партитах для скрипки соло» может служить ориентиром, помогающим постичь драматургию макроцикла.

Так, символика **I части, Adagio, Первой Сонаты g-moll**, в контексте общего рефлексивно-повествовательного характера её музыки может быть ассоциирована с эпизодом Моления о Чаше, когда Спаситель обращается к Богу-Отцу со своими сомнениями, надеждами на облегчение своей участи, размышлениями о необходимости смирения, покорности судьбе, о неотвратимости грядущего.

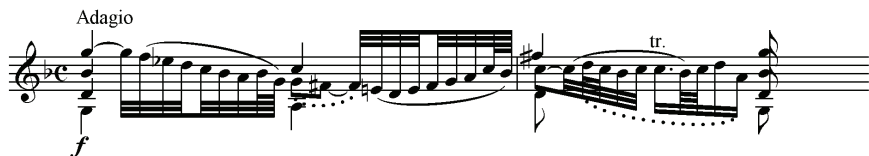
Мелодическая фантазия Баха впечатляет с первых тактов Adagio, написанного в свободно-импровизационном характере и насыщенного приёмами прелюдирования. Уже первый широкий четырёхзвучный тонический аккорд, ассоциирующийся со скорбным вопрошанием – обращением к Всевышнему, как бы вводит исполнителя и слушателя в особое экзальтированное состояние, открывая напряжённый внутренний монолог. Непосредственно следующий за вступительным аккордом поступенный нисходящий ход в мелодической линии – фигура *catabasis* – символизирует предчувствие грядущих страданий и смерти, как и полутоновая нисходящая интонация «вздоха», впо-

⁴ В личной беседе с автором данной статьи исследователь также говорил об отражении в цикле евангельского сюжета – Жизни, Смерти и Воскресения Христа.



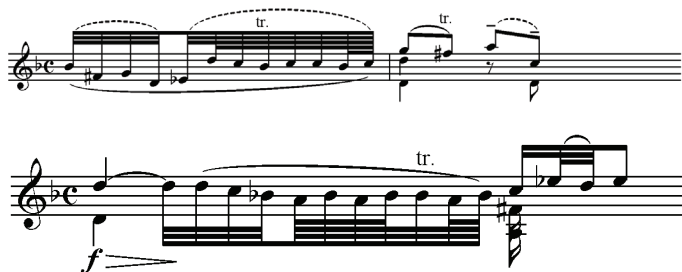
следствии встречающаяся неоднократно. Поступенная восходящая мелодическая линия – *anabasis* – несёт в себе символику надежды. В мелизматических оборотах второго такта просматривается символ креста. По замечанию М. Друскина, тема креста, распятия «встречается во множестве баховских произведений, в явном или скрытом виде. Эмблема эта состоит из четырёх разнонаправленных нот, ... при графическом их объединении они образуют форму креста» [4, с. 168].

Пример 1. Adagio из 1-ой Сонаты g-moll.



Отметим многочисленные трели и трелеподобные мелодические движения, встречающиеся в Adagio, в использовании которых можно усмотреть определённую преемственность в отношении вокального стиля «*concitato*» («взволнованный, возбуждённый») эпохи Возрождения (оперы и мадригалы Монтеверди, Кариссими). Добавим, что трелеподобные элементы постоянно соседствуют с тонами, обрисовывающими вводный уменьшённый септаккорд – трагический символ, воплощающий страдание.

Пример 2 (такты 3, 8).





Встречающиеся цепочки нисходящих малых терций – символ вздохов – подчёркивают общий печальный характер части. М. Друскин отмечал: «Для Баха характерно стремление к передаче много-составного аффекта, что находит выражение не в одном мотиве, а в объединении взаимодополняющих мотивов, в их комплексе. Поэтому не всегда на основе одного только ритмоинтонационного оборота можно вынести суждение о семантической сущности данного образа» [4, с. 267].

Многосоставность образа подчёркнута полифоничностью изложения, наводящей на мысль о персонифицированном диалоге: вопросы Иисуса (верхний голос) находят ответ у Бога-Отца (нижний голос), что особенно ясно прослушивается в заключительной части Adagio. Восходящий ход на уменьшённую кварту **fis-b** в предпоследнем такте, кульминационной точке этой части, и следующее за ним триольное опевание звука **g** – тоники, но на гармонии **DD**, не находят окончательного разрешения, пока восходящее мелодическое движение не достигает «точки Креста» – **b-g-as-fis**. **Лишь затем, на расстоянии**, через трель и предъём экспрессивные уменьшённые интервалы (**fis-b**, **as-fis**) разрешаются в тоническое трезвучие **g-moll'a**.

Пример 3 (такты 21–22).



Следующая часть Сонаты – **Fuga**. Тема фуги содержит четырежды повторяющийся доминантовый звук – символ устремлённого движения, а также мотив предопределения, совершения жертвы, воли Господней – понижение на м. 2 и возврат звука, своеобразное опевание тона. Б. Яворский отмечал, что «мелодический оборот из хора «Durch Adames Fall» (“Через падение Адама”) становится у Баха символом предопределения – предопределённости совершения жертвы» [7, с. 14].



Пример 4.



Подчеркнём, что мотив предопределения проходит через весь цикл, появляясь в его узловых моментах, скрепляя драматургическое развитие и акцентируя основную идею сочинения. В обращённом виде этот символ коррелирует с другим – искупления через свершившуюся крестную муку.

В фуге этот мотив в неизменном виде присутствует в проведени-ях темы, интермедии же представляют собой одноголосные мотор-ные восходящие и нисходящие ходы – риторические фигуры *anabasis* и *catabasis*.

Более действенна и эмоционально насыщена вторая интермедия фуги благодаря своей фактуре – восходящему и нисходящему мелодическому движению по звукам аккордов. Её организующим и скрепля-ющим элементом является включённый в музыкальную ткань мотив предопределения, на который исполнитель должен ориентироваться в первую очередь.

Пример 5 (такты 42, 43).



Третья часть сонаты – **Siciliana** – случай включения в церковную сонату танца, «размывающий» границы жанра – церковная соната с её философско-нравственной направленностью не должна была отклоняться от свойственного ей типа содержания. Тем не менее, *Siciliana* органично вписывается в общую линию драматургии Сонаты Баха,



внося необходимый образный контраст. Мажорный лад, движение по звукам трезвучия, плавные ходы мелодии, трёхдольность, создающие чувство спокойствия и вызывающие ощущение мерного покачивания колыбели, ассоциируются с безмятежной порой младенчества, светлым образом Божьей Матери, дарящим надежду и опору (прим. 6).

Пример 6.



В то же время, нисходящие мелодические ходы – фигура catabasis, интонации вздоха (*suspiratio*) не позволяют забыть о предначертанной Богомладенцу судьбе, так же как и включённые в музыкальную ткань мотивы предопределения, звучащие несколько сглаженно, в терцовом и секстовом удвоении (прим. 6, 7).

Пример 7 (такт 3).



Presto – возврат к минорной окраске – опорные тоны в мелодическом движении шестнадцатыми отчётливо очерчивают тоническое трезвучие *g-moll*'а, бурный поток энергии, в котором «бег времени» обретает стремительный характер. Драматургия *Presto* построена по принципу «взлёта» и «падения» по звукам трезвучия, кружения в секвенционных «поисках» гармонии. За счёт яркой динамики и устремлённого движения достигается большая эмоциональная выразительность.



Пример 8.



В этой части мы снова встречаем мотив «предопределения», интонации вздоха, знакомую нам тему «креста» (т. 102) и другие риторические фигуры.

Таким образом, строение музыкального материала Сонаты, насыщенного устоявшимися символическими формулами, направляет внимание слушателя к постижению евангельского подтекста музыки Баха.

Партита № 1 (h-moll) включает танцы, входящие в традиционную структуру танцевальных сюит. Пунктирный ритм «Аллеманды» можно трактовать символически; как правило, он «изображал бодрость, величие, торжество» [7, с. 16]. Активный начальный затакт с последующим квартовым ходом образуют призывную интонацию, подразумевающую обращение – возможно, проповедника к пастве (как и в «Аллеманде» из Партиты № 2). Риторические фигуры *saltus diugiussculus* – то есть скачки на большие, в том числе хроматические, интервалы нарушают плавность мелодического движения.

Пример 9.



В то же время, триоли, включённые в музыкальную ткань, словно противостоят фигурам уверенности.

Каждый из танцев Партиты возможно соотнести с процессом религиозного размышления, протекающего либо в спокойно-созерца-



тельной, либо в действенной форме. Наличие в танцах дубля, своеобразной вариации, воспринимается как отражение божественно-небесного, обобщённого, в земном, более радостном, активном.

Интервалы или мелодические обороты, вовлечённые в единое музыкальное движение, обретают то или иное символическое значение, складываясь в быстро меняющуюся образно-эмоциональную картину. Действительно, за каждой «фигурой» часто следует оппозиционная ей по значению. Такой принцип подачи музыкального материала Т. Ливанова определила как «принцип одновременного контраста» [6, с. 7].

Так, «**Журанта**» из 1-й Партиты строится на восходящих и нисходящих интонациях и движениях по минорному трезвучию, полифонических диалогах в скрытом двухголосии, интонациях вдоха в верхнем и нижнем голосах, мотивах «креста» в различных его модификациях, в частности, обращениях (тт. 64–69).

Пример 10.



Следуя в мелодическом развёртывании одна за другой, риторические фигуры, за которыми закреплены определённые символические значения – радость и горе, боль и надежда, непоколебимая вера, создают уникальную ситуацию одновременного переживания полярных чувств. В то же время, сами фигуры, в зависимости от музыкального контекста, могут обретать разные смысловые оттенки.

Поэтому при раскрытии образно-содержательной направленности баховского цикла «Шесть сонат и партит для скрипки соло», «привязать» каждую часть к конкретной библейской тематике не всегда удаётся.

Тем не менее, определённые его эпизоды, как, например, знаменитая «**Чакона**» из 2-й Партиты d-moll, (вторая «часть» макроцик-



ла) дают основания для прямого соотнесения их содержания с евангельским повествованием – о страдании Христа, шестивии на Голгофу, Распятии.

Пример 11.



Так, начальная синкопа выступает как символическое требование распятия, пунктирный ритм становится символом прерывистого, затруднённого движения, ступенчатые мелодические ходы в обращённом виде – символом свершившейся жертвы, ниспадающие хроматические ходы – страдания и т. п. Многие фигуры-символы можно расценивать как звукоизобразительные: живописующие падения, удары хлыстом.

Средняя часть «Чаконы», торжественно-просветлённая, контрастно выделенная тонально (одноименный мажор по контрасту с d-moll крайних частей) воспринимается как повествование о грядущем Воскресении Христа – хорал словно символизирует пение ангелов; в последующих вариациях появляются «трубные» возгласы, как бы возвещающие Суд Божий.

Пример 12 (такты 169–171).



Третья часть «Чаконы» – собственно Распятие Христа, крестные муки – высшая форма экстатического состояния на грани жизни и смерти.



Пример 13 (такты 233–234).



Восходящий гаммаобразный пассаж перед последним проведением темы воспринимается как символ Вознесения. Заключительное проведение основной темы Чаконы звучит как эпилог, авторский голос, обращённый к человечеству, к грядущим поколениям: «Люди, помните! Это всё было, и жертва Христа не должна быть напрасной!»

Соната № 3, в отличие от двух предыдущих, написана в «белой» тональности C-dur. Это ладовое «преображение» в рамках всего цикла недвусмысленно намекает на идею Воскресения Господа, отсюда – гимнические, утвердительные интонации в первой же части Сонаты. В теме *Adagio* уже нет обречённости, трагизма, она построена на восходящих поступенных движениях, в основе которых – пунктирный ритм. Эти построения «перебрасываются» на октаву вверх, и появляющиеся элементы темы «креста» возвещают уже не смерть Спасителя, а радость Его Воскресения и Вознесения-Воссоединения с Богом-Отцом, дающая человечеству надежду на спасение.

Важнейшей смысловой точкой цикла является **Фуга** на тему хора-ла «Гряди, Дух Святой», утверждающего неизбежность Божьего Суда. Основными мотивами-символами в Фуге становятся восходящие мелодические ходы – поступенные, в объёме терции, и фигура *anabasis*, ассоциирующиеся с темой Вознесения и Искупления, а также мотив Предопределения Воли Господней. Они утверждаются в разных tessituraх и ритмических вариантах, демонстрируемых в ходе полифонического развития. Примечательно, что из всех трёх фуг макроцикла последняя написана также в C-dur. Знакомые риторические фигуры несут в ней иную смысловую нагрузку, уподобляясь славильным юбилеям, как, например, в «Magnificat».



Пример 14.

Fuga



В мажоре (F-dur –тональности мажорной субдоминанты к C-dur) написана и следующая пьеса Сонаты – Largo, уже само темповое обозначение которой словно символизирует широкий, необъятный покров Божественной благодати, раскинувшийся над миром. В радостно-восторженном ключе звучит и пьеса, исполняемая обычно в «паре» с Largo – **Allegro assai, возвращающая нас в C-dur, энергия и бурлящая, поистине «пасхальная»** радость которой переходит и в последнюю, **3-ю Партиту**. Показательно тональное сочетание последней Сонаты и Партиты – сопоставление C-dur – E-dur – тональность третьей ступени не случайно мажорная – светлая, праздничная.

Пример 15 (такты 1, 119–120, 129).

Preludio



Характер образности **Прелюдии** определяется её интонационным складом, основанным на восходящих формах движения, выражающих



возбуждение, радость. Скрипичный приём «барриолаж» – активное чередование двух, затем трёх струн, своеобразное арпеджирование – создаёт настроение радости и просветления, рождая ассоциации с полётом ангелов. В мелодическую ткань Прелюдии вплетена риторическая фигура – символ предопределения, с особой торжественностью и убедительностью утверждающаяся в конце части.

Завершается Прелюдия включённым в фигурацию-«перезвон» мотивом «Аллилуйя», восхваляющим Господа.

Пример 16 (Такты 136–137).



Аналог окончания Прелюдии можно обнаружить в фортепианной Инвенции a-moll, где в «перезвон» вплетён мотив «Аллилуйя» из хора «Christ lag in Todesbanden» – «Христос лежал в пеленах смерти» [7, с. 22].

Пример 17.



Прелюдия предвывает и череду следующих за ней танцев. Характерно, что в последней Партите нет траурного шествия – Sarabanda.



Все танцы в ней динамичны, торжественны и радостны: Loure, Gavotte e Rondeau, Menuette I, II, Bourree, и, в особенности, заключительный, живой и активный танец Gigue, замыкающий цикл. В его последних двух тактах, как реминисценция, возникает образ страданий – нисходящий гаммаобразный пассаж первых тактов первого Adagio. Но в Gigue этот звукоряд – *catabasis* – не вызывает мрачных ассоциаций, а, напротив, становится символом, утверждающим основную идею сочинения: «Веруйте во Христа! В нём – ваше спасение!».

Кратко резюмируя, отметим, что определение символики риторических фигур в Сонатах и Партитах Баха является путеводной нитью, методом, приближающим нас к пониманию эмоционально-образной направленности того или иного эпизода или всего произведения в целом, философско-эстетической концепции баховского сочинения. По нашему мнению, композитор объединяет скрипичный «макроцикл» идеей высочайшей ценности искупительной жертвы Христа, Его пути на Голгофу, Смерти и Воскресения – символа вечной жизни. Основанием для такой трактовки становится анализ символического значения риторических фигур.

По нашему мнению, в использовании символики риторических фигур заключается особая сила воздействия музыки Баха, и только с учётом этой грани творческого метода композитора можно раскрыть его подлинный замысел, воплощение которого и является главной творческой задачей исполнителя-интерпретатора.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Баранова Т. К. К проблеме композиции в музыке и живописи Возрождения [Текст] / Т. К. Баранова // Эволюционные процессы музыкального мышления. — Л. : Изд-во ЛГИТМиК, 1986. — С. 42–55.

2. Гинзбург Л. С., Григорьев В. Ю. История скрипичного искусства [Текст] / Л. С. Гинзбург, В. Ю. Григорьев. — М. : Музыка, 1990. — Вып 1. — 285 с.

3. Друскин Я. С. О риторических приёмах в музыке И. С. Баха [Текст] / Я. С. Друскин. — С.-Пб. : Северный олень, 1995. — 132 с.

4. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах [Текст] / М. С. Друскин. — М. : Музыка, 1982. — 383 с.



5. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII в. [Текст] / О. Захарова. — М. : Музыка, 1983. — 76 с.
6. Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха и её исторические связи [Текст] / Т. Н. Ливанова. — М.–Л. : Музыка, 1948. — Ч. 1. — 232 с.
7. Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха [Текст] / В. Б. Носина. — С.-Пб. : Музыка, 1997. — 93 с.
8. Рабей В. Сонаты и партиты И. С. Баха для скрипки соло [Текст] / В. Рабей. — М. : Музыка, 1970. — 211 с.
9. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах [Текст] / А. Швейцер. — М. : Музыка, 1965. — 728 с.
10. Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира [Текст] / Б. Л. Яворский. — М.–Л. : Музыка, 1947. — 266 с.

УДК 7.071.1 : 787.61 (430)

Алексей Жерздев

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ ВЕРСИОННОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ И. С. БАХА (на примере скрипичной Партиты E-dur № 3 в гитарной обработке Т. Хопштока)

Музыка Барокко, репрезентирующая расцвет различных инструментально-видовых стилей, отличалась качеством версионности. Инструментальные сочинения, предназначенные первоначально для того или иного инструмента, могли исполняться и реально исполнялись на других инструментах, что относится и к музыке И. С. Баха. Отсюда – разнообразие транскрипций барочной инструментальной музыки и неизменная актуальность этого жанра в современной музыкальной практике, где он выполняет и особую функцию – академизации того или иного инструмента, способствуя его выходу из узко прикладной сферы музицирования на концертную эстраду.

В свете сказанного инструментальная версионность как стилевой принцип музыки Барокко предстаёт как актуальный *объект* научного интереса, в то время как современная практика претворения этого принципа в исполнении сольной инструментальной музыки – необхо-