

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

**Факультет оркестрових інструментів
Кафедра народних інструментів**

Дипломна робота на здобуття
освітнього ступеня «бакалавр» на тему:

**«ТВОРЧИСТЬ Й. С. БАХА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ГІТАРНОГО
МИСТЕЦТВА»**

Виконав студент IV курсу

Спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

зі профілізації «гітара» денної форми навчання

Синиця Станіслав Юрійович

Науковий керівник:

старший

викладач

Курач Юрій Ярославович

Львів 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Й. С. БАХ ЯК ОДИН З НАЙЯСКРАВІШИХ ПРЕДСТАВНИКІВ ЕПОХИ БАРОКО.....	5
1.1. Загальний огляд музики епохи бароко.....	5
1.2. Загальна характеристика творчої спадщини Й. С. Баха.....	8
1.3. Жанри в яких працював композитор.....	11
РОЗДІЛ 2. ВІДОБРАЖЕННЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ Й. С.БАХА В ГІТАРНОМУ РЕПЕРТУАРІ.....	15
2.1 Майстер гітарних перекладень (транскрипцій) – Андрес Сеговія.....	15
2.2 Транскрипції скрипкових, віолончельних та лютневих творів.....	19
2.3 Деякі аспекти виконавської техніки та інтерпретації.....	24
ВИСНОВКИ.....	
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	

ВСТУП

Вершиною розвитку доби бароко у музиці стала творчість Йогана Себастьяна Баха (1685-1750). Велика частина інструментальної спадщини композитора до сьогодні виконується музикантами всього світу, зокрема гітаристами. Виконавці на класичній гітарі грають скрипкові, віолончельні, лютневі, клавірні та деякі органні твори Баха.

Інтерпретація творів Баха є складним питанням для гітаристів також і через особливості транскрипції. Музиканти різних країн створюють перекладення творів Й. С. Баха, які відрізняються між собою. Це породжує багато суперечностей, розбіжностей у поглядах, дискусій і, відповідно, варіантів виконання. Особливості цих виконань та питань, що пов'язані з ними, є важливою темою для всіх музикантів, в тому числі гітаристів, які виконують музику Баха.

Актуальність даного бакалаврського дослідження визначена художньою значущістю інструментальної спадщини Баха в гітарній літературі. На сьогодні існує невелика кількість досліджень та наукових праць, де висвітлюється ця важлива тема. Особливо мало такої інформації на українських платформах, чого не вистачає українським гітаристам

Новизна роботи полягає у спробі систематизувати певну кількість матеріалів, які досліджують інструментальну творчість Баха, та висвітлити найважливіші аспекти виконання його творів на класичній гітарі.

Мета дослідження полягає у розкритті низки питань, пов'язаних з інтерпретацією інструментальних творів композитора та виконання наступних дослідницьких завдань:

- зібрати, проаналізувати та систематизувати матеріали, пов'язані з вивченням інструментальної спадщини Й. С. Баха і її безпосередньою музичною характеристикою;
- визначити особливості інструментальних творів Баха їх композиційно-структурні риси;
- проаналізувати місце та визначення інструментальної спадщини Й.С.Баха в репертуарі для класичної гітари.

Об'єкт дослідження - інструментальна творчість Й. С. Баха.

Предмет роботи - композиційно-структурні особливості скрипкових, віолончельних, лютневих і клавірних творів композитора та їх транскрипцій для класичної гітари.

Джерельною базою дослідження стали книги, публікації та наукові роботи, присвячені аналізу та виконанню інструментальних творів Й.С.Баха.

Матеріал дослідження - нотні тексти низки творів (різні редакції), аудіо-та відеозаписи.

Структура роботи. Бакалаврська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаної літератури.

РОЗДІЛ 1.

Й. С. БАХ ЯК НАЙЯСКРАВІШИЙ ПРЕДСТАВНИК ЕПОХИ БАРОКО

1.1 Загальний огляд музики епохи бароко

Слово «бароко» походить від португальського «perola barroca» або морська мушля чудернацької форми. Спочатку це слово означало зовсім не стиль епохи, а було лише певною категорією – негативною назвою «незрозумілого мистецтва». Сьогодні ж цим терміном визначають один з головних художніх напрямків мистецтва 17-початку 18 століття. Термін «бароко», як позначення музичної епохи використовується відносно недавно. Вперше його застосував музикознавець Курт Закс у 1919 році, потім термін з'явився лише у 1940 році у статті Манфреда Букофцера.

В кінці 16 століття країни Європи жили в різних умовах. Чітко визначились кризові риси у суспільно-політичному устрої та економічному розвитку. Все це мало вагомий вплив і на мистецтво. Настав час коли Людина відчувала постійне пригнічення та стала причиною формування нестійкого світогляду, трагічного усвідомлення протиріч дійсності і хиткості свого положення.

Як завжди, люди мистецтва особливо гостро відчували всю складність і нестійкість ренесансного життя. Нове світосприйняття втілювалось в художніх образах, які видавались прихильникам мистецтва минулого століття «дивними», чудернацькими.

Основними принципами естетики бароко була гострота контрастів, їх дивні поєднання: трагізм і комедійність, любов до трагічних розв'язок, прославляння героїчного, глибокий аналіз душевних станів, пишність і декоративність викладу. Мистецтво бароко постійно прагнуло до подвійності вираження.

17 століття справжнє століття музики, показниками її стрімкого розвитку стали нові жанри: опера, ораторія, кантата – у вокальній музиці; концерт старовинна

соната, сюїта, варіації, прелюдії, фантазії і токати з фугою – в інструментальній. В цей час розцвітають національні школи і кожна дає цілу плеяду індивідуальних за складом обдарованості і творчою манерою музикантів. Апогеєм цієї епохи є творчість двох різних але рівновеликих гігантів – Г.Ф.Генделя і Й.С. Баха.

Від Ренесансу музика бароко запозичила практику використання поліфонії і контрапункту, проте застосовувались ці техніки по іншому, якщо у часи Ренесансу гармонія будувалась на тому, що у м'якому і спокійному русі поліфонії другорядно і ніби випадково з'являлись консонанси, то у бароковій – порядок появи консонансів став важливим. Він проявлявся за допомогою акордів, які вибудовувалися за ієрархічною системою функціональної тональності. Наприклад, дехто бачив у кадансах мадригалів деякий тональний розвиток, в той час як насправді в ранніх монодіях тональність все ж була ще дуже невизначеною. Інша відмінність між музичною гармонією бароко і Ренесансу полягала в тому, що в ранньому періоді зміщення тоніки відбувалася частіше по терціях, в той час у бароковому періоді домінувала модуляція по квартах або квінтах. Також барокова музика використовувала більш протяжні мелодичні лінії і більш строгий ритм.

Були й інші, глибші відмінності у стилях бароко і Ренесансу. Барокова музика прагнула до вищого рівня емоційної наповненості, ніж музика Ренесансу. Твори бароко часто відображали якусь одну конкретну емоцію (сум, побожність та інші). Барокова музика писалась для віртуозних співаків і музикантів, тому зазвичай була більш складною для виконання ніж музика Ренесансу. Майже обов'язковим стало використання музичних прикрас, які часто виконувались музикантом у вигляді імпровізації.

Ще одна важлива зміна полягала в тому, що захоплення інструментальною музикою перевершувало захоплення музикою вокальною. Вокальні п'єси, такі, як мадригали і арії насправді не співалися, а виконувались інструментально. Про це свідчить кількість рукописів інструментальних п'єс, число яких переважає

над кількістю вокальної музики. Поступово поява чисто інструментального стилю, відмінного від вокальної поліфонії 16 століття, була однією з найважливіших сходинок у переході від Ренесансу до бароко. До кінця 16 століття інструментальна музика була ледь відмінною від вокальної і в основному складалась з танцювальних мелодій, обробок відомих популярних пісень і мадригалів, а також поліфонічних п'єс, які могли б бути охарактеризовані як мотети, канцони, мадригали без поетичного тексту.

Швидкий розвиток світських вокальних композицій в Італії та інших країнах Європи став новим поштовхом для створення камерної музики для інструментів. Наприклад, в Англії широкого розповсюдження набуло мистецтво гри на віолах. Виконавці часто приєднувались до вокальної групи замінюючи відсутні голоси. Така практика стала загальноприйнятою, і на багатьох виданнях з'являлись написи «придатне для голосів , або для віол» (приклад мадригал «Срібний лебідь» Орландо Гіббонса у збірках позначений як інструментальна п'єса).

Музика бароко мала ряд особливостей більш ранніх і пізніх періодів. Зокрема модуляції , які в епоху класицизму перетворились в структуруючий елемент, хоч і були присутні в музиці бароко, але не несли в собі цю функцію. Багато барокових форм стало основою для розвитку сонатної форми, розробивши безліч варіантів основних каденцій.

Умновною точкою переходу між бароко і Ренесансу можна вважати створення італійським композитором Клаудіо Монтеверді, його речетативного стилю і послідовний розвиток італійської опери. Композитори ренесансу приділяли увагу опрацюванню кожної частини музичного твору, практично не звертаючи увагу на співставленні цих частин, окремо кожна частина могла звучати чудово, але гармонічний результат об'єднання був, швидше випадковістю ніж закономірністю, поява фігурного басу вказувала на значну зміну в музичному мисленні – а саме те, що гармонія яка є складанням частин в єдине ціле, так само важлива , як і мелодичні частини самі по собі. Гармонічне

мислення існувало і в деяких композиторів попередньої епохи, але в епоху бароко воно стало загальноприйнятим. Термін гармонія використовується тут в значенні «об'єднання звуків у співзвуччя і їх закономірна послідовність», тобто ієрархічна, акордова, тотальна гармонія.

1.2 Загальна характеристика творчості Й. С. Баха

Йоган Себастьян Бах – один з найвидатніших композиторів минулого, неперевершений майстер поліфонії. Його творчість і до сьогодні залишається вийнятковим явищем та невичерпним джерелом. Бах втілює суттєві сторони своєї епохи; її багате, складне духовне життя. Композитор розкрив внутрішній світ свого сучасника, його високий моральний ідеал. Але проблеми і образи бахівського мистецтва співзвучні не лише його часу, вони близькі й іншим поколінням людей, та справді вічні.

Й. С. Бах - музикант-філософ, який розмірковує про найглибші, вічні питання людського буття: про життя і смерть, про моральний обов'язок і призначення людини. Бах - лірик. Кожен рядок його творів зігрітий теплом людського серця. В музиці композитора ми завжди відчуваємо могутню досциплінуючу владу розуму.

Різnobічність Баха вражає. гострий драматизм і чиста споглядальна лірика, втілення почуттів народних мас і інтимна сповідь - все увібрало його мистецтво. Маленькі дитячі п'єси із зошитів Анни Магдалини Бах межують з грандіозними органними фантазіями, високий пафос меси сі-мінор і пасіонів - з живоюжанровістю "Кавової кантати". Йому однаково доступне величне і просте.

Й. С. Бах - визначний мелодист. Образи бахівської поліфонії майже завжди є в одноголосному викладі. Тому в мелодичному стилі відображені разом з тим

характерні особливості тематизму. Мелос Баха сягає корінням в німецьку народну творчість, а протестантський хорал виявився для нього тим середовищем, хоча не єдиним, через яке інтонації і образи фольклору найширше вливались в його музику. Зв'язки з фольклором були в Баха, як у кожного великого художника-музиканта, тісні і багатогранні. Всюди в його музиці свіж і щиро звучать інтонації, поспівки, звороти, які притаманні великій кількості епічних і побутових, ліричних і танцювальних, ігрових і величальних пісень німецького народу. Прелюдія *fis-moll* з другої частини "Добре темперованого клавіру" інтонаційно близька до народного плачу-голосіння. Тема органної фуги *c-moll* споріднена з наспівами німецького епічного складу. В басу хоральної прелюдії *Es-dur* проходить поспівка типу весільних танків і деяких бюргерських застільних пісень того часу.

Зерно бахівської мелодії - його тема, особлива поліфонічна, часто коротка, але має яскраво виражений жанровий вигляд і багатство інтонаційного змісту. Ми знаходимо в нього надзвичайно різноманітний мелодизм: пісенноскерцозний. Але у всіх цих випадках тема - зерно бахівського мелосу "заряджена" експресією великого напруження.

В глибокому і вільному диханні бахівського мелосу велика організуюча роль ритмічного імпульсу. Він мудро обмежує себе, коли заповнює широку звукову перспективу моноритмічною фігурацією. В одних випадках, наприклад, в деяких прелюдіях, це створює чудовий ефект спокійного коливання звукової маси. Бах - неперевершений майстер різнорідних і в той самий час органічних ритмічних сплавів і контрастів, ритмічних співставлень. Прикладом є ритмічний контраст Хроматичної фантазії і фуги, контрасти "ритмічних пластів" в Органній фантазії *g-moll* чи в варіаційних циклах. Роль ритмів Баха не лише структурна - це зміни і диференціації емоційних станів, закладених часом в одному емоційному переживанні. Виразна роль, яку відіграє ритмічна сторона мелодії, - величезна.

В епоху Баха музика гомофонно-гармонічного складу була ще молодою - з часу її проникнення в професійну творчість пройшло трохи більше ста років. Після цього завдяки Баху гармонія здаснила величезний і стрімкий рух вперед від композиторів епохи Відродження до пізнього Бетховена, Шумана, Вагнера, Ліста. Ладогармонічний бік бахівських творів вктивно насичує і поліфонію. Так з'являються гармонічні зв'язки між мелодичними голосами, а контрапунктичний рух створє розмаїття акордових співзвуч. Мажоро-мінормна ладова основа, яка далеко не завжди виступає у Баха в чистому вигляді, зазвичай насичена різними елементами. Це старовинні ладові структури або їх окремі звороти, ускладнені від середньовічної модальної системи церковних ладів і народних наспівів. Звідси часті дорійські просвітлення і фригійські згущення мінору, лідійські загострення ввідних тонів та міксолідійські пом'якшення мажору.

Найбільш висока і естетично багата область бахівської творчості - поліфонія. Уявлення про Баха як про геніального майстра фуґи не виключає його досягнень в інших поліфонічних сферах. Він залишив нам зразки неімітаційної, в тому числі контрасної поліфонії, які у багатьох творах поєднуються в органічний синтех. Чудові зразки контрасних протискладень, а інколи контрастуючих інтермедій можна знайти в триголосних симфоніях для клавіру, в сонатах, токатах і творах інших жанрів.

В багатьох творах Бах втілює свої задуми в поліфонічних формах змішаного або вільного типу. Інвенція і симфонія в нього є особливими жанрами, проте не становлять цілком самостійних поліфонічних форм. Одні - це фуґи, інші - канони. Відомо, що створюючи їх композитор ставив собі, крім інших, також педагогічні задачі і прагнув на різноманітних композиційних структурах продемонструвати учню поліфонічну техніку та прийоми зв'язного, наспівного виконання мелодичних голосів. Інвенції і симфонії - справжні шедеври бахівської поліфонії.

Один з провідних та центральних жанрів творчості Баха була фуґа. Вона, як метод музичного мислення і тематичного розвитку, проникла майже у всі інші

жанри його музики. Є фуги у варіаціях, токатах, сюїтах, інвенціях, симфоніях, є навіть прелюдії-фуги (Es-dur з першої частини ДТК, хоральна прелюдія "urch Adam`s Fall" та ін.). Бахівські фуги вбирали в себе елементи і прийоми з інших поліфонічних і гомофонних жанрів і форм. Так виникли канонічні фуги, фуги з інтермедіями у вигляді канонічних секвенцій. Не тільки складні (подвійні, потрійні), але й прості (однотемні) фуги насичені контрасною поліфонією (тема - протискладнення). Деяким фугам він надавав риси старовинної сонатної форми, іншим - "рондоподібний" тональний план, третім - варіаційність. А.Г.Рубінштейн в ДТК знаходив "фуги релігійного, героїчного, меланхолійного, величного, жалібного, гумористичного, пасторального, драматичного характеру".

Характерна особливість бахівської фуги - насиченість її мелодії прихованими голосами. Найнижчий голос зазвичай утворює метричний каркас наспіву, а разом з іншими надає "поліфонії другого плану" особливого злиття звучання, з якого більш відчутно проступають ладо-гармонічні функції теми. В кожній фугі Баха тематизм і поліфонічно-структурне рішення повністю підпорядковані образно-поетичному задуму.

1.3. Жанри в яких працював композитор.

Творча спадщина Баха майже неосяжна. Навіть те, що вціліло, налічує сотні назв. Відомо також, що велика кількість бахівських творів виявилась втраченою назавжди. З 300 кантат, що належали Баху, приблизно сто зникли базслідно. З п'яти пасіонів збереглися "Страсті по Іоану", "Страсті по Матфею". Баз однакову увагу приділяв всім музичним жанрам. З вражаючою наполегливістю і прагненням довершеності він досягав для кожного твору окремо кристалічної чистоти стилю, класичної єдності всіх елементів цілого. Він невтомно переробляв і "підправляв" написане, на заваді не ставав ні об'єм , ні

масштаю творів. Так, рукопис першого тому "Добре темперованого клавіру" переписувався ним чотири рази.

У величезній бахівській спадщині майже все художньо визначене і прекрасне. Але, відповідно до самої природи Баха як композитора і музиканта-виконавця, два види творів являють центри його творчості: це твори для органу і вокально-інструментальні композиції ораторіально-кантатних жанрів: ораторії, пасіони, магніфікат, меси, кантати, пісні.

В сфері інструментальної музики творчість Баха теж відкрила цілу нову епоху, плідний вплив якої поширюється до нашого часу і, вочевидь, ніколи не вичерпається. Багатьма рисами інструментальні твори Баха нерозривно пов'язані з його вокальними жанрами. Ця єдність стилю особливо яскраво виражена в органній творчості. Саме органу належить той бахівський жанр, який безпосередньо поєднує його інструментальну музику з духовними кантатами і пасіонами, - це обробки хоралу. Бах залишив нам більше 150 хоральних обробок і близько 50 обробок раннього періоду творчості

В ранніх опусах цього жанру Бах безпосередньо дотримується того стилю, в якому робили обробки хоральних мелодій його попередники. Новим явищем стала створена на початку зрілого періоду "Органна книжка", для якої Бах написав 46 прелюдій з задуманих 169. Багато з них добре відомі в музичних колах завдяки прекрасним фортепіанним обробкам Ф. Бузоні, С.Фейнберга та інших авторів. Більшість прелюдій цієї збірки - невеликі ліричні поеми, скромні за викладом, але сповнені чудової поетичної виразності.

Дуже велику і своєрідну роль в усьому музичному житті Баха відіграв клавір, який найширше пов'язував між собою різні жанрові сфери бахівської творчості - від маленьких п'єс інструктивно-педагогічного плану і до монументальних синтетичних композицій. Він розширив образно - виразову сферу клавіру і створив для неї більш широкий, синтетичний стиль, який увібрав в себе виразні засоби, прийоми, частково тематизм, засвоєні з органної,

оркестрової, вокальної літератури - німецької, італійської, французької. Клавірний стиль Баха відрізняється деякими спільними рисами: енергійним та величним, стриманим та врівноваженим емоційним строєм, багатством і різноманіттям фактури, її інтонаційною насиченістю. Клавір надавав можливість збагатити фактуру, динаміку і виконувати твори органної літератури. Найголовнішим серед клавірних поліфонічних творів майстра є "Добре темперований клавір", значення якого для прогресу гармонії і строю інструментів з закріпленою інтонацією важко переоцінити.

В порівнянні з величезним розмахом органної і клавірної творчості, інші інструментальні жанри Баха можуть видатись незначними. Художнє ж їх значення дуже велике: пройшли століття, а вони більш ніж будь-коли раніше в центрі концертного репертуару; деякі з них, наприклад віолончельні сюїти, лише в наші дні знайшли виконавців, які в повній мірі розкрили їх красу.

Майстер також звертався до жанрів, де найінтенсивніше відбувалося накопичення і розвиток елементів нової музики, одним з яких був ансамбль. Бах експериментував зі складами, тембрами, прийомами викладення, композиції, розвитку. Так виникли циклічні інвенції для скрипки з супроводом клавіру (їх збереглося чотири), три Тріо-сонати, три сонати для флейти з basso continuo та інші.

Скрипкові концерти представляють жанр, створений Бахом на грані його камерної і оркестрової музики. Концерт для скрипки G-dur зі струнними, флейтами та continuo увійшов в оркестровий Бранденбурзький цикл. Якщо взяти до уваги склад німецького оркестру, багатогранність жанрів та розмаїття форм музичного життя в епоху Баха, то виявиться важко чітко розмежувати його оркестрову і камерну творчість. Він досконало знав оркестр, був сам прекрасним диригентом.

Найширшим і найдосконалішим вираженням бахівського оркестрового стилю стали шість Бранденбурзьких концертів. Навряд чи якийсь інший з творів Баха,

за винятком "Добре темперованого клавiру" i Хроматичної фантазії, так сміливо і ясно направлений в майбутнє. На шляху від інструментальної музики початку 18 століття до симфоній віденських класиків, шість Бранденбурзьких концертів, з їх образним строем і багатогранним розвитком, синтезуючим прийоми естетико-досокнаних гомофонних і поліфонічних жанрів епохи, - це цілий історичний етап.

РОЗДІЛ 2.

ВІДОБРАЖЕННЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ Й. С. БАХА

В ГІТАРНОМУ РЕПЕРТУАРІ

Відображення творчої спадщини Й.С. Баха в гітарному репертуарі.

Відображення інструментальної спадщини Й.С. Баха в гітарній творчості.

2.1 Майстер гітарних перекладень (транскрипцій) – Андрес Сеговія

«Благородний лицар гітари» – Андрес Сеговія

Велика любов Баха до органу не виключала його постійної творчої зацікавленості і до інших інструментів. Особливе місце серед них займає клавір. Якщо в органній творчості композитор виступає завершувачем багатой традиції, то в клавірній музиці він покладає нові шляхи. Бах одним з перших оцінив посправжньому потенційні можливості цього інструменту, його універсальність; він накреслив глянці розвитку фортепіанної музики у 18 і 19 століттях. У своїй роботі Бах орієнтується на різні типи існуючих у його час інструментів. Він писав для сильного і дзвінкого клавесина і для невеликого клавикорда з менш яскравою, але співучою звучністю. Жоден з них не задовольняв Баха повністю, Його художні задуми потребували інших засобів. Багато бахівських творів не "вміщуються" в сучасний йому клавір, вони здаються написаними для

інструмента " якого ще немає, але появу якого композитор безпомилково передчуває. Всією своєю творчістю він ніби підказує шляхи розвитку і вдосконалення самого інструменту.

Новаторство Баха полягає насамперед у збагаченні змісту клавірної музики, у сміливому розширенні її образного діапазону. Бах довів, що клавірна музика може розкривати і найінтимніший ліризм, і глибоку філософську думку, і святкове піднесення почуттів, і душевний неспокій. Вона здатна втілювати образи внутрішнього світу і образи об'єктивні, розкривати їх дуже конкретно (наприклад, детально прослідковувати розвиток почуття) і узагальнено (наприклад, передаючи динаміку самого життя). Новий, найрізноманітніший зміст став надбанням клавірного мистецтва.

Твором, у якому клавірний стиль Баха досягнув повної зрілості став "Добре темперований клавір". В ньому найбільш яскраво виражені особливості музичного мислення композитора. Над цим твором Бах працював не менше половини життя. Грандіозний цикл, що складається з 48 прелюдій та фуг, які охоплюють 24 мажорні та мінорні тональності, розташовані в хроматичній послідовності, Бах починав з досить скромною метою: він хотів утвердити в музичній практиці всі існуючі, теоретично відомі, але маловживані чи зовсім невживані у той час тональності. Але поставивши перед собою ніби суто технічні задачі, він залишився перш за все художником. В "Добре темперованому клавірі" Бах не лише затвердив рівномірно темперований стрій, але й вирішив ряд інших задач. Цей твір довів як життєздатність, так і особливі художньо-поетичні можливості кожної тональності. В ДТК Бах виявив усе багатство змісту "малогоциклу" (прелюдія - фуга). Контраст і зв'язок прелюдії та фуги постали у нероздільній єдності, розкрились найрізноманітніші типи взаємозв'язків частин цього циклу.

Саме в "Добре темперованому клавірі" з вичерпною повнотою проявилися великі образно-емоційні можливості фуги, яка розглядається багатьма тільки як

рід "вченої" музики. Серед сорока восьми фуг немає і двох подібних. Різноманіття думок, почуттів і станів у фугах так само вражає, як і природність, з якою Бах володіє поліфонічною технікою. В циклі більше, ніж де-інде, проявилися новаторські риси клавірної музики Баха, насамперед - синтетичність його стилю. То пісенна, то чисто інструментальна, то пов'язана з танцювальністю, то з мовною виразністю мелодика відобразила дуже характерні особливості музичної мови Баха; його гармонічне мислення досягло найвищої зрілості.

Разом узяті, прелюдії і фуги охоплюють цілий світ образів. Це великий цикл, в якому у всій повноті постає життя, виражене художником у формах свого мистецтва.

Інструментом, здатним передати нам за допомогою свого звучання дух не тільки великого артиста, а й цілого покоління чи навіть епохи є класична гітара. Серед щипкових інструментів шестиструнна гітара посідає особливе місце, їй притаманні найрізноманітніші якості. Одна з головних - вдале поєднання мелодичної сторони з гармонією. Завдяки цьому гітара є самостійним сольним інструментом з різноманітними барвами звучання і, одночасно тим, багатим акомпануючим інструментом. Ця роль гітари знаходить відображення в роботах по перекладенню для неї в тому числі творів класичного репертуару, зокрема інструментальної творчості Й.С.Баха. Звичайно, в гітарі, як і у будь-якого іншого інструменту, є її свої обмеження технічних можливостей. До них відносяться порівняно тихий звук і мала його тривалість. Однак правильною постановкою, добре розробленим тоном і якістю самого інструменту можна ці обмеження суттєво зменшити.

Одним з перших, хто почав робити транскрипції творів Й.С.Баха для гітари був всесвітньо відомий гітарист Андрес Сеговія. Його транскрипції мали принципове значення. Бах і гітара! Співставлення цих понять було незвичним і насторожувало. Перед тим, як почати робити транскрипції творів, Сеговія довго

вивчав творчість композитора. Його транскрипції поєднали бездоганний смак музиканта - художника з майстерністю виконавця, який сміливо розширив межі звукових можливостей гітари, її темброву палітру. Ці роботи визнані найкращими. Вибираючи твори для транскрипцій, Сеговія виявив рідкісну художню інтуїцію. Клавірні, лютневі, віолончельні, скрипкові п'єси звучать так, ніби спеціально були написані для гітари. Він говорив, що багато видатних музикантів без достатніх підстав є противником перекладень. Він справедливо вважав, що гітаристи страждали не від відсутності транскрипцій - їх було достатньо, а від їх низького рівня.

Про свої принципи транскрипції Сеговія пише: " Транскрипція - не буквальне перенесення твору з одного інструмента на ішний. Транскрибувати - означає знаходити еквівалент, який не змінить ні естетичний дух , ні гармонічну структуру твору. Якщо транскрипція збагачує твір новими барвами і виразовими можливостями, якщо вона не слабша оригіналу, то такі транскрипції не тільки правомірні, але й мають право на існування. Це положення особливо вірне в тому випадку, коли перекладення збагачує інструмент, бідний в репертуарному відношенні. Який виконавець або який критик, навіть найсуворіший, може засудити обробки для гітари фортепіанних творів Альбеніса або творів видатних композиторів 16 і 17 століття".

Саме титанічною працею незрівнянних гітаристів, транскрипції яких вважаються шедеврами: Ф.Таррегі, М.Льобета, Е.Пухоля, А.Сеговії, стали окреслювати перші контури сучасної "гітарної бахіани".

Особливе місце в переліку творів Баха в транскрипції для гітари займають клавірні твори. Більшість перекладень прелюдій і фуг з ДТК належать гітаристу і композитору Альфредо Санчесу (Alfredo Sanchez). Цікаво і оригінально звучить партита №1 для клавіру в транскрипції Девіда Таненбаума (David Tanenbaum). Близько десяти років життя присвятив роботі над адаптацією для гітари Гольдберговських варіацій угорський гітарист Jozsef Eotvos. Нажаль, ці твори поки не набули достатньої популярності серед гітаристів, хоча класична

гітара, завдяки своєму неповторному тембральному забарвленню, дуже цікаво і своєрідно передає особливості звучання барокових інструментів - улавесина і клавикорда.

2.2 Транскрипції скрипкових, віолончельних та лютневих творів.

В порівнянні з великим розмахом органної і клавірної творчості, інші інструментальні жанри Баха можуть видатись біднішими. Художнє ж їх значення величезне: пройшли століття, а вони більш ніж будь-коли раніше в центрі концертного репертуару: деякі з них лише в наші дні знайшли виконавців, які в повній мірі розкрили їх красу, зокрема і виконавців-гітаристів.

Значна виразно-поетична роль смичкових в кантатаї, ораторіях, месгах, написаних композитором, проте скрипкові партити, сонати і концерти складають кульмінацію в цій області творчості. Для Баха скрипковий стиль - це стиль універсальний. Він писав не стільки для скрипки, скільки для якогось ідеального інструменту, який володіє потужним тоном органу, глибоким фразуванням скрипки, теплотою та експресією людського голосу. Всі ці риси притаманні гітарі, що робить виконання на ній смичкових творів Баха особливо привабливими.

Бахівська скрипкова соната по схемі мало, а то і зовсім не відрізняється від сонат італійських майстрів: Adagio (Grave), Allegro , Andante (Largo), Allegro (Presto). Однак інтерпретація жанру у Баха - іншої потужності, експресії, іншого стилю. Засвоївши досвід італійської школи, він завершив поліфонізацію фактури і створив справжнє диво мистецтва - фугу для скрипки без супроводу.

Соната - домінанта бахівської творчості, вона надає своїй супутниці - партиті - особливої значущості і глибини.

Скрипкові партити помітно відрізняються від клавірних сюїт. В партиту *h*moll (алеманда, куранта, сарабанда, буре) введені дублі для кожного танцю. Це не тільки розширює цикл, а й створює свого роду поетично-варіантний другий план танцювального кола. В дублях особливо широко і інтенсивно розгортається вільні і динамічна гра бахівських мелодійних хвиль. Кожна п'єса захоплює серйозністю і стриманою енергією тону, що досягає кульмінації в мужньому фінальному буре. Скрипкові партити об'єднані з сонатами в величній *opus* з шести багаточастинних творів для скрипки без супроводу. Структура цього "циклу циклів" свідчить про своєрідну органічність замислу. Три сонати і три партити для скрипки соло зайняли важливе місце в концертному репертуарі не лише скрипалів, а й гітаристів.

Друга знаменита серія бахівських *solo* - шість сюїт для віолончелі без супроводу. По образу, стилю вони дуже близькі до скрипкових партит; однак тут багато своєрідного. Баритональний регістр, соковитість віолончельного тембру надають бахівському мелосу особливої глибини тону і мужньої проникливості. Бах бачив такі можливості цього інструменту, які в той час ще не отримали належного застосування. Тут він теж ішов попереду свого часу.

З великою сміливістю і віртуозним мистецтвом Бах звернувся до поліфонічного насичення мелодичного одноголосся. Його прелюдії і алеманди, куранти і жиги не викликають у слухача тих асоціацій, до яких раніше вели жанрово-танцювальні назви цих п'єс. Приховані голоси утворюють свої контрапункти, мелодичні вершини, педалі, послідовності затримань. Вони створюють другу, глибинну сферу звучання в одноголосній фактурі. Це, можливо, найтонший бік бахівської музики. Віолончельні сюїти представляють скарбницю мистецтва композитора, рівної якій немає у всій світовій музиці.

Загальне визнання бахівська скрипкова спадщина, особливо багатоперекладена для шестиструнної гітари, отримала після робіт всесвітньовідомих класиків гітари. Вони в різні часи робили багато роз'яснень, оригінальних рішень по бахіані, популяризували з найпрестижніших світових

сцен великі шедеври композитора. Зокрема Андрес Сеговія, працюючи над транскрипціями бахівських творів, до поліфонічного і гармонічного багатства гітари додав ще й гнучкість смичкового інструменту. Це не простий "переклад" з одного інструмента на інший. Співставляючи тексти оригіналів з транскрипціями, переконуєшся в "відступах" Сеговії. Але саме ці "відступи" і пов'язані з глибоким проникненням в мислення композитора, знанням його стилю. Під пальцями Сеговії бахівський стиль отримує яскраве втілення. І не тільки в танцювальних п'єсах з сюїт - буре, гавоті, менуеті, але й у фугах. Новий технічний рівень, досягнутий Сеговією, дозволяє йому рельєфно і об'ємно передавати сплетення голосів бахівської поліфонії. Вперше Чакону Баха Андрес Сеговія виконав в Мадриді і Парижу у 1935 році.

Звернення Сеговії до Чакони було сміливим кроком, але кроком закономірним в його діяльності, проникнутої новаторським духом, - новим рубежем в розширенні звукових можливостей інструменту. Ця транскрипція переконливо свідчила про охоплення гітарою нової монументальної сфери. Сеговія блискуче продемонстрував блискуче вміння видубувати з тридцяти однієї варіації монолітної форми величної будівлі Чакони.

Перше враження від виконання Чакони Баха Сеговією - поанокровність, об'ємність звучання. Віртуозне володіння акордовою технікою дозволило йому досягти повноти звукової політри. Як велично, монолітно звучать акорди, які в четвертій варіації завершують динамічну лінію від найніжнішого *psanissimo* до потужного *fortissimo*. Повнозвуччя досягалося введенням Сеговією шестизвучних, замість чотиризвучних (додтакових басів).

У п'ятій варіації не тільки вводяться басы, але й збагачується мелодична лінія басу. Виконуючи Чакону, Сеговія широко використовує декламаційну природу свого інструменту. Глибоке проникнення в бахівський стиль визначило, наприклад, характер звучання епізода з третьої варіації. Сеговія тут передає мелодичну речитацію, більш властиву стилю великого німецького композитора, ніж кантилену, яка часто застосовується скрипачами.

В обробці Чакони Сеговія широко використав поліфонічні, гармонічні і темброві можливості свого "оркестру", і його "переклад" від тексту, а точніше доповнень. Новий рівень можливостей інструменту, досягнутий Сеговією, дозволив йому наблизити гітару до скрипки - і в цьому його геніальність.

Крім Андреса Сеговії, транскрипції скрипкових та віолончельних творів Баха створювали гитаристи різних країн світу: Джон Вільямс (John Williams), Джон Дуарте (John W. Duarte) - Англія, Тадаші Сасакі (Tadashi Sasaki) - Японія, Тільман Гопшток (Tilman Hopstock) - Німеччина, Лео Вітошинський (Leo Witoszynskyj) - Австрія, Мануель Барруєко (Manuel Barrueco) - США, Паоло Пегораро (Paolo Pegoraro) - Італія та інші.

Творчість Баха нерозривно пов'язана з конкретною епохою в розвитку європейської культури. І саме в цьому контексті досить показова лютнева творчість Баха. Ще донедавна лютня була забутим маловідомим інструментом, та саме зараз вона переживає своє відродження.

Німецька лютнева школа має великі досягнення. Починаючи з 15 століття в німецьких збірках зустрічаються цікаві й досить складні обробки багатоголосних світських і духовних творів. Творчість композиторів лютнистів, хоча й стикається з репертуаром побутової музики, однак носить вже високо професійний характер. У 16 столітті стиль лютневої музики ускладнення, стає віртуозним. 17-18 століття відзначені яскравою творчістю німецького композитора - лютниста Сильвіуса Леопольда Вайса. Його творчість - характерний і яскравий зразок оригінальної німецької лютневої музики 18 століття. Неабиякими були також твори німецьких композиторів-лютнистів і теоретиків Ернеста, Готбіла, Барона і Фалькенхагена.

Не оминув своєю увагою лютню і Й.С.Бах. Чотири сюїти, Прелюдія d-moll, Прелюдія, Фуга і Алєгро D-dur, Фуга g-moll: така загальноприйнята кількість музики, написаної композитором для лютні. До цього списку можна додати й передбачуване використання лютні, як акомпануючого інструменту. Основну,

більшу частину своєї Лютневої музики Бах написав у Лейпцізький період (з 1723 року). Імовірно, цьому сприяло знайомство й дружба з лютнистами С.Л.Вайсом і Е.Г. Бароном. У багатьох творах відчувається дух тієї епохи, у якій творив Бах. На відміну від духовної музики, що припускає звертання до системи вічних цінностей, світська музика по своєму призначенню повинна була відповідати смакам певних прошарків суспільства. Та в руках майстра навіть музика, призначена для відпочинку й розваг, наділяється особливим змістом і глибокою змістовністю. Нове призначення музики, особливо той рівень, на який піднялася інструментальна музика 17-18 століть, не відповідали призначенню музичного мистецтва, тієї ролі "популярної" музики, що йому приділялася. Для творчості Баха ця проблема більш, ніж актуальна. Цікавим з позицій сполучення традиційного і новаторського є звертання до танцю в лютневих сюїтах. Тут функції лютні як інструменту, призначеного для домашнього музикування, поєднані з використанням її в ролі концертного інструменту для віртуозного стилю гри. Нове розуміння танцю як жанру виконавської професійної музики в лютневих сюїтах відбилося не тільки в активному використанні можливостей жанру і можливостей інструменту, але й у досить значній зміні самого танцю. Бах, завдяки яскравості і виразності, у танці розкриває всі закладені у ньому резерви для активного розвитку. Бахівські танці в лютневих сюїтах є наслідком органічного перетворення традицій на основі індивідуального стилю. Бах надає кожному танцю, кожній п'єсі чітко виражену музичну індивідуальність, при цьому зберігаючи характерні для кожного танцю особливості темпу, ритму, принципів викладу матеріалу. У лютневих творах Баха танець, не втрачаючи імпровізаційності, як основи розвитку, органічно поєднує в собі риси нового гомофонно- гармонічного стилю й всі найбільш прогресивні досягнення стилю поліфонічного. Бах не тільки писав для лютні, він робив перекладення для неї своїх скрипкових, віолончельних, клавірних творів - наприклад, фуги з Сонати №5 для скрипки соло, Партити №3 для скрипки соло або Сюїти №5 для віолончелі соло. Це свідчить про ставлення Баха до лютні. В книзі "Йоганн Себастьян Бах" Альберт Швейцар стверджує, що Бах "грав на лютні".

зважаючи на високу майстерність виконавців, Бах робив для них транскрипції своїх творів, написаних для інших інструментів.

Велику зацікавленість у творчості Баха виявив Андрес Сеговія. Програми, в які він включив твори композитора на початку 20-х років у Німеччині викликали іронічні посмішки. Перед тим, як приступити до транскрипцій творів Баха, Сеговія довго вивчав творчість великого композитора, його цікавила історія виникнення лютневих п'єс, творчі зв'язки Баха з лютністами - Бароном і Вайсом.

Знаходячись у Берліні, Сеговія познайомився з виданим вперше Гансом Дагобертом Бругером у 1921 році збірником "Лютневі п'єси" Баха. "Я був щасливим,-говорить Сеговія,- коли відкрив це видання". Широко відома Маленька прелюдія до мінор, яка часто виконується юними піаністами, у списку Шмідера значиться як оригінальний твір для лютні. В транскрипції Сеговії п'єса постає в новому тембровому освітленні.

Сеговія намагався внести нові якості, пов'язані з властивостями гітари, і постійно працював над їх розширенням. Мова йде про новий рівень виразних можливостей, досягнутий маестро.

2.3 Деякі аспекти виконавської техніки та інтерпретації.

Виконуючи твори Й.С.Баха, гітаристи стикаються з певними моментами, які пов'язані з виконанням барокової музики, а також з технічними труднощами. На лютні, для якої писав свої твори Бах, динамічна різниця поміж узятим ударом та легованим звуком майже непомітна. Проте, на сучасній гітарі ця різниця яскраво помітна не лише з точки зору динаміки, але й із самою якістю звучання. Відтак ліги стають на заваді *crescendo*, оскільки не здатні продовжити сили звука узятого ударом. Отже, у повільному темпі найкраще взагалі відмовитись від ліг. Тому англійський гітарист Джуліан Брім, з метою виділити різницю між артикуляційними та технічними лігами, увів пунктирні дужки. Те, що на

історичному інструменті становить відпочинок для правої руки , водночас, не становить жодного навантаження для лівої. На сучасному інструменті ліги це прийом, який потребує неабияких зусиль і який сьогодні недооцінюють. При виконанні ліг простежується тенденція надто рано "приходити" у зв'язаний звук. Маючи намір "прийти" в цей звук запізно, можна уникнути цієї проблеми. Зі стилістичного погляду це припізнення другої ноти нерідко буває навіть бажаним, оскільки урізноманітнює виконання.

Для виконання трелей існує техніка гри на двох струнах, яка має особливе значення. У цьому разі треба пам'ятати, що аж до епохи класицизму трелі завжди починали з верхньої ноти. Деколи позначення трелі виконавець сприймає надто буквально: в швидких темпах вистачає і перекресленого мордента. Чіткості бароковим мордентам (перекресленим та неперекресленим) також надасть виконання на двох струнах. Для перекресленого найбільш придатна апплікатура a-i-m-r. Основний звук, взятий великим пальцем, звучить виразніше, аніж при легатному виконанні.

Прикраси треба вводити в загальну музичну тканину дуже природньо, не завдаючи їй шкоди. Цього найлегше досягти, якщо перед тим працювати над твором без прикрас взагалі. Незалежно від того, чи в нотації використані історичні позначення прикрас чи тільки короткий форшлаг, виконання у будьякому випадку повинно відбуватись після сильної долі. Для гри коротких форшлагів найпридатнішими є ліги, при довгих форшлагах можна від них відмовитись.

Vibrato - це прикраса, близько споріднена із трелю. Тож вібрато можна означити й як мікроінтервальну трель. Вібрато на гітарі відрізняється від вібрато струнно-смичкових одним дуже суттєвим моментом, пов'язаним із наявністю ладових поріжків. Зміни висоти звука, спричинені відтягувальними рухами фіксуємого пальця, оживляють статичний звук і надають йому виразовості, близької до людського голосу. Саме у вібрато потрібен гарний баланс цього прийому, аби уникнути форсування звуку.

Зважаючи на те, що всі твори Бах для гітари є транскрипціями з інших інструментів, питання аплікатури набуває дуже важливого значення. Необхідно дотримуватись певних вимог:

- * аплікатура має бути музично виправданою, тобто зумавленою внутрішньою логікою музики. Вона повинна слугувати кращому сприйняттю структури музичного твору;
- * аплікатура повинна бути придатною до виконання, тобто стати мовою тіла;
 - аплікатура повинна забезпечити оптимальне звучання, тобто вичерпувати звукові ресурси гітари, але водночас зважати і на їхні межі. Приклад: використання відкритих струн є виправданим у швидких пасажах, проте у виразово інтенсивних повільних частинах залишається під питанням, якщо й взагалі є доцільним.

Оскільки більшість творів Баха є поліфонічні, то лінійне мислення потребує ще уважнішого контролю з боку слуху. Тому суто технічному подоланню труднощів повинне передувати усвідомлення й чітке охоплення слухом музичного змісту. Аналізуючи твір, варто простежити його гармонічний розвиток. Інколи в дисонансах розкривається такий зміст, який для виконавця може пройти повз увагу. Багатоголосся поліфонії не обмежуються тільки мелодичним рухом. Невіддільною від них є й поліритмія, яка може виявлятися найрізноманітніше. Саме в музиці Баха для гітари є чимало місць, де один із голосів становить повторення звуку, що часто не дає змогу виконавцеві звернути належну увагу на ритмічний компонент і репетиції, наприклад, у басу, стають ритмічно рівними верхньому голосу. Так втрачається задуманий композитором ефект конфлікту між двома звуковими стопами. А їхнє свідоме виконання потребує не стільки технічної, скільки музичної вправності й сили уяви.

До сьогоденного часу все ще виникають питання який звук до якого голосу належить в інтабульованих творах. Транскрибуючи їх, треба спочатку правильно виокремити в "гітарній партитурі" тематичний матеріал від

другорядних заповнювальних голосів. Зі схожими проблемами стикаємося в багатьох творах Баха. Для фрагментів, нотація яких свідчить лише про один голос, але під час виконання виявляються два, існує технічний термін "іманентна поліфонія". Та правильніше було б говорити про поліфонію реальну, проте зі спрощеною нотацією.

При виконанні творів Баха, так само, як і творів інших композиторів, гітарист повинен володіти віртуозною технікою а також вміти відтворювати на сцені різні почуття. Адже віртуозність полягає не лише в тому , щоб грати якомога швидше, але й якомога виразніше. Що стосується арпеджію, то воно набуває чіткості якщо все грати пальцями правої руки, адже в іншому випадку ми можемо втратити артикуляцію . Однак переважно вказаний палець надто мало бере наступні після басового звуку: невеличкий акцент компенсує цей недолік. Натомість у швидких пасажах вирішального значення набуває правильне визначення сильних долей та їх аплікатури.

Виконання музики Баха вимагає від гітариста знання специфіки тих інструментів, для яких ці твори були створені в оригіналі - скрипки, віолончелі, лютні, клавіра. Співставлення оригіналу і транскрипції дозволяє глибше проникнути в першоджерело, в його темброву специфіку, знаходити еквіваленти звучання, передавати характерні стилістичні ознаки епохи. Як відмічав видатний іспанський віолончеліст Пабло Казальс: "І тут найкраща порада: рішуче відкинути забобони і виконувати цю музику в згоді з тим , що вона нам говорить, чим вона нас надихає. Я повторюю: немає спеціальних правил для виконання музики Баха".

ВИСНОВКИ

Творчість Баха і до сьогодні залишається винятковим явищем та невичерпним джерелом. Бах висвітлив суттєві сторони своєї епохи; її багате, складне духовне життя. Композитор розкрив внутрішній світ свого сучасника, його високий моральний ідеал. Але проблеми і образи бахівського мистецтва співзвучні не лише його часу, вони близькі й іншим поколінням людей, та справді вічні.

Його творчість є неосяжним джерелом для вивчення і аналізу, роздумів і навчання, можливістю осягнути велич його задумів, доторкнутися до духовних вершин не тільки самого композитора, але й цілої епохи Бароко. Тому серед величезної кількості творів, написаних в цей період, гітаристи усього світу надають перевагу саме музиці Баха. Виконання творів композитора вимагає високого музичного і технічного рівня майстерності, вдумливого ставлення до ідеї задуму твору, знань особливостей епохи і специфіки барокових інструментів.

В даній роботі зроблений загальний огляд інструментальної спадщини Й.С. Баха, проаналізовані особливості його композиторського стилю. Також висвітлені деякі питання техніки, прийомів, виконання та інтерпретації творів композитора у транскрипції для гітари, що займає зазначене місце у сучасному гітарному репертуарі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Вайсброд М. Андрес Сеговия и гитарное искусство 20 века: очерк жизни и творчества. - М.: Советский композитор, 1989.-208 с.
2. Верба О. "Хорошо темперированій клавир" И.С.Бах как художественное целое: жанрово семантичний аспект \ Смыслові засади музичної творчості. Науковий вісник НМАУ П.І. Чайковського: зб.ст.-.67-79-К., 2006.-Вип.59.
3. Вітошинський Л. Про мистецтво гри на гітарі \ Пер. з нім. Л. Мельник, - Львів: БаК, 2006.-284с.

4. Вольман Б. Гитара и гитаристы : очерк истории шестиструнной гитары Ленинград: Музыка, 1968.-188с.
5. Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран , вып. 1.-М.:Музыка, 1985.-352с.
6. Гивенталь И., Щукина Л. Музыкальная литература : учеб.пособие. Вып. 11.-2е изд., испр. и доп.-М.Музыка, 1986.-444с.
7. Корредор Х.М. Беседы с Пабло Казальсом \ Пер. с франц. У. Амосовой и Б.Бурлакова.- Ленинград:Государственное музыкальное издательство, 1960.370с.
8. Радзецький Ю. Твори для лютні Іоганна Себастьяна Баха \ Музикознавча думка Дніпропетровщини.-Дніпропетровськ, 2006.- Вип.2-с.113-122.
9. Розеншильд К. История зарубежной музыки. Вып.1.-М.:Музыка, 1978.-544с.
10. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах \ Пер. с нем. Я.Друскина.-М.: Музыка, 1964- 725с/