



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-



димый *предмет* изучения. *Целью* настоящего исследования является характеристика принципов инструментальной версионности в исполнении скрипичной музыки Баха.

Величайшая фигура мировой музыки – И. С. Бах – был сыном своего времени. Совмещение им ряда музыкальных специализаций, прежде всего, композитора и исполнителя, а также глубокий интерес к конструированию инструментов (вспомним его тесное сотрудничество с мастером Захариусом Гильдебрандом, создавшим по схеме Баха уникальный инструмент – так называемый «лютневый клавир» [3]) отражались и на создаваемых им инструментальных произведениях, в частности, жанрах сюиты и сонаты.

Бах был универсальным музыкантом – «играющим творцом» [1], владевшим на профессиональном уровне всеми основными инструментами своей эпохи. Основой баховского инструментального мышления при этом был клавир, а также его духовой «родственник» – орган. Струнные же инструменты, как щипковые (лютня), так и смычковые (скрипка, альт), были для Баха мелодическими голосами, родственными «живой речи», вокальному интонированию в его инструментальной адаптации. Подтверждением этому является *Präludium* из Сюиты (Партиты) *E-dur* (BWV 1006 a) – один из знаменитых шедевров Баха в области инструментальной музыки. Как отмечает А. Недоспасова, существуют «две дополнительные версии первой части – одна для органа, другая для оркестра» [3, с. 21]. Однако первоначальная версия *Präludium* была именно скрипичной, но Бах использовал её материал в качестве *Sinfonia* к кантате «*Wir danken dir, Gott, wir danken dir*» (BWV 29) и, частично, «*Herr Gott, Beherrscher aller Dinge*» (BWV 120 a). Предназначалась ли *Präludium* для струнно-щипкового инструмента (лютни) или лютневого клавира, по автографу определить невозможно. Можно предположить, что переложение автора для лютни всё же существовало и сделал его сам Бах «специально по случаю визита сына Вильгельма Фридемана в Лейпциг летом 1739 года, где он появился с лютнистами Вайсом и Кропфгансом» [там же]. Наличие рядоположных баховских версий как *Präludium*, так и всей Партиты целиком подтверждается даже тонами, которые избирал сам автор: в органной версии – *D-dur*, в клавирной и скрипичной – *E-dur*, в лютневой – *F-dur* и *E-dur*.



Создание Партиты, известной более всего как сольное скрипичное сочинение в *E-dur*, относится к периоду, когда «лютня, любимейший инструмент Возрождения и раннего Барокко, медленно, но уступал дорогу клавишным инструментам ... Учитывая тщательность Баха в других сферах деятельности, можно предположить, что он старался быть осведомлённым о возможностях всех инструментов, на которых сам не играл» [3, с. 21–22]. Известно, например, о дружбе И. С. Баха и С. Л. Вайса, а также о том, что Бах брал у последнего уроки лютневой игры [там же]. На исполнительскую практику самого великого мастера ссылаются и современные лютнисты, обращающиеся к инструментальной музыке Баха, в частности, П. О'Детт (Paul O'Dette). Он пишет об этом в предисловии к своему компакт-дису (2007), где (со ссылкой на И. Рейнхардта) отмечает тот факт, что сам Бах «часто исполнял свои скрипичные вещи на клавикорде, присоединяя к скрипичной партии басы и аккорды» [6].

Лютневый потенциал, несомненно, присутствующий в Партите *E-dur*, послужил предпосылкой для гитарной транскрипции этого сочинения, созданной выдающимся современным немецким гитаристом Тильманом Хопштоком (Tilman Hoppstock). Созданная им версия озаглавлена «*Bach: Suite E-dur BWV 1006 a original für Laute oder Cembalo*». Существует также гитарная транскрипция этой Партиты, выполненная современным японским гитаристом Казухито Ямашидой (Kazuhito Yamashita), создавшим также гитарные версии всех сольных скрипичных Сонат и Партит Баха, представленных на дисках звукозаписывающей фирмы «*RCA*» (нотный текст транскрипций К. Ямашиды издан японским музыкальным издательством «*Gendai Guitar*»).

Транскрипции Партиты *E-dur* Т. Хопштока и К. Ямашиды имеют много общего, хотя и отражают различия в подходе выдающихся гитаристов к возможностям гитарного транскрибирования баховской скрипичной музыки. Как видится, более полное представление о версионном потенциале оригинала имел Т. Хопшток, транскрипция которого и рассматривается в настоящей статье.

При транскрибировании Т. Хопшток, вероятнее всего, ориентировался на текст «Нового академического издания» баховских сочи-



нений, выпущенного в 1958 г. Институтом Баха в Геттингене и Баховским архивом в Лейпциге. Возможно, судя по названию, данному Т. Хопштоком своей транскрипции, у него имелись автографы лютневой и клавесинной версий Партиты.

Гитара – инструмент, для которого лютня является инструментом не только родственным, но и во многом отличным по технике и совокупному звуковому образу. Это касается и количества струн, и их настройки, и способов игры, и, прежде всего, – области итоговой фактуры. Именно поэтому Т. Хопшток в своей транскрипции, как представляется, ориентировался более на клавесинную трактовку текста Партиты *E-dur*, чем на скрипичную, наиболее близкую предполагаемой лютневой.

В одной из работ автора настоящего исследования дан достаточно подробный анализ жанрово-стилевых особенностей баховского оригинала. Отмечено, в частности, особое «партитное устройство» сочинения, построенного по свободному принципу, без полного соблюдения порядка и количества обязательных для сюиты номеров [2]. Отмечено также, что «взятое Т. Хопштоком для гитарной обработки сочинение И. С. Баха по целому ряду признаков является именно партитой, а не сюитой» [там же, с. 4]. В числе этих признаков – преобладание «французских» танцев, предваряемых большой *Präludium*, отсутствие сарабанды как трагедийно-драматического центра классической танцевальной сюиты, наличие «арки-обрамления» ряда танцев в виде *Präludium* и заключительной *Gigue*.

В компоновке частей Партиты преобладает характерный для раннего Барокко принцип множественности, показа разнохарактерных жанрово-стилистических моментов, связанных с игровой моторикой и её претворением в конкретных танцах. В Партите представлены следующие номера: *Präludium*, *Loure*, *Gavotte en Rondeaux*, *Menuett I*, *Menuett II* (они образуют один номер), *Bouree*, *Gigue*. Кроме *Präludium*, по масштабам составляющей две трети текста сочинения, все остальные номера – характеристические жанрово-танцевальные миниатюры, контрастные по характеру, размеру и ритму. Такая многоплановость делает Партиту *E-dur* (за исключением *Präludium*, где требуется виртуозная техника любого инструменталиста) созвучной



циклу миниатюр, культивируемому в гитарной музыке. Именно цикл разнохарактерных пьес находим в истоках ренессанса гитары, наблюдаемого с конца XIX в. в европейской традиции, когда усилиями Ф. Тарреги и мастера А. де Торреса формируется полноценный образ классической шестиструнной гитары, ставшей в XX в. уже одним из ведущих академических инструментов.

Минуя подробную характеристику баховского скрипичного оригинала, рассмотренного в упомянутой выше статье, остановимся на раскрытии Хопштоком клавесинно-лютневого потенциала текста Баха. Особенно это касается масштабной *Präludium*, где транскриптор усматривает возможность ориентации на клавесинный вариант, который имел в виду и сам Бах: введены басовые звуки, а также «расшифровано» по реальным голосам скрытое многоголосие, представленное в скрипичной версии. Существенные «правки» скрипичной версии понадобились Хопштоку и в области фразировки и штриховой техники. Та же *Präludium* в скрипичной фразировке чрезвычайно подвижна и изменчива; она содержит множество фразировочных тонкостей, которые на скрипке достаточно легко реализуются за счёт распределения смычка и смен позиций. На гитаре же как струнно-щипковым инструменте фактурно-фразировочные нюансы баховского оригинала требуют особой исполнительской адаптации, что отражено как в нотном тексте транскрипции Хопштока, так и в его собственном исполнении этого номера. Так, расслоение фактуры (показ скрытого многоголосия через образование реальных голосов), а также отсутствие возможности продемонстрировать из-за этого мелкую фразировочную и артикуляционную технику приводят к тому, что гитарный вариант *Präludium*, идущей в быстром темпе, оказывается несколько утяжелённым, а в области фактурного движения – укрупнённым. Такую специфическую особенность гитарного звучания, как отсутствие ярко выраженных динамических градаций, Хопшток компенсирует за счёт разнообразия артикуляционных приёмов, строя исполнительскую форму по крупным «блокам».

Если для аутентичного барочного стиля характерны особая прозрачность, ясность и отчётливость каждой звуковой фактурной единицы, то стиль транскрипции Хопштока как в *Präludium*, так и в дру-



гих номерах Партиты *E-dur* отличается классицистской и даже романтической «укрупнённостью», «волновой» линией организации формы-процесса. Это позволяет отметить не только различия темброво-фактурной организации оригинала и переложения, но и версию стоящей за ними образности сочинения Баха, которая мыслилась композитором в определённом спектре градаций.

Что касается танцевальных номеров Партиты, то все они более приспособлены к почти адекватной гитарной передаче, чем масштабная *Präludium*. Например, № 2 – *Loure* – построен на диалогическом сочетании орнаментированной мелодии с подголосками и аккордовых *agreggiando*. Хопшток полностью передаёт в транскрипции эту фактуру, заменяя лишь скрипичные «двойные ноты» полными аккордами, возможными на гитаре.

В гитарных версиях других номеров Партиты транскриптор стремился максимально приблизить звучание гитары к скрипичному, что потребовало введения ряда специальных приёмов игры и штрихов, аналогичных скрипичным по содержанию, но иных по исполнительскому претворению. Например, в транскрипции *Gavotte en Rondeaux* (№ 3) Хопшток вводит трудно исполнимую на гитаре трель, которая призвана компенсировать невозможность исполнения на ней выдержанного педального звука верхнего голоса скрипичной партии.

В № 4 представлены два менуэта (*Menuett I* и *Menuett II*), продолжающие серию танцевальных номеров Партиты. В тематическом «ядре» обоих танцев содержится начальная ритмо-мелодическая формула из *Präludium*, обеспечивающая интонационное единство цикла. Оба менуэта построены по принципу стилизации: *Menuett I* – под фольклорные образцы, *Menuett II* – под модный во времена Баха французский светский танец. Менуэты очень удобно «ложатся» под гитарную фактуру, для которой характерна звуковая дробность (само название менуэта происходит от французского «*menu*» – «малый, расчленённый»). В *Menuett I* Хопштоком использованы бурдонные (волыночные) басы, а в мелодическом голосе частично опущены традиционные барочные мелкие повторы мотивов и фраз, предписанные в баховском тексте. То же происходит и в *Menuett II*, форма которого становится в гитарной версии более лаконичной, а линейность изло-



жения постоянно как бы перебивается вторжением введённых транскриптором в гармонические кадансы аккордов.

В транскрипции *Bouree* № 5 (если считать *Менуэты I и II* одним номером) Хопшток существенно преобразовывает скрипичный оригинал. Монофоническая фактура скрипки со скрытыми голосами заменяется гомофонно-гармоническим двухголосием контрапунктического типа, близким к технике генерал-баса. В *Bouree* существенной является опора на ритмоинтонации, показанные в начальной *Präludium* (фигура опевания в ритме «две восьмых – четверть»). Традиционные для *bouree* как танца «удары» в каждом четвёртом такте Бах практически снимает, а в транскрипции из-за динамической нейтральности гитарного тембра они и вовсе сглажены, что подчёркивается и достаточно быстрым темпом. Все смены динамики *subito* в *Bouree* Хопшток трактует террасообразно, применяя для этого специальные звукокрашенные приёмы – *sul tasto* (для достижения звучности *piano*) и *sul ponticello* (там, где необходимо показать *forte*).

Заключительную *Gigue* № 6, продолжающую «линию» танцев, в то же время можно считать кратким интонационным конспектом всей Партиты. Такая двойственность функции заключительного номера характерна для построенной Бахом уникальной формы, сочетающей традиционную танцевальную сюитность (но с опорой на дополнительные танцы) с партитной свободой в подборе и расположении частей. Баховская *Gigue* «арочно» корреспондирует с *Präludium* и отличается особой «полётностью» и, говоря словами Б. Яворского, «живостью, яркостью, размашистостью моторности» [5, с. 26]. Вместе с тем, в баховской *Gigue* есть многое и от особого типа жиг, сформировавшихся в сонатах *da camera* А. Корелли, где представлен эффект не «коллективности изложения» (Б. Яворский о жанре жиги [там же]), а принцип, близкий прелюдийности, что отражено в равномерном движении восьмыми длительностями, чаще всего в размере 6/8 [4, с. 167].

В *Gigue*, представляемой Хопштоком, моделируется не скрипичный, а, скорее, клавесинный вариант звучания данного номера, что подчёркнуто разделением гитарной фактуры на гармонические басы (одновременно – контрапункты) и фигурацию верхнего мелодическо-



го голоса. Такой тип изложения типичен для гитары и скрыто присутствует в баховском скрипичном варианте *Gigue*, легко преобразуемом в клавишинный.

Характерно, что Хопшток как исполнитель<sup>1</sup> сближает *Gigue* и *Präludium* с помощью одностипных приёмов гитарной игры. Среди них – *tirando* – особый приём игры правой рукой без опоры на соседнюю струну. В исполнении Хопштоком *Gigue* этот приём преобладает, а в *Präludium* наряду с ним используется и *apoyando* – игра правой рукой с опорой на соседнюю струну, что отвечает масштабам *Präludium* как развёрнутой концертной пьесы. В *Gigue* концертность исполнения сведена до минимума в соответствии с её функцией продолжения ряда характерных танцев.

**Выводы.** В статье проанализирована одна из современных инструментальных версий Партиты И. С. Баха *E-dur* – гитарная, созданная Т. Хопштоком. Рассмотренный пример показывает правомерность существования транскрипций – вариантов подобного рода сочинений, которые и сам автор мыслил и даже исполнял на разных инструментах. Будучи великим исполнителем-виртуозом (орган, клавесин), Бах живо интересовался конструкциями и техниками игры на других инструментах, среди которых его особенно привлекали струнно-щипковые (лютня) в их возможных соединениях с клавишными (как упоминалось выше, Баху принадлежит идея разработки лютневого клавесина – инструментального гибрида, в сочетании с клавишно-пальцевой техникой сохранившего яркость лютневого звучания). Скрипка, гитара, клавесин – тот инструментальный комплекс, в котором формировалось позднебарочное и раннеклассицистское творчество и исполнительство, основу которого заложил именно И. С. Бах.

Особенно много вариантов инструментального воплощения потенциально содержит *Präludium*. Не случайно находим её у Баха не только в Партите *E-dur*, но и в качестве вступительной *Sinfonia* в Кантате *BWV 29* (оркестровый вариант).

Поэтому предложенный Т. Хопштоком творческий подход к одному из наиболее известных и популярных в исполнительской среде сочинений Баха – Партите *E-dur* (для скрипки, клавесина) – представляется правомерным, отражая многие аспекты транскрипцион-





ной линии в инструментальном творчестве современных композиторов-исполнителей. Транскриптор в лице Т. Хопштока ориентировался не столько на скрипичный вариант сочинения, сколько на клавиесинный, возможно, лютнево-клавиесинный. В результате было создано камерно-концертное произведение, обогащающее репертуар современных гитаристов баховским видением возможностей инструментов различных типов и расширяющее перспективы гитарного исполнительства благодаря реализации потенциала гитары как инструмента универсального по своим ресурсам вида в семействе хордофонов.

Помимо раскрытия и обогащения собственных звуковых ресурсов инструментов, композиторы-исполнители, подобные Т. Хопштоку, открывают для слушателей актуальные ракурсы прочтения классического наследия, что в целом является одной из ключевых задач современной музыки как единства слушательских, исполнительских и композиторских интенций.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Жайворонок Н. Б. *Музичне виконавство як феномен музичної культури [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. «Теорія та іст. культури» / Жайворонок Наталія Борисівна. — К., 2006. — 19 с.*
2. Жерздев А. В. *Партита E-dur (BWV 1006 a) И. С. Баха в гитарной версии Т. Хопштока: к вопросу об инструментально-видовых взаимодействиях [Текст] / А. В. Жерздев // Вісник Міжнародного Слов'янського ун-ту. : зб. наук. пр. — Харків, 2012. — Т. 15, № 1. — С. 3–16. — (Сер. «Мистецтвознавство»).*
3. Недоспасова А. *Лютневый клавир [Текст] / А. Недоспасова // Старинная музыка. — М., 2005. — №№ 1–2 (27–28). — С. 16–22.*
4. Харнонкурт Н. *Музыка як мова звуків [Текст] / Ніколаус Харнонкурт. — Суми : Собор, 2002. — 184 с.*
5. Яворский Б. *Сюиты Баха для клавира [Текст] / Б. Яворский. — М.–Л. : Музгиз, 1947. — 55 с.*
6. 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 p.*