



УДК 780.614.131.083.82 : 78.071.2

*Ференц Бернат***ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА ГІТАРНОЇ ТРАНСКРИПЦІЇ  
Й. ЕТВЬОША «ГОЛЬДБЕРГ-ВАРІАЦІЙ» Й. С. БАХА**

**Бернат Ф. Ф. Виконавська специфіка гітарної транскрипції Й. Етвьоша «Гольдберг-варіацій» Й. С. Баха.** У статті запропонований аналіз гітарної транскрипції, здійсненої угорським гітаристом й викладачем Й. Етвьошем. Визначені найбільш принципові зміни, що пов'язані з регістровими та теситурними особливостями інструмента (переміщення голосів на октаву вище або вниз, зміна місць голосів, зміна напрямку руху голосів), зміна штрихів, відсутність залігованих нот (що відбувається через артикуляційні особливості щипкових інструментів); зміна ритмічних малюнків у бік спрощення, що найбільш часто досягається шляхом заміни деяких дрібних (іноді і великих) тривалостей паузами; послаблення поліфонічного складу. Крім цього, між оригіналом та його гітарною версією існують суттєві відмінності переважно візуального плану: фрагменти, викладені як діалоги між правою та лівою руками клавесиниста, в партії гітари злиті в цілісний пасаж, та як результат, ослаблюється передбачувана Й. С. Бахом діалогічність.

**Ключові слова:** «Гольдберг-варіації», гітарна транскрипція, виконавська специфіка, Й. Етвьош.

**Бернат Ф. Ф. Исполнительская специфика гитарной транскрипции Й. Етвеша «Гольдберг-вариаций» И. С. Баха.** В статье предложен анализ гитарной транскрипции, осуществленной венгерским гитаристом и преподавателем Й. Етвешем. Определены наиболее частые изменения, связанные с регистровыми и тесситурными особенностями инструмента (перемещение голосов на октаву выше или ниже, взаимозамена голосов, изменение направления их движения), изменение штрихов, отсутствие залигованных нот (что происходит в связи с артикуляционными особенностями щипковых инструментов); изменение ритмических рисунков в сторону упрощения, что наиболее часто достигается путем замены некоторых мелких (иногда и крупных) длительностей паузами; ослабление полифонического склада. Кроме этого, между оригиналом и его гитарной версией существуют существенные различия преимущественно визуального плана: фрагменты, изложенные как диалоги между пра-



вой и левой руками клавесиниста, в партии гитары слиты в целостный пассаж и, как результат, ослабляется заложенная И. С. Бахом диалогичность.

**Ключевые слова:** «Гольдберг-вариации», гитарная транскрипция, исполнительская специфика, И. Етвёш.

**Bernat F. F. Performance specificity of J. Etvosh guitar transcription of «Goldberg Variations» by J. S. Bach.**

Interest to Bach creativity that is inherent to the XXth century actualized appearance of the performing a large number of interpretations and the creation of various sets and transcriptions for various instruments including guitar. Modern guitar has reached the status of «Instrument Orchestra» (according to the terminology of L. Brauer) with great possibilities. One of these possibilities relates to the performing of complex and large works on this instrument, which is, for example, the cycle of the «Goldberg Variations», and J. S. Bach for a two-manual harpsichord. In 1997 its transcription for the guitar was made by a Hungarian guitarist, composer and teacher J. Etvosh.

**Analysis of recent publications.** «Golberg-variations» is the object of research of many scientific sources as monographic type (A. Schweitzer), and those relating to the composition and performing features of the cycle (O. Velikovskii, B. Katz, W. Breig). The authors analyze style principles (in the context of the late style of Velikhovskii research), temporal features (this is the longest cycle, that was published in the Baroque period), semantic filling of the variations, etc. The subject of the article involves the sources of the problems of early music performance (I. Prihodko article referred to the conditions of existence of the works both at the time of creation and performing, which must make an impact on interpretation), guitar features in derivative genres (O. Žerzděv, R. Meleshko). Special attention was given to the analysis of the set bases for guitar done by J. Etvosh (József Eötvös), defined by him in the preface to the disk and in the monograph essay.

**The purpose** of the article is a comparative analysis of the original of this work and its guitar version taking into account the acoustic and technical specifics of the instrument.

The **methodology** is based on the principles of comparative analysis.

O. Velikovskii points to the following features of the structure of this work: the ostinato priority (it is in the bass theme and form the basis of Aria and all thirty variations; ostinato is a harmonious frame and variations structure); the



unique character of the cycle thematic basis is in the theme duration unusual for the Baroque period (32 bars); expanded harmony terms of themes (presence of three spheres – tonics, dominants and tonics Parallels (G-dur – D-dur – e-moll – G-dur), each of them corresponds to eight bars). In the process of development you may find items of a particular genre in each of the variations, such as Aria, variation 13 and 25 written in the manner of by ornamentated sarabanda, variation # 16 is a French Overture, variation 10 is fughetta, variation 4 is passepied, Variation 1 and 12 are polonaises, variation 2 is trio sonata, etc.

Such comparison of different dance types allows you to make a conclusion about the existence of variation suite features in the cycle. It is important that all thirty variations are combined into ten groups (three in each) with invariable sequence in each group: suite dance – Toccata – Canon, strictly subordinated in their duty by the composer, and belonging of a variation to the group is determined by the characteristic features dominancy (strict imitation or similarity with suite dance) and wider that means the three important styles of instrumental Baroque music (suite-dance, masterly-tokata, the polyphonic one.)

The article offered an analysis of the guitar transcription performed by J. Etvosh. On the basis of R. Meleshko fundamentals of guitar transcriptions (close location, texture record features, inversion chords, octave reduction, etc.) the most fundamental changes to J. Etvosh selected version were identified. They are related to chest and tesitura features of the instrument (voice change on an octave up or down, voice disposition and current), change of the picking, the lack of glowing notes (it happens through the articulation features of plucking instruments); change of rhythmic patterns in the direction of simplification, which is most often achieved by replacing some of the small (and large) length for pauses; weakening of polyphonic composition.

In addition, there are substantial differences between the original and guitar version of the song and mainly of visual plan: fragments, as dialogues between the right and left hands of harpsichord player, is fused into one-piece passage in the guitar party, and as a result, dialogicity predicted by Bach is weakened; for the convenience of «variations» performing and preserving the tonal plan of the original Etvosh changes the setting of the guitar on the «re»). Some fundamental basics of guitar record are outlined. So J. Etvosh thinks that the points where the Leagues are put on, may be treated as more linked, i.e., the unity of fragmentation is highlighted. In those cases where the author of the transcription for guitar faces



a repetition of notes in the original version, it should be noted that these notes should be separated from each other using articulated pause on the guitar. In this sense the variation 13 is very showing (small ornamentation is saved cautiously as much as possible in comparison with the original version, but arranger had to refuse the use of legato picking).

**Conclusions.** The presented analysis has allowed to demonstrate the experience in transcription of the keyboard instrument on guitar and find out how these problems are solved by the arranger. Etvosh guitar transcription is characterized by a distinct themes accuracy of interaction with the original. Allowed changes are still minor and this is due exclusively to the individual characteristics and properties of the instrument.

**The prospect of further study of the topic** is performance analysis of other sets for guitar for not only clavier music, but also the piano music («Hungarian Rhapsody» No. 2, F. Liszt, «Pictures at an exhibition» M. Mussorgsky), symphonic (Symphony No. 9 A. Dvořák).

**Key words:** «Goldberg Variations», the guitar transcription, performance features, J. Etvosh.

**Актуальність теми.** Інтерес до бахівської творчості, що притаманний всьому ХХ сторіччю, актуалізував появу як великої кількості різноманітних виконавських інтерпретацій, так і створення різноманітних перекладень та транскрипцій, в тому числі – для гітари. Гітарна культура та гітарне виконавство протягом історії відбивають основні засади епохальних стилів та принципів музичного мислення, що є для них характерними. При цьому звертає на себе увагу притаманна розвитку гітарного виконавства циклічність: відбувається чергування періодів активного інтересу до цього інструмента з періодами його послаблення. Сучасна гітара досягла статусу «інструмента-оркестру» (за термінологією Л. Брауера), на якому стають можливими для виконання твори різних епох, жанрів та індивідуальних стилів. Про це свідчить все більш зростаюча кількість обробок, аранжувань та транскрипцій, зроблених для гітари, в тому числі – великих інструментальних циклів. Таким, наприклад, є цикл «Гольдберг-варіації» Й. С. Баха для двохмануального клавесину в транскрипції для гітари, яку зробив угорський гітарист та композитор Й. Етвощ у 1997 році.



**Метою** даної статті є порівняльний аналіз оригіналу даного твору та його гітарної версії з урахуванням акустичної та технічної специфіки інструмента.

«Гольберг-варіації» – об'єкт дослідження багатьох наукових джерел, як монографічного типу (А. Швейцер [8]), так і тих, що стосуються композиційних та виконавських особливостей циклу (М. Аркадьєв [1], О. Великовський [2; 3], Б. Кац [5], В. Брейг [9]). Окрім вищезазначеного, автори торкаються стилевих засад (у контексті пізнього стилю, дослідження О. Великовського), темпоральної специфіки (це найдовший цикл, що був опублікований в епоху Бароко), семантичної наповненості варіацій тощо. Тематика статті задіює й корпус джерел з проблем виконавства старовинної музики. Так, у статті І. Приходька [7] йдеться про умови існування творів водночас й у часі створення, й у часі виконання, що має накладати відбиток на трактування, М. Аркадьєв пропонує так званий «синтетичний уртекст» та визначає принципи роботи піаніста з бахівським клавірним уртекстом (осьова пульсація, підсилена артикуляція тощо). Гітарної специфізації у похідних жанрах торкаються О. Жерздев [4], Р. Мелешко [6]). Окрему увагу приділено основам перекладення для гітари Й. Етвюшем, що означені ним самим у передмові до диску та у монографічному нарисі [10, 11].

«Гольдберг-варіації» Й. С. Баха для клавесину BWV 988 вперше були опубліковані у 1741 році та являють собою цикл, що складається з Арії та тридцяти варіацій. О. Великовський [2] вказує на наступні особливості структури даного твору. Протягом усього циклу можливо прослідкувати остинатність, прояв якої є в присутності басової теми, що складає основу Арії й усіх тридцяти варіацій циклу. Тема є послідовністю з 32 звуків, кожний з яких відповідає одному такту. За тривалістю ця тема виходить далеко за межі традиційних *bassi ostinati* пасакалій та чакон (які, як правило, не перевищують 4–8 тактів), і в цьому є її унікальність. Гармонічний план теми складається з трьох сфер: тоніки, домінанти й тонічної паралелі (G-dur – D-dur – e-moll – G-dur), кожна з них відповідає восьми тактам. Як підкреслює О. Великовський, остинатна тема не звучить в жодній варіації – в кожній з п'єс вона вар'юється, в тому числі й в початковій Арії. Таким чином, остинатною в «Гольдберг-варіаціях» є не сама мелодична лінія



басової теми: остинатними є її гармонічний остов й структура. Практично в кожній з варіацій можливо знайти елементи певного жанру, в тому числі сюїтного танцю. Наприклад, Арія, варіації 13 і 5 написані в манері орнаментованої сарабанди, варіація № 16 являє собою зразок французької увертюри, варіація № 10 – фугета, варіація № 4 – пасп'є, варіації № 1 та № 12 – полонези, варіація № 2 – тріо-соната тощо. Подібне співставлення різних танців дозволяє зробити висновок про існування у циклі рис варіаційної сюїти. Три мінорні варіації композитор насичує особливим колоритом. В них присутні хроматичні інтонації у великій кількості та інтонації *lamento* (варіації № 15, № 21, № 25). Індивідуальність кожної варіації підкреслена тактовим розміром (зазначимо, що Й. С. Бах використовує не тільки розповсюджені розміри (3/4, 2/4, 2/2, 3/8, 6/8), але й більш «екзотичні» – 12/8, 12/16 і 18/16). Крім того, відзначає О. Великовський, Й. С. Бах користується такими заходами варіювання: зміна кількості голосів (чотири в варіаціях № 10 і № 22, три в канонах – варіації № 3, № 6, № 9 та ін., два в варіаціях № 5, № 8, № 11 та ін., вільна кількість в Арії, варіаціях № 23, № 28, № 29), зміна стилю (*stile antico* в варіаціях № 10, № 18, № 22, *stile monodico* в варіаціях № 13 і № 25, *stile canonicò* в канонах), позиції «фундаментального» тону в горизонтальній (всередені такту) та в вертикальній проєкціях (у варіації 18 лінія *ostinato* періодично звучить у верхньому голосі).

Всі тридцять варіацій об'єднуються в десять груп (по три) з незмінною послідовністю в кожній групі: «сюїтний танець–токата–канон». Дана послідовність порушується симетрично: в першій (вступній) та останній (заклучній) групах. Крім того, цикл обрамлений Арією, що складає його зовнішню арку. Варіація № 16, що написана в формі французької увертюри, розглядається як центральна у творі. Належність варіації тій чи іншій групі визначається в залежності від домінантності її характерних ознак – строга імітаційність, токатність чи схожість с сюїтним танцем. Взагалі, наголошує О. Великовський, в творі Й. С. Баха представлені різні музичні жанри й форми, що відносяться до трьох важливих стилів інструментальної музики бароко – сюїтно-танцювальному, віртуозно-токатному, поліфонічному – та строго підпорядковані композитором в їх чергуванні.



Повертаючись до гітарного виконавства, слід зазначити, що будь-яка транскрипція не обмежується лише тембровою трансформацією. В ній обов'язково будуть зміни, що пов'язані з індивідуальними технічними та акустичними властивостями інструментів. Важливі характерні властивості транскрипції для гітари досить наглядно й повноцінно викладені у книзі Р. Мелешка [6], у котрій автор виокремлює найбільш важливі компоненти, які необхідно враховувати у транскрипціях для гітари з інструмента клавійного: 1. Відрізняючись від клавійного інструмента, нотний матеріал на гітарі викладено в більш тісному розташуванні. Важливо, щоб ноти акомпанементу не «виходили» за теситурою вище, ніж мелодія. 2. Перевага гітари над клавесином є в тому, що на гітарі можлива динамічна градація кожного індивідуального звуку. На клавесині цього ефекту можливо досягнути лише за допомогою додавання кількості нот в акорді (ущільнення фактури), або використання регістру з більш гучним звучанням. 3. Орнаментування на клавесині може звучати більш вільно, ніж на гітарі. Важливим також є протиставлення принципів музикування вокальний – інструментальний. В першому випадку мелізматика більш вільна, в той час як в другому випадку метричне виконавство відрізняється більшою чіткістю. 4. Різні октави в оригіналі доцільно зводити у єдиний октавний діапазон на гітарі. Наприклад, в варіації № 1 в гітарній транскрипції втрачено багато рель'єфних басових ліній – інтервали в октаву і більше. 5. Артикуляція штриха легато не притаманна гітарі, а також, повторення нот, що заліговані. 6. Для більш зручного виконання (в плані аплікатури) на гітарі використовуються інверсія акордів. 7. Редукція октавної та інших дублювань в акордах. Це відбувається в тих випадках, коли мелодія вже містить у собі гармонічну основу. 8. Застосування вірної аплікатури та октавних струн помітно полегшує завдання аранжувальника та сприяє більш вдалому виконанню музичного твору, уникати частих змін позицій, затиснення струн в складних позиціях чи перевантаження лівої руки. 9. Слід також звернути увагу на ноти, що повторюються, заліговані між акордом та мелодією, оскільки технічні властивості гітарного виконавства зумовлені, в першу чергу, закінченням першої ноти, перед тим, як виконується друга. Рішенням даної проблеми може бути трансформа-



ція акорду в інверсіях, зміна позицій голосів, чи зміна нотації (у допустимих межах). Також важливо зберігати терції в акордах, оскільки інакше втрачається тональне забарвлення. Зазначимо, що гітарна транскрипція Й. Етвюша характеризується особливою акуратністю взаємодії з оригіналом<sup>5</sup>. Аранжувальник допускає незначні зміни, що зумовлено виключно індивідуальними характеристиками та властивостями інструмента. Для зручності виконання «Варіацій» зі збереженням тонального плану оригіналу Й. Етвюш змінює настройку гітари на «ре».

Отже, проаналізуємо, яким чином Й. Етвюш використовує вказані вище компоненти у транскрипції Гольдберг-варіацій Й. С. Баха для гітари. Відкриваюча цикл Арія, де на варіювану лінію basso ostinato накладається орнаментована мелодія у верхньому голосі, є не лише викладенням теми, а вже першою варіацією (усі п'єси написані у старовинній двучасній формі). В такті 10 арії спостерігається переміщення ноти на октаву вниз, таким чином виходить перетворення з вузького інтервалу в широкий: секунда стає септимою. В такті 27 з акорду втрачається септима (замість цього звуку в нотах записана пауза), а в т. 29 ще одне інтервальне перетворення: секста стає терцією. Варіація 1 рясніє усіма компонентами за схемою Р. Мелешка: переміщення октави (такти 3, 12, 15, 16, 18, 19, 25, 26, 32), зміна напрямку руху (такт 6), зміна артикуляції – у верхньому голосі у партії гітари добавлені акценти (такт 13), заміна нот (такт 14), спрощення матеріалу – замість арпеджіо викладені дві ноти (т. 15). У варіації 2 спостерігаються регістрові зміни – октавні переноси у тактах 8, 25, 26, 27. Варіація 3 демонструє найбільш вдале збереження оригінального музичного матеріалу: всі пасажи 16-х тривалостей максимально відповідають оригінальному викладенню. Матеріал даної варіації (регістри, текстура будовання мелодики та акомпанементу) виявився ідеально відповідним для виконання на гітарі. У варіації 4 знаходяться перетворення щодо лінії басу: у гітарній партії бас плавний, тоді як в оригі-

---

<sup>5</sup> Слід зауважити, що існує багато зразків транскрипцій «Гольдберг-варіацій» як для окремих інструментів, так і для оркестру. У 1975 році Чарльзом Раміресом та Хелен Каламуньяк було зроблено транскрипцію для двох гітар.





налі бас викладено більш рельєфно (такти 14, 15). Також тут присутні зміни розташування нот у акорді, спрощення тексту (редуцировані деякі подвійні ноти). Варіація 5 демонструє зміни, зв'язані зі штрихами: у партії гітари відсутній штрих легато (як було вказано вище, штрих легато є важким для виконання на гітарі, у зв'язку з особливостями гри на щипкових інструментах), але при цьому збережена вся фактура. Й. Етв'юш [11] звертає увагу на властивості виконання штрихів на гітарі. Так, наприклад, ліги він трактує по-різному. По-перше, автор зв'язує виконання легато з вокальним принципом музикування: фразувальні ліги є подібними до складів у вокальній музиці. Оскільки принцип звуковидобування на гітарі відрізняється від принципу вокального (де можна було б обійтися без ліг, оскільки зрозуміло, де закінчуються слова), то у гітарній музиці ліги слід визначити в нотах. По-друге, Й. Етв'юш вважає, що місця, де проставлено ліги, можуть бути трактовані як більш зв'язані, тобто, підкреслюється єдність фразування. У тих випадках, коли автор транскрипції для гітари стикається з повторенням нот в оригінальному тексті, слід враховувати, що на гітарі ці ноти повинні бути відокремленими одна від одної за допомогою артикуляційної паузи. У вокальній музиці це вдається, коли на однакові ноти попадає більше слогів та їх відокремлюють артикуляційними паузами (артикулюють речитативом). Також існує ще одне значення ліги, яке часто використовується Й. С. Бахом: ліга вказує на подовження ноти: її слід грати трохи довше, ніж вона записана. Тут можна провести паралель з виконавством на лютні, оскільки, завдяки її акустичним властивостям, басові ноти звучать довше, ніж це передбачено в нотах, утворюючи при цьому «педальні відгуки». Внаслідок цього принципу ноти під лігою можуть накладатися одна на одну та утворювати гармонію (коли звучить педаль). Що стосується швидких пасажів на легато, трелей, тріолей, ритмів 6/8, 9/8 (рівномірні восьмі, якщо в нотах не вказано іншого та це передбачає характер твору), то їх виконання штрихом легато вельми ускладнено.

У варіації 10 відбувається заміна залігованих нот, оскільки затримані ноти на гітарі не виконуються, їх належить відокремлювати одну від одної. Внаслідок цього саме в даній ситуації (такти 10, 11) втрачається весь середній голос, і замість трьох голосів оригіналу звучать



тільки два. Через теситурні обмеження у даному епізоді Й. Етв'юш нотує голоси партії гітари в тісному розташуванні, жертвуючи декількома нотами, щоб акомпанемент не «перекривав» мелодію, не звучав вище за неї. Подібні моменти присутні і в наступній, 11-й варіації: через тісне розташування голосів в оригіналі, в гітарній версії спостерігається зниження басової лінії, щоб уникнути перехрещення з мелодією. Також у даній варіації доречно вказати на зміну місць (розташування) голосів (такти 5, 6): мелодичний фрагмент нижнього голосу в оригіналі стає верхнім в гітарній версії, і навпаки, верхній голос оригіналу і гітари проходить знизу.

Вельми показовою у плані змін є варіація 13. Дрібна орнаментика збережена максимально обережно у порівнянні з оригіналом, але при цьому аранжувальнику довелось відмовитись від використання штриха легато (такти 29, 30, 31). У рідких випадках штрих легато, навпаки, добавляється, як наприклад у варіації 16, де ноти пасажу, який рухається вгору, з'єднані лігами по дві ноти. Також, ліги скасовано і в варіації 17. В варіації 14 примітні такти 9, 10, 25, 26, 27, 28, де чергування коротких пасажів 16-х у різних голосах партії клавесину (виконуються різними руками) перетворюються в один монолітний пасаж, таким чином втрачається (не передається) деяка дискретність, яка передбачувана Й. С. Бахом в оригіналі. Але цікаво, що у гітарній транскрипції у цих тактах Й. Етв'юш використовує зміну динаміки на кожний патерн, можливо для того, щоб, найбільш близько передати звучання даного епізоду на двохмануальному клавесині, де динамічний нюанс досягається завдяки зміні клавіатур.

Варіація 18 містить незначні зміни у порівнянні з оригіналом, декілька раз зустрічаються приклади переміщення октави (такти 8, 11, 27) а також у такті 24 можна спостерігати «втрату» нижнього голосу. Таким чином, у даному епізоді замість триголосся у партії гітари зберігаються тільки два голоси. У плані зміни басової лінії представляє інтерес варіація 19. У перших восьми тактах у гітарній версії бас викладено монотонно, повторюючись на одній ноті, у оригіналі басовий голос відображається рельєфно, в октаву (зміна октав). Але далі, в такті 17 рельєф зберігається. Подібну відмову від октавних переміщень продемонстровано і в варіації 20 (такти 17, 25, 26, 27). Тут також



присутні зміни, зв'язані зі штрихами (легато відсутнє) (такти 1, 2, 3). Велику кількість регістрових змін містить варіація 21, яка представляє канон у септиму.

Наступна, 22-га варіація примітна своєю басовою лінією, яка у гітарній версії містить зміни напряму руху та в такті 7 викладена октавою нижче. Далі, у такті 8 спостерігається зміна розташування голосів на більш тісне: дуодецима змінюється на квінту. У тактах 21, 22 втрачено звук мі малої октави, а в такті 29 – навпаки, діапазон більш широкий, ніж в оригіналі. В останньому такті інтервал також викладен у тісному розташуванні: замість квінти через октаву – просто квінта.

У варіації 23 (такти 27, 28, 29, 30) виокремлений наступний епізод: стакатні короткі акорди шістнадцятих, що перериваються паузами; в оригіналі замінені на безперервний пасаж 16-х. Це створює зовсім інший ефект, оскільки Й. Етв'юш адаптує даний фрагмент для більш зручного виконання на гітарі в плані аплікатури, віддає перевагу безперервності, неподільності замість дискретності. Варіації 24, 25, 26 та 27 містять переважно регістрові, теситурні зміни, але в невеликій кількості.

Зауважимо, що варіація 25 (у жанрі сарабанди) виділена композитором окремо. Написана в одноіменному мінорі (g-moll) та з ремаркою *adagio*, вона є філософським центром всього твору, його ліричною кульмінацією. У 28-й варіації через складні ритмічні групування тривалостей аранжувальник допустив незначне спрощення: редуцирував одну 32-гу тривалість з кожної групи (перші 8 тактів). У перших 8-ми тактах варіації 29 в оригіналі звучить «перегук» між правою та лівою рукою. Цей суцільно візуальний ефект у гітарній версії втрачено. Також у такті 4 спрощена басова лінія: ноти октавних скачків у пунктирному ритмічному малюнку «шістнадцята з крапкою – тридцятьдруга» перетворюються на рівний нисхідний рух вісімками:

Нарешті, заключна варіація 30 (Кводлібет), незважаючи на присутність щільної фактури, демонструє високу ступінь зберігання музичного матеріалу оригіналу. Тут належно відмітити відсутність середнього голосу в такті 3, що напевно було зроблено для аплікатурної зручності виконання. Також середній голос втрачається і в такті 10,



а такти 12 та 14 містять текстові зміни: пропущена мелізматика та змінено ритмічний малюнок. У такті 15 другий та третій голос міняються місцями.

**Висновки.** Представлений аналіз дозволив продемонструвати досвід транскрипції з клавішного інструменту на гітару та виявити, як ці проблеми вирішив аранжувальник. Виходячи з систематизації Р. Мелешка найбільш часті зміни пов'язані з регістровими та теситурними особливостями інструмента (переміщення голосів на октаву вище або вниз, зміна місць голосів, зміна напрямку руху голосів), зміна штриху, відсутність залігованих нот (що, як відмічалось, відбувається через артикуляційні особливості щипкових інструментів). Ще однією характерною особливістю транскрипції «Гольдберг-варіацій» Й. С. Баха для гітари є зміна ритмічних малюнків у бік спрощення. Найбільш часто це досягається шляхом заміни деяких дрібних (іноді і великих) тривалостей паузами. Також може виникнути проблема відмови від деяких середніх голосів, в результаті чого поліфонічний ефект значно послаблено.

Окрім цього, між оригіналом та його гітарною версією існують суттєві відмінності переважно візуального плану: фрагменти, викладені як діалоги між правою та лівою руками клавесиниста, в партії гітари ці фрагменти злиті в цілісний пасаж, та як результат, втрачається передбачувана Й. С. Бахом діалогічність. Як відмічає І. Приходько [7], будь-який шедевр, незалежно від того, до якої області мистецтва він належить, існує у «подвійному часі»: з одного боку, він є продуктом та документом свого часу; з іншого боку, художній шедевр, створений в певну епоху, стає «культурною константою», яка стимулює подальший культурний розвиток, та кожна наступна епоха усвідомлює його як частину своєї власної культури, як щось сучасне» [7, с. 46]. Подібною «культурною константою» за правом можна назвати «Гольдберг-варіації» Й. С. Баха – твір, що є «відправною точкою» для багатьох виконавців-інтерпретаторів сучасності. Тому й не дивно, що гітарна транскрипція Й. Етвюша вдало вписується у таку парадигму музичного мислення.

**Перспектива подальшого дослідження теми.** Пропонований аналіз транскрипції «Гольдберг-варіацій» Й. С. Баха, що здійснений



Й. Етвьошем для гітари, підкреслив виконавську специфіку, що її втілював аранжувальник. Перспективою теми є виконавський аналіз інших перекладень для гітари не тільки клавірної музики, а й фортепіанної («Угорська рапсодія» № 2 Ф. Ліста, «Картинки з виставки» М. Мусоргського), симфонічної (Симфонія № 9 А. Дворжака).

### ЛІТЕРАТУРА

1. Бах И. С. Гольберг-вариации. «Синтетический уртекст». Концепция и комментарии М. Аркадьева. — М. : Композитор, 2002. — 191 с.
2. Великовський А. «Гольберг-вариации Й. С. Баха. Очерк II. Композиционный метод и вчурення структура цикла // Научный вестник Московской консерватории. — 2011. — № 2. — С. 174–190.
3. Великовский А. «Гольберг-вариации» (Aria mit verschiedenen Vernderungen) в контексте позднего творчества И. С. Баха : автореф. дис... кандидата искусствовед. — М., 2014. — 28 с.
4. Жерздев О. Гитарная культура и гитарный стиль: основные составляющие и этапы становления // Проблемы сучасності: культура, мистецтво, педагогіка. Зб. Наукових праць. — Вип. 14. — Луганськ, 2010. — С. 119–126.
5. Кац Б. О композиции «Гольдберг-вариаций» И. С. Баха // И. С. Бах и современность : Сб. ст. / Сост. Н. Герасимова-Персидская. — Киев : Музична Україна, 1985. — С. 57–64.
6. Мелешко Р. Как делать переложения для семиструнной гитары. — М. : Музыка, 1965. — 96 с.
7. Приходько І. Аутентизм та виконання музики Баха на сучасних інструментах // Проблеми взаємодії мистецтва педагогіки та теорії у практиці освіти. Зб. Наукових праць. — Харків, 2008. — Вип. 23. — С. 43–49.
8. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. — М. : Классика-XXI, 2004. — 816 с.
9. Breig W. Bachs Goldberg-Variationen als zyklisches Werk // Archiv für Musikwissenschaft 32/4. — 1975. — S. 243–265.
10. Eötvös József: J. S. Bach «Goldberg Variations». Edited and transcription for classical guitar solo by Jozsef Eotvos. — Published by Chanterelle, 1998.
11. Eötvös József Gondolatok J. S. Bach zenéjéről és lantműveinek előadásáról. — Pécs : Edition Chanterelle, 2005. — 168 p.



## REFERENCES

1. Bah I. S. Gol'berg-variacii. «Sinteticheskij urtekst». *Koncepciya i komentarii M. Arkad'eva [Golberg variations. Synthetic Urtext. The concept and comments by M. Arkadieiev]*. — M. : Kompozitor, 2002. — 191 s.
2. Velikovskij A. «Gol'dberg-variacii J. S. Baha. Ocherk II. Kompozicionnyj metod i vnurennyaya struktura cikla [“Goldberg Variations” of J. S. Bach. Essay II. Compositional method and the internal structure of the cycle] // *Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii*. — 2011. — № 2. — S. 174–190.
3. Velikovskij A. «Gol'dberg-variacii» (Aria mit verschiedenen Vernderungen) v kontekste pozdnego tvorcestva I. S. Baha [“Goldberg Variations” (Aria mit verschiedenen Vernderungen) in the context of the late works of I. S. Bach] : avtoref. dis... kandidata iskusstvoved. — M., 2014. — 28 s.
4. Zherzdev O. Gitarnaya kul'tura i gitarnyj stil': osnovnye sostavlyayushchie i ehtapy stanovleniya [Guitar culture and guitar style: the main components and stages of formation] // *Problemi suchasnosti: kul'tura, mistectvo, pedagogika. Zb. Naukovih prac'*. — Vip. 14. — Lugans'k, 2010. — S. 119–126.
5. Kac B. O kompozicii «Gol'dberg-variacij» I. S. Baha [About composition of I. S. Bach's Goldberg Variations] // *I. S. Bah i sovremennost': Sb. st. / Sost. N. Gerasimova-Persidskaya*. — Kiev : Muzichna Ukraïna, 1985. — S. 57–64.
6. Meleshko R. Kak delat' perelozheniya dlya semistrunnoj gitary [How to make arrangements for a seven-string guitar]. — M. : Muzyka, 1965. — 96 s.
7. Prihod'ko I. Autentizm ta vikonannya muziki Baha na suchasnih instrumentah [Authenticity and performance of Bach's music on modern instruments] // *Problemi vzaïemodïi mistectva pedagogiki ta teorïi i praktiki osviti. Zb. Naukovih prac'*. — Harkiv, 2008. — Vip. 23. — S. 43–49.
8. Shvejcer A. Iogann Sebast'yan Bah [Johann Sebastian Bach]. — M. : Klassika-XXI, 2004. — 816 s.
9. Breig W. Bachs Goldberg-Variationen als zyklisches Werk // *Archiv für Musikwissenschaft* 32/4. — 1975. — S. 243–265.
10. Eötvös József: J. S. Bach «Goldberg Variations». Edited and transcription for classical guitar solo by Jozsef Eotvos. — Published by Chanterelle, 1998.
11. Eötvös József. Gondolatok J. S. Bach zenéjéről és lantműveinek előadásáról [Thoughts about J. S. Bach's music and the performance of his lanterns]. — Pécs : Edition Chanterelle, 2005. — 168 p.