

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ АКАДЕМИЯ
ИМЕНИ МАЙМОНИДА**

Факультет мировой музыкальной культуры

Кафедра классической гитары

Рогачев Александр Владимирович

**И. С. Бах. Виолончельная сюита № 3. BWV 1009. Проблема корректного
переложения на гитару**

Выпускная квалификационная (дипломная) работа

Научный руководитель –
доцент Д.Ю. Татаркин

Москва

2012

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. Особенности жанра старинной сюиты.....	4
ГЛАВА II. Важнейшие черты биографии автора переложений музыки Баха для гитары (Джона Дюарта).....	11
ГЛАВА III. Сравнительный анализ рукописи третьей виолончельной сюиты И.С. Баха (BWV 1009) и ее переложения для классической гитары Джона Дюарта.....	13
ГЛАВА IV. Рекомендации к переложениям.....	25
ВЫВОДЫ.....	27
Список использованных источников и литературы.....	29
Приложение (ноты).....	31

ВВЕДЕНИЕ

На сегодняшний день существует много переложений музыки Иоганна Себастьяна Баха для классической гитары. Но все ли они так хороши и полностью передают замысел великого композитора? В нашей дипломной работе мы хотим разобраться в этой проблеме. На наш взгляд актуальность проблемы заключается в том, что гитаристы, которые делают переложения музыки Баха для шестиструнной гитары, не всегда с должной точностью и пониманием подходят к музыке эпохи барокко, а точнее просто неграмотно трактуют ее в своих переложениях, искажая замысел музыкального произведения. Это связано с тем, что большая часть гитаристов, делающих переложения барочной музыки, часто не знакомы с законами риторики и другими правилами той эпохи. Как правило, они приносят в свои переложения новые элементы в виде дополнительных басов, фразировочных лиг, своих указаний, дополнительных нот в музыкальной ткани, неверных или лишних мелизмов и так далее. Таким образом, изначальная идея, характер музыкальных произведений либо утрачиваются, либо происходит их искажение. В нашей дипломной работе мы поставили себе цель – провести сравнительный анализ рукописи Анны Магдалены Бах и переложения для гитары Джона Дюарта на примере прелюдии из Третьей виолончельной сюиты И. С. Баха (BWV 1009). В первую очередь, мы проведем анализ жанра старинной сюиты. Далее мы рассмотрим биографию автора самых распространенных переложений музыки Баха для классической гитары – Джона Дюарта. В конечном итоге мы проведем сравнительный анализ переложения Дюарта и рукописи Анны Магдалены Бах. И, наконец, четвертое – напомним собственные рекомендации к переложениям музыки Баха.

ГЛАВА I. ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА СТАРИННОЙ СЮИТЫ

Начиная исследование старинной сюиты, рассмотрим, как в научной среде определяется само понятие «сюита», а также обратимся к истории возникновения и развития данной музыкальной формы. Согласно определению музыкального теоретика Ирины Эдуардовны Манукян, сюита (франц. *suite*, букв. – ряд, последовательность) представляет собой разновидность многочастных циклических форм инструментальной музыки, основными чертами которой являются следующие:

- 1). Резкий контраст между составными частями, их самостоятельность и различие по характеру, ритму и темпу.
- 2). В то же время объединение составных частей общим художественным замыслом и часто тональным единством и мотивным родством.
- 3). Относительно свободная структура цикла (порядок частей, их количество и соотношение могут варьироваться в самых широких пределах).
- 4). Непосредственная связь с жанрами танца и песни¹.

Что касается последней особенности, то здесь нужно отметить, что сюита берет свои истоки именно в танцевальном жанре. Как пишет в своей книге «Музыка языком звуков» Н. Арнонкур, древняя традиция народного танца предполагала наличие в нем двух частей: «после танца в характере поступи следовал танец «прыжкового» типа. Музыкант дважды играл ту же самую мелодию, лишь изменяя ее ритмическую структуру: сначала сдержанно, а потом живо, с огнем. Медленный танец часто исполнялся в четном размере, а быстрый — в нечетном»². В середине 16 века в Европе на основе данного принципа возникли такие пары танцев, как павана (торжественный, медленный танец 2/4) и гальярда (подвижный танец с прыжками в размере 3/4). По мнению некоторых исследователей, например Б.В. Асафьева, именно эта пара положила начало истории возникновения сюиты. К началу 17 века в творчестве И. Гро, Дж. Булла,

¹ Манукян И. Сюита// Музыкальный энциклопедический словарь/ гл. ред. Г.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – С. 357

² Арнонкур Н. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки/ перевод И. Приходько по изданию: Nicolaus Harnoncourt. Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Игорь Приходько: 2005. – С.90

О Гиббонса наметилась новая тенденция: танец все больше терял свое бытовое, прикладное значение, его форма усложнялась (благодаря развитию полифонического начала), и постепенно он трансформировался в «пьесу для слушания». Классическое построение старинного танца утвердил австрийский композитор И.Я. Фробергер. В своих сюитах для клавесина он установил строгую последовательность танцевальных частей: вначале пара, состоящая из медленной алеманды (двухдольный метр) и быстрой или умеренно быстрой куранты (трехдольный метр), затем медленная сарабанда (трехдольный метр) и стремительная жига (двухдольный или трехдольный метр)³. Две названные пары составили костяк так называемой «барочной сюиты» - старинной сюиты XVII – первой половины XVIII вв. В основе парного объединения танцев старинной сюиты лежала разнохарактерность (различие метра и темпа) и контраст склада во второй паре (гармонический в сарабанде и полифонический в жиге)⁴.

Сам термин «сюита» возник в 16 веке во Франции. В 17-18 веке он проник в Англию и Германию, но долгое время применялся в различных значениях. Часто сюитой называлась отдельная часть цикла. Кроме того, наряду со словом «сюита» для обозначения группы танцев применялись другие термины, такие как «партита» (в Германии), «лессонс» (в Англии), «увертюра» (во Франции), «соната де камера», «балет» и другие.

Тем не менее, нужно уточнить, что подобная путаница с терминами имела место лишь тогда, когда сюита еще недостаточно сформировалась как отдельный жанр. К примеру, соната и сюита возникли примерно в одно и то же время, и их пути, особенно на раннем этапе, неоднократно пересекались. Так в результате влияния сюиты, в финальное рондо сонатного цикла проникли танцевальные ритмы и образы. Кроме того в состав сонаты был включен менуэт. Лишь к середине 18 века, в период расцвета сюиты четко выявилось ее отличие от других жанров. На фоне сонаты, а также симфонии с их идеей роста и

³ Манукян И. Сюита// Музыкальный энциклопедический словарь/ гл. ред. Г.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – С. 357

⁴ Кюрегян Т. Форма в музыке XVII-XX веков. – М.: ТЦ «Сфера», 1998. – С.189

становления сюита резко выделялась свободой построения, контрастом составляющих ее частей⁵.

В то же время, необходимо отметить тот факт, что жанр сюиты везде развивался неодинаково, подпадая под влияние культурных особенностей разных стран. Так, к примеру, возник жанр французской сюиты, отличавшейся большей свободой построения, по сравнению со всеми другими. Французский придворный композитор Ж.Б. Люлли, создатель типичной французской формы оперы, основал жанр оперной сюиты, получившей такое название благодаря тому, что в качестве вступительной части в нее была включена увертюра. Подобное построение вскоре стало считаться образцом «французской сюиты», которую ученики и конкуренты Люлли распространили по всей Европе⁶. Английский композитор Генри Пёрселл открывал свои сюиты прелюдией. Итальянский композитор Д. Фрескобальди разработал вариационную сюиту. А немецкий композитор Г.Ф. Гендель ввел в сюиту фугу, что сильно сблизило ее с церковной сонатой⁷.

В Германии, которая в 17-18 вв. активно заимствовала моду и музыку других стран (особенно Франции), сюита вызвала особый интерес. Использование различных форм и стилей способствовало формированию так называемого «смешанного стиля». Это давало композитору определенную свободу в выборе форм и добавлении к ним различных элементов. Особенно наглядно это проявляется в творчестве И.С. Баха. Его сюиты были написаны преимущественно во французском духе (Бах даже называл свои сюиты «увертюрами», как их в то время называли во Франции), но с огромным количеством элементов других стилей, что, собственно, и составляет собой

⁵ Манукян И. Сюита// Музыкальный энциклопедический словарь/ гл. ред. Г.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – С. 358

⁶ Арнонкур Н. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки/ перевод И. Приходько по изданию: Nicolaus Harnoncourt. Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Игорь Приходько: 2005. – С. 91

⁷ Манукян И. Сюита// Музыкальный энциклопедический словарь/ гл. ред. Г.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – С. 358

баховский синтез⁸. Нужно заметить, что Бах возвел жанр сюиты на высшую ступень развития. В каждом типе его сюиты соблюдается свой план построения цикла: так, к примеру, английские сюиты и сюиты для виолончели неизменно начинаются с прелюдии, между сарабандой и жигой в них стоят 2 сходных танца (такие, к примеру, как менуэт, буре или гавот), а в оркестровых сюитах всегда есть увертюра, включающая в себя фугу⁹.

Нас в данной работе особенно интересуют шесть виолончельных сюит Баха. Первая сюита, G dur, имеет светлую, мажорную окраску и спокойный характер. Для второй сюиты, d moll, характерно трагическое звучание и драматическое развитие. Третья сюита, C dur, начиная с прелюдии, пронизана энергией и движением, которое приостанавливается лишь в сарабанде. Четвертая сюита, Es dur, несет на себе печать спокойного размышления в ясном мажорном звучании. Пятая сюита, c moll, наиболее трагична, она представляет собой драматический центр. И, наконец, шестая сюита, D dur, снимает драматическую напряженность своим праздничным звучанием и, таким образом, завершает цикл¹⁰.

Как уже упоминалось выше, виолончельные сюиты Баха напоминают по своему строению английские сюиты: они неизменно начинаются с прелюдии и включают два сходных танца между сарабандой и жигой. Так же, как и в английских сюитах, драматургический центр в них приходится на прелюдии. Что касается остальных частей цикла, то, по мнению В.Носиной, «аллеманда является изложением «темы речи» (propositio), куранта играет роль возражения (confutatio), жига служит заключением (peroratio). Более свободно трактуются

⁸ Арнонкур Н. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки/ перевод И. Приходько по изданию: Nicolaus Harnoncourt. Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Игорь Приходько: 2005. – С. 92

⁹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс : книга первая и вторая/ под ред. Е.М. Орловой. – 2-е изд. – Л.: издательство «Музыка», 1971. – С. 166

¹⁰ Денисов В. Некоторые размышления о вопросах трактовки о вопросах трактовки и исполнения виолончельных сюит И.С. Баха (в переложении для альты). – Пенза, 2010. – С. 15

сарабанды и вставные танцы, которые могут выполнять роль утверждения главной мысли (*confirmatio*) или же риторического отступления (*digressio*)»¹¹.

В работе Баха особенно заметен окончательный уход сюиты от танцевального жанра. Немецкий композитор и музыкальный критик 18 века Иоганн Маттезон писал в то время: «Аллеманда для танца и аллеманда для слушания отличаются, как небо и земля»¹². Таким образом, связь сюит Баха с танцевальными прототипами прослеживается лишь на уровне названий отдельных частей. Нужно заметить, что усиление полифонического начала, наблюдающееся в сюитах Иоганна Себастьяна Баха, сделала их чрезвычайно сложными не только для танцев, но и для исполнения. Немецкий музыковед, Альберт Швейцер, опираясь на материалы исследования ученого Арнольда Шеринга, сделал предположение о том, что во времена Баха дугообразный смычок натягивался не винтом, а нажимом большого пальца, что, по его мнению, давало музыканту огромные возможности при исполнении особенно сложных произведений: «Немецкий скрипач во времена Баха мог по желанию натягивать волос смычка туже или слабее. Аккорды, которые современный скрипач берет с трудом и всегда не очень красиво, перебрасывая смычок со струны на струну, в то время исполнялись легко: достаточно было только ослабить волос, и он охватывал дугой все струны»¹³. Однако на данный момент это остается лишь предположением, и со стопроцентной уверенностью утверждать о том, что во времена Баха его виолончельные сюиты исполнялись именно так, конечно же нельзя. Скорее всего, это была остроумная шутка Альберта Швейцера. В

¹¹ Носина В. Символика музыки И.С. Баха. – Тамбов, 1993. – С. 93

¹² Арнонкур Н. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки/ перевод И. Приходько по изданию: Nicolaus Harnoncourt. Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Игорь Приходько: 2005. – С. 92

¹³ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: издательство «Музыка», 1965. – С. 287

доказательство к этому можно привести современных исполнителей барочной музыки, которые не используют подобную технологию в своей игре.

В целом, говоря о барочной музыке времен Баха, нужно заметить, что ее отличало множество нюансов. Одним из таких нюансов можно назвать богатую и разнообразную орнаментику. Орнаментика (от лат. *ornamentum* — украшение) представляет собой учение о способах украшения вокальных и инструментальных мелодий¹⁴. Известно, что И.С. Бахом была составлена целая таблица используемых им украшений, включающая в себя форшлаг, трель (снизу, сверху, с нахшлагом, приготовленная трель), мордент, шлейфер, группетто, арпеджиато, аччакатуру и вибрацию. На этом перечень украшений не заканчивается, включая в себя различные комбинации названных выше украшений (например, сочетание форшлага и мордента), еще больше усложняющие ткань музыкального произведения¹⁵. Стоит ли говорить, каким объемом знаний должен был обладать человек, занимающийся этой музыкой. Хорошие музыканты того времени в совершенстве владели этой наукой. Украшения были неотъемлемой частью музыки эпохи барокко. Например, сын И. С. Баха, Карл Филипп Эммануэль Бах, в своей книге «Опыт истинного искусства клавирной игры» подробно затрагивает тему украшений. Он пишет: «Никто не сомневается в необходимости украшений. Это заметно хотя бы потому, что они встречаются в количестве более чем достаточном».

¹⁴ Орнаментика – БСЭ – Яндекс. Словари [Электрон. ресурс]. – Электрон. дан. – М. сор. 2001-2010. – Режим доступа: <http://slovari.yandex.ru/%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0/%D0%91%D0%A1%D0%AD/%D0%9E%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0/>

¹⁵ Бейшлаг А. Орнаментика в музыке/ перевод с немецкого З.Визеля. – М.: издательство «Музыка», 1978. – С.111

Более того, он добавляет, что украшения становятся просто незаменимыми атрибутами для тех, кто знает об их пользе¹⁶.

Итак, из всего вышесказанного можно сделать вывод о том, что старинная барочная сюита – это циклическая музыкальная форма XVII – первой половины XVIII вв., основными чертами которой являются:

- 1). Сложная структура, отделяющая сюиту от танцевального жанра.
- 2). Обязательное наличие четырех основополагающих частей, различных по своему характеру, но связанных одним замыслом.
- 3). В то же время относительная свобода построения, выражающаяся в добавлении различных сторонних элементов и стилей.

Мы познакомились также с особенностями именно баховских сюит, в частности виолончельных, рассмотрели их структуру и характер отдельных частей (наличие прелюдии и двух дополнительных танцев, сходных по характеру, общая тональность, настрой и замысел, характерный для каждого цикла). Все рассмотренные выше особенности мы будем учитывать далее в нашем исследовании.

ГЛАВА II. ВАЖНЕЙШИЕ ЧЕРТЫ БИОГРАФИИ АВТОРА ПЕРЕЛОЖЕНИЙ МУЗЫКИ БАХА ДЛЯ ГИТАРЫ (ДЖОНА ДЮАРТА)

В этой главе мы сосредоточим наше внимание на биографии Джона Дюарта, известного автора переложений музыки для гитары. Мы рассмотрим особенности личности этого человека, обратимся к некоторым важным моментам его жизни. Главной же целью этой главы станет вычленение

¹⁶ Бах К.Ф.Э. Опыт истинного искусства клавирной игры/ перевод Е. Юшкевич. – СПб.: EARLYMUSIC PUBLISHING HOUSE, 2005. – С. 52

именно тех ключевых биографических факторов, которые могли повлиять на характер и качество переложений.

Джон Уильям Дюарт (John W. Duarte) родился 2 октября 1919 года в городе Шеффилде (Англия). В 1935 году закончил Манчестерскую Центральную Высшую Школу. С 1936 года по 1940 учился в Манчестерском университете на технологическом факультете. В 1969 году он принял решение оставить научную деятельность и целиком посвятить себя музыке. Гитарой Дюарт начал увлекаться еще в 30-х годах XX века. Особое предпочтение он в то время отдавал именно джаз-гитаре. В своей жизни Дюарт был знаком с многими знаменитыми музыкантами, такими как гитаристы Андреас Сеговия и Ида Прести. Впоследствии Дюарт написал книгу о Сеговии – «Сеговия, каким я его знал». Так же он держал связь и сотрудничал с Лауриндо Альмейдой, Александром Лагойей, Марио Кастельнуово-Тедеско, Александром Тансманом и другими не менее известными людьми.

Дюарт был известен не только как автор переложений, но и как композитор. Он создал более 140 произведений для гитары и лютни. Множество из них были опубликованы. Его произведения регулярно исполняются и по сей день солистами и ансамблями¹⁷. Было издано большое количество аудиозаписей его произведений. За свою жизнь Дюарт написал также множество педагогических работ и аннотаций к музыкальным записям. Сотрудничал с крупнейшими музыкальными изданиями и даже получил премию Грэмми за работу, выполненную к переизданию записей А. Сеговии 1927-1939 года. Будучи знакомым с самыми разными представителями музыкальной среды, написал сотни биографических статей. Дюарт был известен как педагог, заседал в различных международных конкурсах и даже был президентом некоторых из них. Таким образом, Дюарт был известен и почитаем в гитарном мире. Говоря о нем как человеке, можно сказать, что характером он

¹⁷ Иллюстрированный биографический энциклопедический словарь [Электрон. ресурс]. – Электрон. дан. – М. сор. 2001-2011. – Режим доступа: <http://abc-guitar.narod.ru/pages/duarte.htm>

отличался непростым. Вот как описывает эту личность отечественный гитарист и композитор Никита Арнольдович Кошкин, знавший Джона Дюарта лично: «Джек – человек непростой, амбициозный и непредсказуемый. Порой его реакции озадачивают. Например, критик Пол Фаулз попал в немилость к Дюарту, написав, что самые удачные сочинения композитора – это Английская сюита №1 и Вариации на тему каталонской народной песни. Джек почувствовал, что такая оценка девальвирует остальные его опусы. С тех пор Фаулз и Дюарт – непримиримые враги»¹⁸.

Итак, мы познакомились с самыми основными фактами из жизни Джона Дюарта. В заключение еще раз отметим, что это был разносторонний человек, который помимо исполнительской деятельности занимался и преподаванием, и выполнял роль критика, в целом, был активным деятелем музыкальной среды своего времени. При этом значительную долю известности, ему принесли именно гитарные переложения. Нужно ли говорить, что на сегодняшний день самые распространенные и самые исполняемые по всему миру гитарные переложения музыки Баха принадлежат именно Джону Дюарту. К числу этих переложений относится и переложение третьей виолончельной сюиты, анализ которой мы проведем в следующей главе. Таким образом, далее мы рассмотрим, насколько Дюарт смог воспринять дух барочной эпохи и передать ту идею, которую И.С. Бах вложил в свое произведение.

¹⁸ Иллюстрированный биографический энциклопедический словарь [Электрон. ресурс]. – Электрон. дан. – М. сор. 2001-2011. – Режим доступа: <http://abc-guitar.narod.ru/pages/duarte.htm>

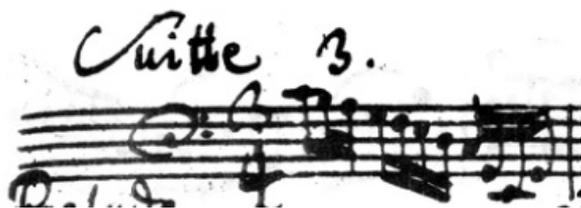
ГЛАВА III . СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ РУКОПИСИ ТРЕТЬЕЙ ВИОЛОНЧЕЛЬНОЙ СЮИТЫ И.С. БАХА (BWV 1009) И ЕЕ ПЕРЕЛОЖЕНИЯ ДЛЯ КЛАССИЧЕСКОЙ ГИТАРЫ ДЖОНА ДЮАРТА

В данной главе мы проанализируем и сравним рукописи 3-й виолончельной сюиты Анны Магдалены Бах (супруги И. С. Баха) и переложение Джона Дюарта для гитары. Дело в том, что уртекст 3-й виолончельной сюиты самого композитора, к сожалению, не сохранился по неизвестным причинам. Существуют 2 наиболее верных варианта переписанных нот самого Баха: это рукопись Анны Магдалены, жены Баха и некоего анонимного переписчика. Эти 2 варианта на сегодняшний день среди музыкантов считаются наиболее близкими к оригиналу. Как пишет Т. В. Шабалина в своей книге «Рукописи И. С. Баха: ключи к тайнам творчества», А.М. Бах была самым точным переписчиком баховского круга. Занимаясь воспроизведением копий рукописей своего мужа на протяжении всей своей жизни, она настолько усвоила стиль композитора, что могла воспроизводить все мельчайшие черты, отличавшие баховский почерк. И хотя, как замечает Шабалина, «в ее манускриптах встречаются некоторые ошибки копирования, эстетическая и текстологическая стороны ее рукописей столь высокого качества, что копии произведений И.С. Баха, выполненные ее рукой, по праву считаются одним из самых достоверных источников изучения баховских сочинений»¹⁹. Мы остановимся на рукописи супруги композитора, а точнее, проведем сравнение на примере прелюдии из 3 виолончельной сюиты.

При сравнении двух нотных текстов, сразу же обращают на себя внимание следующие различия. Оригинальная тональность прелюдии – до мажор, у Дюарта – ля мажор. Вдобавок к этому, в отличие от уртекста, переложение

¹⁹ Шабалина Т. Рукописи И.С. Баха: ключи к тайнам творчества. – СПб: Издательство «Logos», 1999. – С. 25

начинается в верхнем регистре. Если у Баха первая нота – до первой октавы, то у Дюарта – ля второй октавы, что на сексту выше оригинала.



Рукопись Анны Магдалены Бах



Переложение Дж. Дюарта

С учетом того, что сюита писалась для виолончели, а не для гитары, можно предположить, что композитор отказался от использования верхнего регистра, поскольку это не лучшее решение для данного инструмента в рассматриваемой пьесе. В нижнем регистре эта музыка звучит куда солиднее, чем в верхнем, но это не самое главное. Давайте не будем останавливаться на этом, так как это вопрос больше относящийся к эстетике и вкусу. Первое что бросается в глаза в переложении Дюарта, это бас ми в 3-м такте, то есть дополнительная басовая линия, которую не писал сам композитор.



Дюарт, как и Сеговия, добавлял в свои переложения старинной музыки дополнительные басы, удвоение в терцию и другие средства «обогащения» гармонии. Дело в том, что во времена Дюарта и Сеговии это было нормой – вмешиваться в музыку барокко и адаптировать их для гитары. В данной прелюдии Дюарт пытается расширить тембральный диапазон за счет

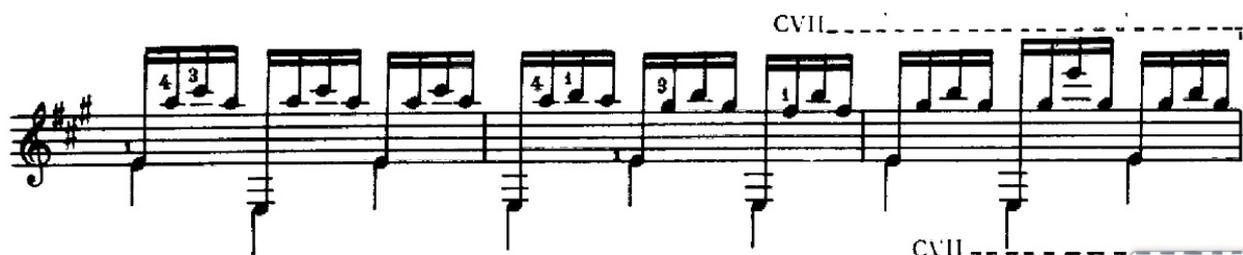
дополнительной линии баса, тем более что тональность получается и так слишком высокой для виолончельного регистра и естественно возникает ощущение нехватки нижнего регистра. Сеговия всегда говорил, что гитара для него – это маленький оркестр, и Дюарт, вероятно, под влиянием моды того времени тоже гармонически насыщал свои переложения музыки барокко, в духе романтиков. Еще один немаловажный момент связан с лигами Баха, которые в переложение Дюарта вовсе упущены. Лига у Баха – это указание артикуляции в произведении. Известно, что барочная музыка построена на риторике. Как говорил сам Бах, музыкальное произведение – это разговор нескольких голосов между собой. О барочной музыке написано много трактатов, в том числе и современниками. Но, видимо, Дюарт, Сеговия и другие гитаристы того времени этими вопросами попросту не задавались. У Дюарта проставлены легато там, где это было удобно ему, но в рукописи Анны Магдалены таких приемов нет, хотя легато как прием тоже используется на виолончели. Дело в том, что в нотах того времени они не записывались. Записывались именно артикуляционные лиги, которых в современной нотации попросту нет. Например, если между двумя нотами стоит лига, то акцент скорее всего будет приходиться именно на первую ноту, соответственно более слабой и более короткой окажется именно вторая нота. В целом, в музыке Баха было много нюансов, столь очевидных для людей эпохи барокко, что они попросту никак не обозначались в нотации. Поэтому для нас – людей XXI века – многое из этих вещей оказалось попросту утрачено. Например, часто Бах ставил лиги в тех местах, где стоило играть «не так, как всегда», то есть в этих самых «очевидных» местах. В таких случаях композитор, используя лигу, как бы предупреждал исполнителя о том, что здесь стоит поступить не так, как бы он поступил в обычном случае. В нотации после французской революции, лиги стали обозначать либо фразировку музыкальных предложений, либо технические приемы легато. Тем не менее, лиги обозначающие артикуляцию в музыке барокко играют ключевую роль для исполнения, так как они расставляют артикуляцию в

отрезке полифонический рисунок. В 45-м такте начинается интересный артикуляционный рисунок. На открытом басы соль построен повторяющийся акцентированный рисунок. Начиная от баса до третьей самой верхней ноты фа протянута лига, то есть акцент приходится на басовую ноту соль постепенно затухая на верхней фа и как бы замыкаясь на ней. Последняя нота должна звучать чуть короче и наименее слышно, за счет чего и получается столь интересный ритмический рисунок.



Рукопись Анны Магдалены Бах

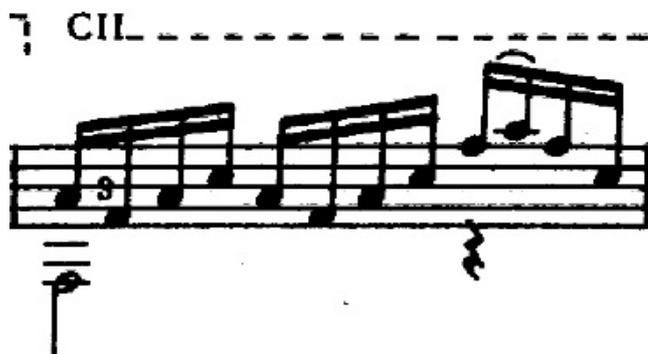
Дюарт лиги вовсе не проставляет и сводит все к обычному арпеджио. В добавок к этому он меняет в каждой группе нот басы то на открытую шестую струну ми, то на закрытую ми октавой выше. У Баха же идет постоянный бурдонный тон в басу – открытая струна соль на виолончели.



Переложение Джона Дюарта

Кроме того, у Дюарта встречаются ошибки в нотном тексте. То есть он использует не те ноты, которые изложены в рукописи Анны Магдалены Бах. Чем руководствовался Дюарт, не очень понятно. Быть может, это всего лишь опечатка в редакции Дюарта, его упущение. Но можно предположить, что это было сделано намеренно. 27-ой такт у Дюарта, на последней группе нот состоящих из

шестнадцатых длительностей, последняя шестнадцатая нота – до диез. Таким образом, на третью долю приходится гармония фа диез минора.



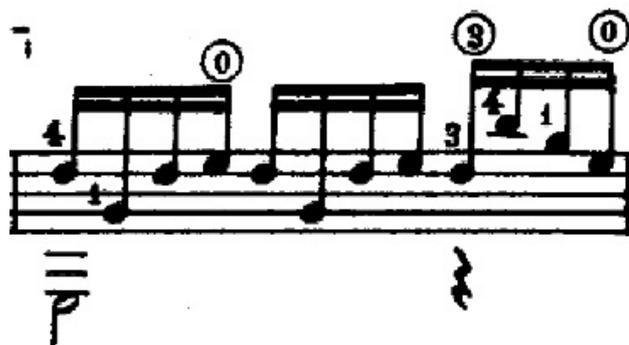
Переложение Джона Дюарта

В рукописи Анны Магдалены, в этой группе нот последняя шестнадцатая нота – фа. То есть получается светлая гармония фа мажора.



Рукопись Анны Магдалены Бах

Помимо этого есть еще две ошибки в переложении Дюарта. В 30-м такте, во второй группе из 4-х шестнадцатых вторая нота – соль, а у Анны Магдалены – ре. Логично, что у Дюарта в его переложении должна была быть вместо соль си.



Переложение Джона Дюарта



Рукопись Анны Магдалены Бах

И третья ошибка приходится на 55-й такт, в первой группе шестнадцатых нот. Третья нота у Дюарта, соль диез, должна была быть фа диез.



Переложение Джона Дюарта



Рукопись Анны Магдалены Бах

Также остается непонятным, зачем в коде прелюдии Дюарт написал аккорды в тесном расположении. В семьдесят седьмом такте у Дюарта идут ноты ре, си, ми, соль диез, когда у Баха в широком расположении – соль,

соль, ре, си. В семьдесят девятом такте у Дюарта – до бекар, ми, ля, ми, фа диез. У Баха – соль, соль, ля. В восьмидесятом такте у Дюарта – си, ми, си, ре, соль диез. У Баха – ре, соль, фа, си. В восемьдесят первом такте у Дюарта стоят три аккорда в тесном расположении, которые приходится на три доли такта в трех дольном размере:

1-ый аккорд: ля, ми, ля, до диез, ля.

2-ой аккорд: ми, си, ми, си, ре, ля.

3-ий аккорд: ми, си, ре, соль диез.

У Баха же аккорды приходится только на первые две доли такта, а на третью долю приходится нота си:

1-ый аккорд: до (самая низкая нота на виолончели, открытая струна, являющаяся тоникой в прелюдии), соль, ми, до.

2-ой аккорд: соль (тоже, кстати, открытая струна на виолончели), ре (открытая струна), до.

Как было сказано выше, аккорды у Баха в 81-ом такте в широком расположении. Кроме того, нота си на третьей доле служит затактовой, «легкой» нотой к аккорду в 82-ом такте: до, соль, до, до. У Дюарта снова тесное расположение в аккорде: ля, ля, до диез, ми, ля. В последующих трех тактах у Дюарта аккорды остаются в тесном расположении, а у Баха в широком. В восемьдесят шестом такте у Баха мы видим квинту ре, си. На верхней ноте при этом звучит трель. Дюарт вынужден добавить третий звук в басу, ноту ми, так как тональность очень высокая (ми, си, соль диез). В восемьдесят шестом такте у Баха на первую долю приходится нота до и далее следует нисходящий ход шестнадцатыми. У Дюарта на первой доле стоит аккорд (ля, ми, ля, до диез, ми, ля). При этом к верхней ля он самовольно приписывает форшлаг, которого нет в рукописи Анны Магдалены Бах. Заканчивается прелюдия сочным аккордом (до, соль, до, до). При этом две

нижние ноты в басу образуют квинту на открытых струнах виолончели, что дает красивое, мощное, свободное звучание. У Дюарта прелюдия заканчивается аккордом ля, до диез, ми, ля в тесном расположении. При этом все ноты берутся на закрытых струнах, из-за чего аккорд на гитаре звучит глуховато и несвободно, не давая откликаться обертонам на других струнах. Как упоминалось ранее в рукописи Анны Магдалены Бах, в коде композитор пишет аккорды в широком расположении, преимущественно на открытых струнах. Это очень удобно не только на виолончели, но и на гитаре. Вероятно, Бах это хорошо понимал и при желании мог бы написать аккорды в тесном расположении, как сделал это Дюарт, тем более технических сложностей не возникло бы на инструменте. Скорее всего, Бах взял аккорды в таком расположении, с открытыми струнами, из эстетических соображений, так как открытые струны на виолончели звучат красиво, откликаясь богатством обертонов, и, главное, это очень удобно. Дюарт, видимо, попросту упускает этот момент. При желании он мог бы тоже написать аккорды в широком расположении, как сделал это Бах. Но для этого удобней было бы выбрать для переложения другую тональность, более низкую, рассчитав так, чтобы открытые струны гитары совпадали с открытыми струнами виолончели в рукописи Анны Магдалены. Имеются в виду шестая струна, перестроенная в ре на гитаре, и открытая пятая струна ля в тональности ре мажор, которые образуют квинту в басу. Точно так же на виолончели идет открытая четвертая струна до и третья струна соль, в тональности до мажор. Если бы Дюарт учел это, звучание было бы более ярким и свободным, как и задумывал это композитор. Но об этом чуть позднее.

КОДА:

Переложение Джона Дюарта

Рукопись Анны Магдалены Бах

Таким образом, мы видим, что несовпадений с рукописью Анны Магдалены очень много. В первую очередь это конечно касается

артикуляции, так как это наиболее важно в музыке барокко. Дюарт этот момент попросту упускает, вероятно, в результате элементарной неосведомленности. Так чем же руководствоваться при переложении и исполнении музыки Баха на гитаре? Это мы рассмотрим в следующей главе.

ГЛАВА IV. РЕКОМЕНДАЦИИ К ПЕРЕЛОЖЕНИЯМ.

При переложении и исполнении старинной музыки, прежде всего, необходимо руководствоваться авторитетностью источника. На сегодняшний день существует множество переложений старинной музыки, не только Баха, но и других композиторов. Но все ли они так достоверны и передают настроение и смысл той эпохи, в которой они были написаны? На примере Джона Дюарта, мы видим, что нельзя полностью полагаться только на переложения. В первую очередь, конечно, любое переложение надо сравнивать с первоисточником, если это возможно. В данном случае, на наш взгляд, наиболее авторитетным источником можно считать Анну Магдалену Бах, современника композитора, которая застала Маэстро при жизни. Дюарт же – человек современной эпохи, в которой многое из прошлых веков потеряно или забыто. Кроме того, нужно заметить, что во время жизни Дюарта особенно серьезно вопрос о достоверности исполнения музыки барокко на классической гитаре не вставал. Но и в наши дни мало кто об этом задумывается и полагается полностью на

И таких мест в произведении много. В таком виде прелюдия начинает звучать очень благородно и достоверно, напоминая виолончельный тембр. Тем более, виолончель и гитара имеют много схожего, например регистр, тембр. Это тоже немаловажный момент в руководстве по переложению. Ну и последнее, о чем хотелось бы добавить, так это о «музыкальной честности». Человек, работающий над переложением, в первую очередь должен быть честен перед собой. Для достижения наиболее качественного результата он не должен упускать из виду вышеперечисленные аспекты, если он относится серьезно к своей работе. Это, вероятно, один из наиболее важных моментов.

ВЫВОДЫ

Какие можно сделать выводы? Берясь за работу по переложению музыки, человек должен быть в первую очередь компетентен в данном вопросе. Работа этого человека похожа на работу историка. Если историк не компетентен в своей работе и начинает фантазировать в написании истории, событий, которые происходили в действительности, руководствуясь своими личными потребностями, то это уже не будет историей и достоверной хронологией событий. Если историк будет упускать многочисленные и важные факты из истории, это тоже плохо. В лучшем случае мы получаем весьма бедное представление об объекте изучения, в худшем – сильно искаженную картину происходящего. Работа с переложениями, по сути, представляет тот же самый процесс. Человек, занимающийся работой над переложением должен быть как можно более объективен, иначе получится нечто среднее между оригинальным произведением и собственным сочинением автора переложения. Данная работа не будет обладать большой ценностью, поскольку в этом случае теряется подлинность произведения, то

есть искажается основная идея, характер, настрой произведения. Только при скрупулезной, внимательной работе, тщательном анализе изначального текста, изучении многих исторических фактов можно добиться максимальной близости при переложении. Понятно, что в музыке все равно будут некоторые потери, поскольку изначально она предназначена для другого инструмента, с иным тембром, иным характером. Но можно постараться свести все остальные различия к минимуму. Конечно, это требует определенных качеств от человека, вероятно, эрудиции, дотошности, педантичности, большой внимательности. В целом, это серьезная и очень ответственная работа. Это основной и наиболее важный вывод в нашей работе.

В заключение же хочется добавить, что данная работа не ставит своей целью подвергнуть сомнению компетентность Джона Дюарта как автора переложений Иогана Себастьяна Баха. Точно так же ее целью не является вынесение каких-то точных инструкций по переложению барочной музыки. Наша работа направлена скорее на выявление некоторых существенных недочетов, присущих рассмотренному переложению, и нацелена на установление некоторых направлений, которых следует придерживаться авторам подобных приложений, чтобы, как уже говорилось выше, возможно было добиться максимальной приближенности к оригиналу. Поскольку это и представляют в данном случае основную ценность.

Список использованных источников и литературы

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке/ Музыкальный современник// Сб. статей: Вып.6. – М., 1987. – 496 с.
2. Арнонкур Н. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки/ перевод И. Приходько по изданию: Nicolaus Harnoncourt. Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Игорь Приходько: 2005. – 192 с.: ил.; нот.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс : книга первая и вторая/ под ред. Е.М. Орловой. – 2-е изд. – Л.: издательство «Музыка», 1971. – 376 с.
4. Бах К.Ф.Э. Опыт истинного искусства клавирной игры/ перевод Е. Юшкевич. – СПб.: EARLYMUSIC PUBLISHING HOUSE, 2005. – 172 с.
5. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке/ перевод с немецкого З.Визеля. – М.: издательство «Музыка», 1978. – 320 с.
6. Бобровский Б. Циклические формы. Сюита. Сонатный цикл// Книга о музыке. – М., 1975. – 309 с.

7. Денисов В. Некоторые размышления о вопросах трактовки о вопросах трактовки и исполнения виолончельных сюит И.С. Баха (в переложении для альты). – Пенза, 2010. – 122 с.
8. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII-XX веков. – М.: ТЦ «Сфера», 1998. – 344 с., нот.
9. Манукян И. Сюита// Музыкальный энциклопедический словарь/ гл. ред. Г.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – 672 с.: ил.
10. Носина В. Символика музыки И.С. Баха. – Тамбов, 1993. – 103 с.
11. Шабалина Т. Рукописи И.С. Баха: ключи к тайнам творчества. – СПб: Издательство «Logos», 1999. – 440 с.
12. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: издательство «Музыка», 1965. – 728 с.
13. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира// Исследования по истории сюиты. – М, 1947. – 463 с.

Электронные ресурсы

1. Иллюстрированный биографический энциклопедический словарь [Электрон. ресурс]. – Электрон. дан. – М. сор. 2001-2011. – Режим доступа: <http://abc-guitar.narod.ru/pages/duarte.htm>
2. Орнаментика – БСЭ – Яндекс. Словари [Электрон. ресурс]. – Электрон. дан. – М. сор. 2001-2010. – Режим доступа: <http://slovari.yandex.ru/%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0/%D0%91%D0%A1%D0%AD/%D0%9E%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0/>

