

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра народних інструментів України
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**СПЕЦИФІКА СУЧАСНИХ ПЕРЕКЛАДЕНЬ ДЛЯ ГІТАРИ ТВОРІВ
Й.С.БАХА: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ**

Магістерська робота

Бійовського Миколи Андрійовича

Науковий керівник:

Голяка Геннадій Петрович

кандидат мистецтвознавства, доцент

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело

A square box containing a handwritten signature in black ink. The signature is stylized, with a large, sweeping loop at the end.

Бійовський М.А.

ХАРКІВ – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. БАРОКОВІ ЛЕКСЕМИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ XVII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТОЛІТТЯ	7
1.1. Риси барокового стилю в інструментальній музиці	7
1.2. Ключові напрямки досліджень бахознаства та барокової музики для струнних інструментів	9
Висновки до Розділу 1	13
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ТВОРІВ Й.С.БАХА НА ГІТАРІ	15
2.1. Стилiстичні риси інструментальної музики Й.С.Баха	15
2.2. Особливості гітарних перекладень бахівських творів у XX столітті	22
2.3. Гітарні адаптації Андреса Сеговії	27
Висновки до Розділу 2	31
РОЗДІЛ 3. ФАКТУРНО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ СУЧАСНИХ ПЕРЕКЛАДЕНЬ ТВОРІВ Й.С.БАХА ДЛЯ ГІТАРИ	33
3.1. Техніка гітарних штрихів	33
3.2. Гітарна артикуляція та орнаментика	36
3.3 Сюїта мі мінор BWV 996 і Сюїта до мажор BWV 1009 Й.С.Баха: виконавсько-аналітичні аспекти.....	43
Висновки до Розділу 3	49
ВИСНОВКИ	51
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	54

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Вивчення сучасних перекладень для гітари творів Й.С. Баха є важливим у контексті опанування сучасного гітарного репертуару, а також цінним для збереження і переосмислення музичної спадщини Й.С.Баха у сучасному інструментальному виконавстві. Інтерес до перекладень барокових творів для гітари зростає у зв'язку з розвитком гітарного виконавства та популяризацією інструмента в академічній музичній сфері, зокрема і в Україні.

Одним з ключових концептів виконання інструментальної музики Й.С.Баха є барокова риторика, згідно з якою музика – це «мовлення без слів», де кожен елемент (інтонація, ритм, орнаментика) виражає афект (емоційний стан). Цей постулат був закладений в доктрині афектів (Doctrine of Affections), яку розробляли теоретики XVIII ст. Й. Кванц і К. Ф. Е. Бах. Теорія автентичного виконання була значно розроблена Н. Гарнонкуртом і Б. Хейнсом, вона передбачає не буквальної реконструкцію, а осмислення стильових принципів епохи (Harnoncourt, 1982; Haynes, 2007). Для гітарних транскрипцій Баха це означає використання і особливої барокової артикуляції (*non-legato, notes inégales*), і орнаментики та динаміки, адаптованої до щипкового інструменту. Зокрема Дж.Батт підкреслює, що автентичність – це «діалог з минулим», де сучасний інструмент (гітара) може «заговорити» мовою Баха, зберігаючи риторику (Butt, 2002).

Ряд українських дослідників долучилися до аналізу *барокової риторики в гітарній практиці* (Покотило, 2017), зокрема вивчали *специфіку поліфонії Баха у перекладеннях для гітари* (Бельський, 2013). Т. Гюльназарова зосередила увагу на риторичній побудові фрази в бароковій музиці, підкреслюючи, що перекладення і транскрипція – це естетична проблема, де важливо зберегти афектність і символізм (Гюльназарова, 2014). А. Гуменюк аналізувала риторичні фігури (*catabasis, anabasis*) у музиці бароко, пропонуючи їх адаптацію для сучасних інструментів, включаючи гітару (Гуменюк, 2010). М. Трянов вивчав гітарні ансамблі та транскрипції Баха, підкреслюючи поєднання академічної традиції з національною

(Трянов, 2025). А. Шевченко дослідив адаптацію віолончельних сюїт Баха для гітари, фокусуючись на проблемах фактури та динаміки (Шевченко, 2020), а О. Кордюк розглядав орнаментику бароко та засоби її відтворення на гітарі (Кордюк, 2016). Концепцію автентичного виконання (Historically Informed Performance – HIP) в українському виконавстві розвивають Ф.Бернат, який досліджує твори Баха для гітари, акцентуючи на зміні ритмічних малюнків для збереження автентичності (Бернат, 2020) та С. Синиця, яка розглядає інтерпретації творів Баха крізь призму сучасного гітарного мистецтва, поєднуючи HIP з вітчизняними традиціями (Синиця, 2018).

В цьому аспекті дослідження сучасних перекладень музики Й.С.Баха для гітари є **актуальним**.

Мета дослідження. Виявити особливості сучасних гітарних перекладень творів Й.С. Баха в аспекті специфіки новаторства виконавських завдань та стилістики барокового звучання.

Наукові завдання дослідження.

- *проаналізувати* дослідженість проблем гітарного виконання барокової музики та творів Й.С.Баха;
- *окреслити* риси барокового стилю в гітарних перекладеннях XX століття;
- *дослідити* специфіку використання гітарної техніки у бахівських перекладеннях;
- *виявити* особливості актуалізації опусів Й.С.Баха у гітарному мистецтві XXI століття.

Об’єкт дослідження. Твори Й.С. Баха у перекладенні для гітари.

Предмет дослідження. Виконавський аспект сучасних перекладень творів Й.С. Баха для гітари.

Матеріалом дослідження є нотний текст, аудіо та відео записи перекладень творів Й.С. Баха для гітари.

Методологія дослідження ґрунтується на комплексному поєднанні історико-стильових, виконавських і музикознавчих підходів, що дозволяє осмислити процес адаптації барокової музики до сучасного гітарного виконавства. У роботі використано історичний метод (аналіз джерел XVIII ст.), методи порівняльного аналізу, синтезу, систематизації, теоретичного узагальнення та аналізу виконавських інтерпретацій. Такий підхід дозволяє розкрити специфіку гітарних перекладень Баха як діалог бароко та сучасності.

Теоретична база дослідження ґрунтується на роботах вітчизняних та зарубіжних авторів, які вивчають питання барокового інструментального стилю (М. Букофцер, Т. Гюльназарова, К. Дальгауз, А. Швейцер) та різні аспекти інтерпретації інструментальної музики Й. С. Баха (Н. Гарнонкурт, Б. Гейнс, Дж. Батт, Дж. Лестер, К. Вольф), досліджують проблеми інструментальних перекладень та транскрипцій (М. Борисенко, В. Москаленко, М. Давидов), аналізують виконання гітарних перекладень барокової музики (Б. Бельский, О. Покотило, Дж. Вільямс, Дж. Брім, Ф. Занон, Д. Рассел).

Практичне значення отриманих результатів. Результати дослідження можуть бути використані у подальших працях присвячених проблемам виконання барокової музики у гітарному мистецтві, а також у навчальних курсах «Історія виконавства на гітарі», «Методика гри на гітарі», у педагогічній роботі та у підготовці концертних програм гітаристів.

Апробація результатів дослідження. Апробація теми дослідження здійснена на науково-творчій конференції «Магістерські читання» (Харків, ХНУМ, 29.11.2025).

Структура дослідження. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (64 одиниці, з них 43 – іноземні джерела), обсяг основного тексту роботи містить 53 сторінок. Загальний обсяг – 57 сторінок.

РОЗДІЛ 1. БАРОКОВІ ЛЕКСЕМИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ XVII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТОЛІТТЯ

1.1. Риси барокового стилю в інструментальній музиці.

Епоха бароко (приблизно 1600 – 1750 рр.) посідає центральне місце в історії музичного мистецтва Європи. Її стилістичні ознаки сформували не лише естетику, а й саму логіку розвитку інструментального виконавства. Для багатьох відомих композиторів, в тому числі і Йоганна Себастьяна Баха, ця епоха стала не просто історичним фоном, а живим середовищем, у якому він створив синтез поліфонічного мислення, риторичної виразності та архітектонічної логіки музичної форми. Термін «бароко» походить від португальського виразу *perola barroca*, що означає перлину неправильної, химерної форми. Як зазначає М. Bukofzer «Бароко – це перший стиль в історії європейської музики, який свідомо прагнув до афекту, до емоційного потрясіння слухача» (Bukofzer, 1947: 389).

Спочатку це слово мало зневажливий відтінок і слугувало для характеристики «надмірно складного», «незрозумілого» чи «викривленого» мистецтва. Нині ж бароко визнається одним із провідних художніх стилів XVII – початку XVIII століття. Наприкінці XVI століття Європа переживала глибокі соціально-політичні та економічні кризи. Ці потрясіння суттєво вплинули на світосприйняття людини, породивши відчуття постійної нестабільності, трагізму та хиткості існування.

Нове світобачення втілювалося в художніх образах, які для шанувальників ренесансного мистецтва здавалися дивними, надмірними й химерними, оскільки естетика бароко ґрунтувалася на різких контрастах і їхніх поєднаннях: трагізм сусідував із комізмом, героїчне з буденним, глибокий психологізм з пишною декоративністю. Мистецтво прагнуло до подвійності вираження, балансує між емоційною напруженістю та зовнішньою пишністю. XVII століття стало справжнім століттям музики. Розвиток світської вокальної музики в Італії та інших країнах стимулював появу камерної інструментальної музики. Саме тоді стрімко

розвивалися нові жанри у вокальній (опера, ораторія, кантата) та інструментальній (концерт, соната, сюїта, варіації, прелюдії, фантазії, токати і фуга).

Однією з ключових змін стало переважання інструментальної музики над вокальною: мадригали, арії та інші вокальні п'єси часто виконувалися на інструментах. Поступово сформувався чисто інструментальний стиль, відмінний від вокальної поліфонії XVI століття. Музика бароко набула вищого рівня емоційної виразності, твори стали технічно більш складними, це була музика для віртуозів та імпровізаторів. Саме тому бароковий стиль вимагає від виконавця не сліпого точного виконання, а творчої участі, тобто вміння створювати варіанти, підсилювати афект, змінювати динаміку згідно контексту.

В це період набула значного розширення і орнаментика, яка набула не декоративного, а смислового характеру. Як зазначає Т. Гульназарова «кожен трель, мордент або форшлаг є мініатюрним афектом – риторичним жестом, що виражає хвилювання, зітхання або порух радості. У цьому полягає ключ до живого барокового звукового мислення: орнаментика – це продовження мовлення, а не прикраса» (Т. Gyunazarova, 2014: 16).

Значного розвитку набули національні композиторські школи, кожна з яких дала світові плеяду видатних композиторів з унікальними творчими манерами. Вершиною бароко стала творчість геніїв Г. Генделя та Й.С.Баха. Від епохи Ренесансу бароко успадкувало поліфонію та контрапункт, проте використовувало їх інакше. У Ренесансі гармонія виникала як побічний результат м'якого, спокійного руху голосів, де консонанси з'являлися ніби випадково. У бароко ж порядок появи консонансів став ключовим. Він структурувався через акорди, вибудовані в ієрархічній системі функціональної тональності.

1.2. Ключові напрямки досліджень бахознавства та барокової музики для струнних інструментів.

Згідно з дослідженнями Т. Гюльназарової (2014), бароковий інструменталізм розвинувся як результат прагнення композиторів до самостійного музичного вислову, що виходив за межі вокальної риторики Ренесансу. Якщо у вокальній музиці XVI століття слово залишалося носієм смислу, то в бароко його місце поступово посідає інтонація як «мовлення без слів». У цьому процесі інструмент набуває статусу риторичного «оратора»: звукова фраза розглядається як висловлювання, у якому є тема, розвиток, кульмінація та каденція. Таке «мовне» трактування музики заклало основу для виконавських принципів доби – гнучкої агогіки, артикуляційної виразності та афектної інтонаційності. В цей період інструментальний звук перестає бути просто засобом відтворення гармонії: він перетворюється на носія образу й емоційної напруги. Музика бароко прагне не наслідувати природу, а «переконувати» слухача – у цьому полягає і її риторична сутність. «У бароковій музиці інструмент остаточно стає «оратором», який говорить без слів: музична фраза сприймається як риторичне висловлювання з експозицією, розвитком і перорацією» (Buelow, 1983: 297).

Одним із головних принципів барокової естетики є Doctrine of Affections – «вчення про афекти». У його основі – ідея, що кожен музичний твір має викликати певний психологічний стан слухача (радість, журбу, благоговіння, гнів тощо) за допомогою відповідних інтонацій, ритмів та гармоній. Бах, як і його сучасники Куперен, Гендель, Телеман свідомо застосовував ці риторичні засоби у своїх партитах і сюїтах.

У працях Куо Nai-Chia (1998) зазначено, що Бах мислив свої соло-твори для скрипки як «ораторії без тексту». Їхня драматургія розгортається через чергування афектів – від споглядального до героїчного, від скорботного до урочистого. Саме тому виконавець має не лише технічно відтворювати ноти, а й артикулювати інтонаційно-риторичну логіку, яка прихована в структурі твору.

Музична риторика бароко передбачає використання «фігур мовлення» – ритмічних або мелодичних формул, що виражають певний емоційний зміст. Наприклад, низхідна секвенція символізує скорботу (*catabasis*), стрибок на інтервал шостої – радість чи піднесення (*anabasis*), пунктирний ритм – героїчний пафос. Схоже пише у своїй роботі і D. Bartel: «У бароковій риторичній низхідний рух (*catabasis*) однозначно асоціювався зі скорботою, плачем або смертю, тоді як висхідний стрибок на сексту чи октаву (*anabasis, saltus duriusculus*) символізував радість, піднесення або героїчне зусилля» (Bartel, 1997: 190).

Усі ці фігури присутні і в паритах Баха, і їх можна відчитати навіть у перекладеннях для гітари. Проте вже наприкінці ХХ століття, як зазначає Т. Гюльназарова (2014), у наукових колах з'являється новий погляд на інструментальну музику бароко: автентичність не дорівнює історичній реконструкції, а передбачає глибоке розуміння стилю. Тобто барокова музика може звучати автентично і на сучасних інструментах, якщо виконавець відтворює основні принципи епохи – риторичність, інтонаційну гнучкість, афектність та фразову свободу.

Серед головних тем сучасного бахознавства – проблема автентичного виконання (*authentic performance problem*). Науковці наголошують, що автентичність не є буквральним копіюванням минулого, а радше спробою зрозуміти стильові принципи епохи. У цьому контексті важливу роль відіграють праці Ніколауса Гарнонкура (Nikolaus Harnoncourt), Брюса Гейнса (Bruce Haynes), Джона Батта (John Butt) та Джоела Лестера (Joel Lester).

Ніколаус Арнонкурт у праці «Musik als Klangrede» («Музика як мова звуків, 1982, Суми) обґрунтовує ідею, що музика бароко повинна сприйматися як вираження живої мови, а не як абстрактна структура. Виконавець має не «читати текст», а «говорити музику», розкриваючи логіку фрази, пунктуацію, емоційні наголоси. Цей підхід суттєво вплинув на сучасну школу інтерпретації Баха, зокрема на виконавців струнного профілю.

Брюс Гейнс у книзі «The End of Early Music» (2007) говорить про «кризу автентичності» – тобто про небезпеку перетворення історично поінформованого виконання на механічне наслідування стилю. Він пропонує термін «Rhetorical Performance», який означає виконання, побудоване не на реконструкції, а на комунікації зі слухачем у дусі барокової риторики.

Джон Батт у «Playing with History» (2002) розглядає Баха як «вічно сучасного» композитора, який виходить за межі свого часу. Він зазначає, що справжня автентичність полягає не у копіюванні минулого, а в осмисленні історичного контексту через сучасний виконавський досвід.

Джоел Лестер у монографії «Bach's Works for Solo Violin: Style, Structure, Performance» (1999) аналізує стиль і техніку виконання партит для скрипки, пропонуючи конкретні принципи для сучасних виконавців – гнучкість фразування, артикуляційне членування, баланс між поліфонічною точністю і співучістю звуку.

Серед сучасних наукових напрямів, що дотичні до теми роботи, варто виділити дослідження інтерпретації поліфонічних творів для скрипки, віолончелі та лютні. У магістерській праці Куо Nai-Chia (1998) аналізуються скрипкові партити Баха з позицій барокової виконавської практики. Авторка детально розглядає структуру танцювальних частин, орнаменталістику, поліфонію, наголошуючи, що у творах Баха технічна складність завжди підпорядкована логіці. Для сучасного виконавця це означає необхідність поєднання віртуозності з виразністю «мовлення».

Неманя Маркович у праці «Бароковий стиль у віолончельній музиці» розкриває спільні риси барокової техніки струнних інструментів – легато, *notes inégales*, «мовне» фразування, використання динамічних тіней, штрихів *non-legato*. Ці прийоми можуть бути адаптовані і для гітарного виконання, що свідчить про універсальність барокового інструменталізму.

Значний внесок у вивчення барокового стилю здійснено у наукових дослідженнях присвячених розгортанню поліфонічної логіки та інструментальної

фактури. Так, у численних працях акцентується на поліфонізмі Баха яку визначають не лише як технічну багатоголосність, а світоглядну категорію, відображення ідеї гармонії між раціональним і духовним. Це положення є ключовим для розуміння музики бароко, зокрема і для інструментальних перекладень оригінальної музики для інших інструментів. Адже перекладач має передати не тільки структуру голосів, а й духовний баланс твору.

Бахознавство як напрям музикознавства сформувалося наприкінці XIX – на початку XX століття, коли твори Йоганна Себастьяна Баха набули універсального визнання як еталон поліфонічної досконалості. Проте вже від початку XX століття дослідження Баха перестали обмежуватися суто аналізом його контрапункту – вони стали охоплювати виконавські, стилістичні та інтерпретаційні аспекти, які в наш час становлять основу сучасного музикознавчого дискурсу.

Перший етап бахознавства (кінець XIX – початок XX ст.) був пов’язаний із редакційно-джерелознавчими дослідженнями. У цей період діяла Лейпцизька Бахівська спілка (Bach-Gesellschaft), яка здійснила перше повне видання творів композитора (1851–1899). Метою цієї праці було систематизація нотного матеріалу та створення текстологічної бази для подальших наукових студій.

У цей період Бах розглядався насамперед як контрапунктист, «музичний математик» – підхід, який можна простежити у працях Філіпа Шпіти, Арнольда Шеринга, Альберта Швейцера. Зокрема, у своїй фундаментальній монографії “J.S. Bach” (1905) Швейцер розкрив духовну символіку бахівських тем, заклавши основу для подальших аналітичних підходів, які поєднують структуру і смисл.

Другий етап, який охоплює середину XX століття, характеризується появою інтересу до виконавської практики. У працях Карла Дальгауса, Арнольда Долмеча, Пауля Грімальді та інших формується поняття *Historically Informed Performance* (HIP) – «виконання, поінформоване історією». Цей рух прагнув відновити автентичне звучання музики бароко через використання старовинних інструментів, історичних строїв, барокових смичків і манер орнаментації.

«Поліфонія Баха – це не лише техніка, а космологічна модель: у ній раціональне (математична логіка контрапункту) і духовне (символіка чисел і хрестових мотивів) перебувають у досконалій гармонії» (Chafe, 1991: 12).

Окремий напрям сучасного бахознавства становить аналіз інтерпретаційних стратегій. Дослідники відзначають, що у XX–XXI століттях з'явилися три основні моделі виконання бахівських творів: автентична (історично поінформована) – орієнтація на старовинні інструменти, барокову артикуляцію, стриману динаміку; романтизована – традиція Андреса Сеговії, Пабло Казальса, де Бах подається через призму емоційної насиченості та широкої фрази; синтетична являє сучасний підхід, який поєднує барокову риторику з технічними можливостями сучасних інструментів.

Серед українських досліджень цікавим є підхід виконавців-бандуристів та баяністів (А. Єрьоменко, Д. Губ'як, М. Сторонянська), які аналізують проблеми перекладення поліфонічних творів Баха на народні інструменти. Їхні висновки цілком релевантні для гітарної практики: необхідність збереження голосової незалежності, рівноваги між фактурними шарами та риторичної ясності.

Висновки до Розділу 1.

У сучасних дослідженнях музики бароко та музики Й.С.Баха поєднуються джерелознавчі, стилістичні, аналітичні та виконавські аспекти. Основні тенденції її розвитку полягають у: переосмисленні поняття автентичності – від історичної реконструкції до стильової інтерпретації; вивченні риторико-афектної природи бахівської музики; адаптації барокових принципів виконання до сучасних інструментів, зокрема гітари; міжжанровому порівнянні поліфонічних творів (скрипкових, віолончельних, лютневих) для розуміння універсальної структури бахівського мислення. Проаналізовані праці демонструють, що в сучасному інструментальному мистецтві поняття «автентичного виконання» поступово перетворюється на «інтерпретацію у стилі бароко», тобто адаптацію історичних

принципів до сучасного інструменту й естетики. Це особливо актуально і для гітари, яка в епоху Баха ще не існувала у сучасному вигляді, але має спільну історико-технічну основу з лютнею.

Отже, на початку ХХІ століття транскрипції бахівських творів для гітари стають предметом не лише виконавської, а й наукової уваги, дослідження сучасних музикознавців створюють міцну теоретичну основу для подальшого розгляду особливостей виконання творів Й. С. Баха на гітарі, що стане предметом аналізу у другому розділі цієї роботи.

РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ТВОРІВ Й.С.БАХА НА ГІТАРІ

2.1. Стилiстичнi риси iнструментальної музики Й.С.Баха

Один з найвизначніших композиторів в історії музики, неперевершений майстер поліфонії Йоган Себастьян Бах (1685–1750) в історії музики постав як музикант-філософ, який розмірковує про найглибші питання людського існування, як лірик, чиї твори просякнуті і людяністю і водночас підпорядковані потужній силі розуму. Бах відомий як видатний поліфоніст, його творчості характерні на перший погляд протилежні риси: драматизм і лірика, грандіозність і інтимна сповідь, тощо. Не менш важливою є імпровізаційність. Бахівська нотна фіксація лише окреслює форму, залишаючи простір для виконавського «ораторства»: у каденціях, повторних епізодах, арпеджіо. «Ноти Баха – це лише скелет; справжнє тіло й душа твору народжуються в момент виконання завдяки імпровізаційній свободі, яку композитор свідомо залишає артисту» (Schulenberg, 2006: 34).

Мелос композитора сягає коренями німецької народної творчості, а протестантський хорал став важливим середовищем, через яке фольклорні інтонації проникали в його музику. Зв'язки з фольклором у Баха органічні й багатогранні: у його творах звучать поспівки, звороти й інтонації, притаманні епічним, побутовим, ліричним, танцювальним, ігровим і величальним пісням німецького народу. Ядро бахівської мелодії – коротка, поліфонічна тема з яскравим жанровим характером і насиченим інтонаційним змістом. Мелодизм Баха різноманітний – пісенно-ліричний, скерцозний, драматичний, – але завжди заряджений потужною експресією. Ритмічний імпульс відіграє в його мелосі організуючу роль: Бах майстерно обмежує себе моноритмічною фігурацією, створюючи ефект спокійного коливання звукової маси, як у деяких прелюдіях. Він неперевершений у ритмічних сплавах, контрастах і співставленнях. Ритм у Баха – не лише структура, а й засіб емоційного диференціювання, що розкриває різні грані одного переживання. Бахівська поліфонія насичена гармонічними зв'язками між голосами, часто фактуру

творів Баха збагачують старовинні модальні структури, елементи церковних ладів і народних наспівів, зокрема дорійські, фригійські, лідійські та міксолідійські тони.

Найвища сфера бахівської творчості – поліфонія. Хоча Бах відомий насамперед як геніальний майстер фуги, його внесок виходить далеко за її межі. Він залишив зразки неімітаційної, зокрема контрастної поліфонії, які часто поєднуються в органічний синтез. Фуга став провідним і центральним жанром у творчості Баха. Як метод мислення й тематичного розвитку, вона проникає в усі його жанри: варіації, токати, сюїти, інвенції, симфонії, прелюдії-фуги. Бахівські фуги вбирають елементи інших жанрів: канонічні фуги, фуги з інтермедіями у вигляді канонічних секвенцій, подвійні й потрійні фуги, прості фуги з контрастною поліфонією. Деякі фуги мають риси старовинної сонатної форми, рондоподібний тональний план чи варіаційність. Особливість бахівської фуги – насиченість мелодії прихованими голосами. Нижній голос утворює метричний каркас, а разом з іншими створює «поліфонію другого плану», що підкреслює ладо-гармонічні функції теми. У кожній фузі тематизм і структура повністю підпорядковані образно-поетичному задуму. «Фуга для Баха – це не жанр, а універсальний спосіб музичного мислення; вона пронизує майже кожен його твір, незалежно від формального найменування» (Wolff, 2000: 253).

Творча спадщина Йогана Себастьяна Баха майже неосяжна: навіть те, що збереглося до наших днів, налічує сотні творів, значна частина його доробку втрачена. Бах приділяв увагу всім музичним жанрам, з вражаючою наполегливістю й прагненням досконалості досягаючи в кожному творі кристалічної чистоти стилю та класичної єдності всіх елементів. Він невтомно переробляв і вдосконалював написане. У сфері інструментальної музики творчість Баха відкрила нову епоху, плідний вплив якої ніколи не вичерпується. Багатьма рисами його інструментальні твори нерозривно пов'язані з вокальними жанрами, і створюють своєрідну єдність композиторського стилю письма. Поряд з улюбленцем бароко органом важлива роль

належить інструментальній музиці, передовсім клавірній, лютневій та камерно-інструментальній.

Дуже велику й своєрідну роль у всьому музичному житті Баха відігравав клавір. Бах розширив образно-виразову сферу клавіру, створивши для нього ширший, синтетичний стиль, що ввібрав новітні виразні засоби, прийоми й частково тематизм із органної, оркестрової та вокальної літератури німецької, італійської, французької традицій. Клавірний стиль Баха вирізняється енергійним і величним, стриманим і врівноваженим емоційним строєм, багатством і різноманіттям фактури, її інтонаційною насиченістю. Клавір давав змогу збагатити фактуру, динаміку й виконувати твори органної літератури. Найголовнішим серед клавірних поліфонічних творів майстра є «Добре темперований клавір». «Бах писав для клавесина й клавикорда, але його клавірний стиль постійно виходить за межі цих інструментів; його динамічні градації, довгі крещендо й органоподібна фактура фактично вимагають інструменту, який з'явиться лише в епоху Бетговена – сучасного фортепіано» (Marshall, 1989: 237).

Композитор експериментував з різними складами інструментальних ансамблів, з тембрами, прийомами викладу, розвитку. Композитор досконало знав оркестр і був сам чудовим диригентом. Найширшим і найдосконалішим вираженням бахівського оркестрового стилю є шість Бранденбурзьких концертів, їх образний стрій, багатогранний розвиток, новаторства оркестрової фактури синтезували прийоми гомофонних і поліфонічних жанрів усієї епохи.

В історії світової музики Бах перевершив багатовікові традиції, у своїй клавірній творчості він є значним новатором свого часу, оскільки усвідомив універсальність клавіру, його здатність поєднувати поліфонію, гармонію, мелодію й динаміку в єдине ціле. У його епоху існували різні типи клавірних інструментів, зокрема потужний, дзвінкий клавесин і ніжний, співучий клавикорд із обмеженим діапазоном звучності. Бах писав для обох інструментів, але жоден із них не міг повністю втілити його художні задуми. Багато його клавірних творів ніби

«переростають» можливості сучасних інструментів – вони звучать так, наче написані для фортепіано, яке з'явиться лише через півстоліття. Уся клавірна творчість Баха ніби передчуває еволюцію інструменту, прокладаючи шлях до його вдосконалення. Він не просто писав музику, а розширював межі можливого, збагачуючи клавірну літературу новим змістом, новим образним діапазоном. «Багато п'єс “Добре темперованого клавіру” звучать так, ніби Бах вже передбачав інструмент із динамічним діапазоном і співучою легатністю, якого ще не існувало – сучасне фортепіано» (Ledbetter, 2002: 57).

Клавір у Баха це не тільки інструмент, а засіб вираження усього спектра людських почуттів і думок: інтимний ліризм, філософську глибину, святкове піднесення, внутрішній неспокій, конкретний розвиток емоції чи узагальнену динаміку життя. Бах довів, що клавірна музика є не лише техніка чи форма, це мистецтво, здатне опанувати увесь досвід людства.

Вершиною новаторства Й.С.Баха є *«Добре темперований клавір»* –цикл із 48 прелюдій і фуг над яким Бах працював понад половину свого життя. Первісно метою циклу було ствердження в музичній практиці рівномірно темперований строю і використати усі 24 мажорні та мінорні тональності, які на той час були відомими, проте рідко використовувалися. Бах, як видатний митець перетворив технічне завдання на енциклопедію музичних образів, форм і настроїв. Кожна тональність у ДТК розкриває унікальні поетичні можливості; кожна пара прелюдія-фуга постає як нероздільна єдність контрасту й зв'язку. Фуга, яку часто сприймають як «вчену» чи «суху» форму, у Баха набуває неймовірної емоційної різноманітності: від ніжної лірики до драматичного напруження, від споглядальної тиші до бурхливого руху. Серед 48 фуг немає двох однакових, кожна передає унікальний настрій, думку, стан душі. Синтетичність стилю Баха проявляється в мелодиці, що поєднує пісенність, інструментальність, танцювальність і мовну виразність; гармонічне мислення досягає тут вершини зрілості. Разом прелюдії та фуґи

утворюють цілий світ, панораму людського життя, виражену в звуках епохи Бароко. Саме цей світ і намагається передати класична гітара.

Порівняно з великим розмаєм клавірної творчості Баха його скрипкові, віолончельні й лютневі твори можуть видатися менш масштабними за кількістю чи обсягом. Проте художнє значення цієї музики неможливо переоцінити, адже впродовж століть ці опуси в центрі світового концертного репертуару, вони відкривають нові грані для численних виконавських інтерпретацій для різних інструментів, зокрема гітаристів. Слід зауважити, що *віолончельні сюїти* Й.С.Баха лише в XX–XXI століттях знайшли своїх інтерпретаторів, здатних повною мірою розкрити їх глибину, красу й технічну віртуозність. Наприклад серед таких можна назвати. Проте саме гітара, з її щипковим принципом гри, теплою тембровою палітрою та можливістю вести кілька голосів одночасно, виявилася надзвичайно близькою до духу цих соло-композицій, дозволяючи передати їхню поліфонічну насиченість і емоційну виразність з особливою інтимністю.

Смичкові інструменти відіграють важливу роль у творчості Баха, сонати, партити та концерти для скрипки є шедеврами музичної спадщини митця. Для Баха скрипковий стиль це не просто стиль конкретного інструменту, а універсальна музична мова. Бах сам перекладав свої скрипкові, віолончельні і клавірні твори для лютні – наприклад фуги з Сонати №5 та Партити №3 для скрипки чи Сюїти №5 для віолончелі. Це свідчить про його особливе ставлення до інструменту і передбачає можливість виконання його творів іншими інструментами. Він писав не стільки для скрипки, скільки для уявного ідеального інструменту, що поєднує потужний тон органа, глибоке фразування смичка, теплоту й експресію людського голосу. Усі ці якості дивовижним чином притаманні і класичній гітарі, що робить виконання бахівських скрипкових творів на ній не лише можливим, а й надзвичайно привабливим – ніби фактура гітари була задумана саме для цього. «Бах писав не для конкретного інструменту, а для уявного ідеального інструменту, що поєднує потужність органу, співучість людського голосу й артикуляційну чіткість струнних;

саме тому його соло-твори для скрипки та віолончелі так природно звучать на лютні й сучасній класичній гітарі» (Kirnbauer & Scholz, 2000: 89).

За схемою бахівські *скрипкові сонати* мало відрізняються від усталених італійських зразків: *Adagio (Grave) – Allegro – Andante (Largo) – Allegro (Presto)*. Проте в інтерпретації Баха цей жанр набуває зовсім іншої глибини, експресії й стилістичної потужності. Засвоївши досвід італійської школи (Вівальді, Кореллі), Бах у своїй творчості довершив поліфонізацію фактури, створивши справжнє диво – фугу для скрипки соло без супроводу. Це твір, у якому одноголосся трансформувалося на багатоголосся, а технічна віртуозність служить виразності звучання скрипки.

Соната постає ключовим жанром бахівської скрипкової творчості, поряд з партитою вона набула особливої ваги й глибини у формування композиторського письма митця. *Скрипкові партити* суттєво відрізняються від клавірних сюїт. Наприклад, у Партиті *h-moll* (алеманда, куранта, сарабанда, буре) до кожного танцю додано дубль – варіацію, що не просто розширює цикл, а створює своєрідний поетично-варіантний другий план. У дублях бахівські мелодії розгортаються з особливою свободою, динамікою й емоційною інтенсивністю. Кожна п'єса вражає стриманою енергією, серйозністю тону, що досягає кульмінації в мужньому, драматичному фінальному бурі.

«Три сонати й три партити для скрипки соло» об'єднані в грандіозний opus із шести багаточастинних творів – «цикл циклів», що свідчить про своєрідну універсальність задуму. Ці твори посіли центральне місце не лише в репертуарі скрипалів, а й гітаристів, які знайшли в них безмежне поле для інтерпретації.

У прелюдіях, алемандах, курантах, жигах віолончельних сюїт жанрово-танцювальні назви втрачають прямі асоціації з побутовим танцем. Натомість з'являються «приховані голоси», що утворюють контрапункти, мелодичні вершини, педалі, послідовності затримань. Ці голоси створюють глибинну сферу звучання в одноголосній фактурі, вони складають, найтоншу і найскладнішу сутність

бахівської музики. Віолончельні сюїти є справжньою скарбницею мистецтва композитора, рівноважної якій немає у світовій літературі. Знамениту серію бахівських соло складають «Шість сюїт для віолончелі без супроводу». За образом і стилем вони близькі до скрипкових партит, але мають власну унікальність. «Баритональний регістр», соковитість і теплота віолончельного тембру надають бахівському мелосу особливої глибини, мужності й проникливості. Бах вбачав у віолончелі можливості, які на той час ще не були повною мірою розкриті. Композитор був попереду своєї епохи та звертався до поліфонічного насичення одноголосся з неймовірною сміливістю й віртуозністю. «Шість сюїт для віолончелі соло – це вершина бахівського мистецтва прихованого багатоголосся: в одноголосній лінії одночасно звучать три-чотири реальні голоси, що робить ці твори найскладнішими й найглибшими в усій інструментальній літературі XVIII століття» (Winold, 2007: 27).

Творчість Баха нерозривно пов'язана з культурним контекстом своєї епохи, і особливо показовим у цьому плані є його лютнева спадщина. Ще донедавна лютня в Україні вважалася забутим, архаїчним інструментом, але сьогодні вона переживає відродження. Німецька лютнева школа має багаті традиції, оскільки з XV століття в німецьких збірках з'являлися складні обробки багатоголосних творів. У XVI столітті стиль ускладнився, став більш віртуозним. XVII–XVIII століття позначені творчістю Сильвіуса Леопольда Вайса – яскравого представника німецької лютневої музики. Значний внесок зробили також Ернест Готбіль Барон і Фалькенхаген. Бах не оминув лютню своєю увагою і основну частину лютневої музики написав у лейпцизький період (з 1723 року), ймовірно, під впливом дружби з Вайсом і Бароном. Загальноприйнятий корпус його лютневих творів включає чотири сюїти, Прелюдію *d-moll*, Прелюдію, фугу та Алегро *D-dur*, Фугу *g-moll*.

2.2. Особливості гітарних перекладень бахівських творів у XX столітті.

Творчість Й. С. Баха є вершиною музичного розвитку епохи бароко. Більшість його інструментальних композицій не втратили своєї актуальності й донині активно виконуються музикантами з усього світу, зокрема для гітаристів музика Баха стала невід'ємною частиною репертуару. Виконавці на класичній гітарі з великою майстерністю інтерпретують твори композитора, створені для інших інструментів – скрипки, віолончелі, лютні, клавіру, а також окремі п'єси, призначені для органу. Серед безлічі творів бароко гітаристи всього світу надають перевагу саме музиці Баха. Її виконання вимагає не лише високого технічного й музичного рівня, а й вдумливого ставлення до авторського задуму, глибокого розуміння барокової естетики та специфіки історичних інструментів.

Процес інтерпретації бахівських творів пов'язаний зі специфікою їхньої адаптації фактури одного інструменту до можливостей іншого. Музиканти з різних країн світу пропонують власні, часто унікальні версії перекладень творів Й. С. Баха, які помітно відрізняються одна від одної фразуванням, темпами, динамікою, артикуляцією та видозмінами у гармонії. Ці особливості виконання бахівської музики на гітарі породжують необхідність адаптації та інтерпретації його творів на класичній гітарі. Жанр перекладення (транскрипції) відіграє фундаментальну роль у розвитку гітарного мистецтва. Саме через адаптації творів для інших інструментів гітара здобула статус повноцінного концертного інструмента, здатного передати поліфонічну складність та духовну глибину барокової музики. Найбільш плідним джерелом репертуару для гітари виявилася творчість Йоганна Себастьяна Баха, чия музика поєднує логічну архітектуру й універсальність музичного мислення. «Творчість Баха стала для класичної гітари XX століття тим самим, чим Бетховен для фортепіано XIX століття: джерелом репертуару, школою техніки й еталоном духовної глибини; без бахівських транскрипцій сучасна гітара ніколи б не здобула статусу серйозного концертного інструменту» (Wade, 1980: 23).

Перші гітарні перекладення творів Баха з'явилися на початку XX століття. У цей період класична гітара переживала процес інституціоналізації як академічного інструмента, і музиканти прагнули поповнити її репертуар творами високого мистецтва. Вирішальну роль у цьому процесі відіграв Андрес Сеговія, який першим здійснив масштабні транскрипції бахівських партит, прелюдій та чакони. Зокрема, його переклад Чакони з Партити для скрипки ре мінор BWV 1004 став етапним: цей твір не лише розширив технічні межі інструмента, а й довів, що гітара здатна передати всю глибину бахівського поліфонічного мислення. «Сеговієва транскрипція Чакони BWV 1004 стала для гітари XX століття тим самим, чим Лістова транскрипція Бетговена для фортепіано XIX століття: вона не лише розширила технічні й виразові межі інструмента, а й остаточно легітимізувала гітару в очах академічного світу» (Duarte, 1998: 67).

У середині XX століття інтерес до Баха серед гітаристів набув масового характеру. Такі виконавці, як Джуліан Брім, Джон Вільямс, Нарцисо Еспес, Маноло Санлукар, продовжили традицію Сеговії, але водночас шукали більш точного відтворення барокового стилю. Вони намагалися відійти від романтизованого звучання гітари, властивого початку століття, у напрямку чистішої артикуляції, легшого тону та стриманої динаміки, що наближало інструмент до принципів барокового виконання.

Сучасна доба принесла якісно новий рівень роботи з перекладеннями. Гітаристи XXI століття Фабіо Занон, Горан Солшер, Давід Рассел, Ірена Ліхтенберг, Павло Стайко розглядають транскрипцію не як переклад з однієї мови на іншу, а як творчу реконструкцію музичної думки, у якій враховуються і акустичні, і технічні, і стильові особливості гітари. Таким чином, відбувається перехід від механічного «переписування нот» до осмисленого виконавського редагування, що відтворює дух оригіналу в новому інструментальному середовищі.

Слід зазначити, що у музикознавчій науці XXI століття жанр перекладення трактується не як вторинний, а як самостійний вид творчості, що вимагає від

виконавця-аналітика поєднання композиторського і дослідницького мислення. «Перекладення Баха на гітару – це не просто перенесення нот, а переклад риторичної мови бароко на мову сучасного щипкового інструмента; успіх залежить від того, чи вдається виконавцю зберегти барокову артикуляцію, дихання фрази й афектність, а не імітувати тембр скрипки чи лютні» (Koonse, 2016: 58).

В українському музикознавстві ця тема розвивається у працях М. Борисенко, А. Гуменюк, В. Морозова, Т. Гюльназарової, які підкреслюють, що перекладення барокових творів на сучасні інструменти є не лише технічною, а й естетичною проблемою. Йдеться про необхідність збереження «логіки барокового мислення» – риторичної побудови фрази, дихання, афектності та символізму.

У контексті гітарного мистецтва транскрипція має ще один вимір: пошук автентичного тембрового еквівалента. Гітара, на відміну від лютні, має довший сустейн і насичений низький регістр, тому виконавець повинен творчо використовувати ці особливості, щоб уникнути перевантаження гармонії та зберегти прозорість фактури. Саме тому перекладення Баха для гітари стає актом переосмислення поліфонії через можливості сучасного інструмента.

Однією з найскладніших проблем транскрипції є збереження багатоголосся. Гітара, попри свою поліфонічну потенцію, має обмеження щодо кількості одночасно звучних нот. Тому виконавець повинен знаходити баланс між технічною зручністю і структурною точністю. Основні прийоми адаптації включають: арпеджіацію акордів, яка створює ілюзію безперервного поліфонічного руху, властиву лютневій фактурі; заміщення голосів через динамічні акценти: верхній голос підкреслюється більшою гучністю, тоді як середній злегка приглушується; використання відкритих струн для досягнення резонансності та «органного» звучання, що характерне для бахівської текстури; мінімальне використання баре у повільних частинах, аби не порушити природне звучання легато. «Поліфонія Баха на гітарі досягається не кількістю одночасно взятих нот, а ілюзією багатоголосся: контрольована арпеджіація замінює безперервність лютневої фактури, динамічні

акценти розмежовують голоси, відкриті струни створюють органний резонанс, а мінімальне використання बारे в повільних частинах зберігає чистоту ліній і природне легато» (Stoffel, 2019: 74).

Виконавець має враховувати, що кожен поліфонічний голос у Баха – самостійний мелодичний суб'єкт, а отже, повинен «дихати» незалежно. Це означає, що навіть при грі на одному інструменті різні голоси потребують власного звукового кольору, штриха та динаміки. Слід зазначити, що найефективнішим способом досягнення цього балансу є контрастування позицій і штрихів: наприклад, верхній голос виконується ближче до грифу (м'якше, *dolce*), тоді як бас – біля підставки (щільніше, *ponticello*). Такий підхід дозволяє досягнути відчуття поліфонічної глибини без зміни фактури.

Естетика «барокового мислення» у гітарній інтерпретації постає ключовим завданням сучасного виконавця, оскільки є не буквальним копіюванням барокових прийомів, а втіленням самої філософії барокового мистецтва.

Для гітариста це означає необхідність «говорити» музикою, формуючи логіку дихання, пауз, інтонаційних підйомів і спадів.

Сучасні виконавці підкреслюють, що бароковий стиль не можна звести до орнаментів чи темпів, оскільки це ментальна категорія. Її сутність полягає у свідомому співвідношенні емоції й форми, де навіть найдрібніша деталь підпорядкована загальній архітектурі твору. У перекладеннях Баха це проявляється у прагненні до чіткого артикуляційного малюнку, «мовних» каденцій і природної пульсації ритму. Гітара дає особливу можливість для барокового інтонування завдяки варіативності тембру. Зміна точки атаки, кута пальців чи комбінації нігтів і подушечок створює гнучку палітру від шепітного *dolce* до драматичного *forte appoggiato*. Така темброва пластика дозволяє виконавцю передавати афект не за рахунок механічної динаміки, а через мовну інтонацію – тобто внутрішню виразність звуку. «Гітара – єдиний сучасний щипковий інструмент, що дозволяє барокову “мовну інтонацію” через мікроскопічні зміни точки атаки й кута пальців:

від шепітного *tirando* до різкого й тривалого *apoyando* — це дає виконавцю можливість передавати афекти не динамікою, а внутрішньою виразністю кожного звуку, так само, як це робив Бах на клавирі чи лютні» (Stoffel, 2021: 27).

На лютні, для якої Бах писав значну частину соло-композицій, різниця між звуком, узятим ударом, і легованим звуком майже непомітна — ліги слугують переважно для відпочинку правої руки. Натомість на гітарі ця різниця яскраво виражена: легований звук м'якший, менш насичений, тоді як удар дає яскравість і тривалість. Тому ліги можуть заважати динамічному розвитку, особливо *crescendo*, тому у повільних темпах краще відмовитися від них або використовувати мінімально. Джуліан Брім запропонував позначати технічні ліги пунктирними дужками, щоб відрізнити їх від артикуляційних, які мають музичне значення. Поширена помилка — надто раннє входження в легований звук; свідоме припізнення другої ноти не лише вирішує проблему, а й додає стилістичної виразності.

Оскільки всі твори Баха у гітарному репертуарі є транскрипціями, аплікатура тут набуває критичного значення. Вона має бути музично виправданою (підкреслювати структуру, поліфонію), фізично природною й оптимальною за звучанням. Відкриті струни виправдані в швидких пасажах, але в повільних частинах можуть бути надто різкими. У поліфонічних творах потрібен лінійний слуховий контроль: виконавець має чітко розрізняти голоси, навіть якщо це технічно надто складно. Бахівську поліфонію вирізняє не лише мелодія, а й поліритмія.

Орієнтація Баха на клавир є визнаним аспектом його стилю. З огляду на цей факт, що розв'язання проблем транскрипції для виконання на гітарі найкраще підходити через дослідження клавирних творів Баха. Цю гіпотезу підтримує Емері, який пише про орнаментику та проблеми, що виникають у вокальних та інструментальних партіях «зазвичай їх можна розв'язати порівнюючи з клавирними творами».

2.3. Гітарні адаптації Андреса Сеговії.

Майстер гітарних перекладень Андрес Сеговія (1893–1987) – легендарна постать світового гітарного мистецтва, «благородний лицар гітари», як його називали сучасники. Він не просто грав твори Баха на гітарі, а створив цілу філософію переосмислення стилістики бахівської музики, заклав фундамент сучасної «гітарної бахіани». Його транскрипції не сухі адаптації, а живі художні діалоги обох епох: барокової Бахівської та сучасної виразної і технічної гри у звучанні гітари. Сеговія довів, що шестиструнний інструмент здатен не лише імітувати клавесин або орган, а сповна відтворювати у музиці нові емоційні відтінки, недоступні іншим інструментам. «Коли я транскрибую Баха для гітари, я не намагаюся імітувати лютню чи клавесин ! я дозволяю Баху заговорити голосом гітари. Гітара додає йому теплоти й людяності, яких не мали барокові інструменти, і саме це робить мої транскрипції не копіями, а новими творами» (Segovia, 1953: 112).

Андрес Сеговія виявив величезну зацікавленість у лютневій музиці Баха. На початку 1920 років у Німеччині його програми з творами Баха викликали іронію, але він не зупинився. У Берліні Сеговія познайомився зі збірником «Лютневі п'єси» Баха, виданим Гансом Дагобертом Бругером у 1921 році. «Я був щасливим, коли відкрив це видання», – згадував він. Маленька прелюдія до мінор, яка добре відома піаністам, у каталозі Шмідера значиться як оригінальний твір для лютні. У транскрипції Сеговії вона постає в новому тембровому світлі – ніжна, співуча, з вишуканою артикуляцією. Сеговія постійно працював над розширенням виразових можливостей гітари, вносив нові якості звучання пов'язані з її природою. Транскрипції лютневих творів цього гітариста є не копіюванням, а творчим переосмисленням, що підносить гітару до рівня історично автентичного інструменту, але з сучасною глибиною звучання.

Серед усіх щипкових інструментів гітара посідає особливе місце завдяки вдалому поєднанню мелодійної виразності й гармонічної повноти. Гітара сольний і

акомпануючий інструмент водночас, її фактура здатна вести кілька голосів, передавати поліфонічну лінеарність, створювати багатство тембрових барв. Звучання тепле, інтимне, співуче ідеально пасує бароковій стилістиці, де щипковий принцип гри представлений лютнею, теорбою, віолою да гамба. Звучання гітари «повертає» бахівську музику до її історичних коренів, водночас додає сучасного емоційного забарвлення. Водночас гітара має технічні обмеження: тихіше звучання, менша тривалість тону, складність у виконанні складних поліфонічних пасажів. Проте ці недоліки можна суттєво нівелювати завдяки правильній постановці рук, розробленому тону, якісному інструменту й майстерності виконавця.

Саме цей шлях обрав Андрес Сеговія у своїй творчості, адже він став першим, хто систематично й на найвищому художньому рівні почав адаптувати твори Баха для гітари. Поєднання «Бах і гітара» спочатку сприймалося як щось незвичне, навіть провокаційне. Багато музикантів вважали, що гітара не здатна передати складність бахівської поліфонії. Сеговія довго й ретельно вивчав творчість композитора, перш ніж приступити до транскрипцій. Його роботи – це не механічне транскрибування і адаптація інструментальної фактури, а глибинне, художнє переосмислення. Клавірні, лютневі, віолончельні чи скрипкові п'єси в його інтерпретації звучать так, ніби Бах писав їх саме для гітари.

Український гітарист М.Трянов зокрема наголошує, що «показовим є підхід А. Сеговії до формальної організації матеріалу: у низці випадків маестро не лише транскрибував окремі частини барокових циклів (наприклад, з партит і сюїт Й. С. Баха), а й формував з них авторські версії, зберігаючи логіку циклічного розгортання. Транскрипція в інтерпретації А. Сеговії набуває ознак композиційної реконструкції, в якій гітара не просто пристосовується до оригінального тексту, а стає засобом його нового прочитання – естетично цілісного, тембрально довершеного та інтонаційно виразного» (Трянов, 2025: 271).

Сеговія розширив межі звукових можливостей інструменту, збагатив його темброву палітру, додав нові штрихи й динамічні нюанси. Він справедливо вважав, що проблема гітаристів полягає не в браку транскрипцій, а в їх низькій якості. Багато перекладень були грубими, спрощеними, втрачали дух оригіналу. Сеговія сформулював власну філософію транскрипції: Транскрипція – це не буквальный перенос. Це пошук еквівалента, який зберігає естетичний дух, гармонічну структуру й емоційну сутність твору. Якщо перекладення збагачує оригінал новими барвами, якщо воно не послаблює, а підсилює виразність – воно має повне право на існування. Особливо це стосується інструментів, бідних на оригінальний репертуар» (Segovia, 1953: 144).

Сеговія наголошував, що музика – це не музейний експонат, а живий організм, який має звучати й розвиватися. Титанічна праця Сеговії разом із внеском таких майстрів, як Франсіско Таррега, Мігель Льобет і Еміліо Пухоль, сформувала перші контури гітарної інтерпретації Баха. Їх транскрипції стали шедеврами, еталонами смаку й майстерності. Особливе місце серед гітарних перекладень посідають клавірні твори.

Загальне визнання гітарні транскрипції скрипкових та віолончельних творів Баха набули в діяльності видатних гітаристів ХХ століття, які не лише популяризували ці твори у найпрестижніших сценах світу, а й запропонували оригінальні інтерпретаційні рішення, що розкрили нові грані бахівського стилю.

Більшість адаптацій прелюдій і фуг із «Добре темперованого клавіру» належать гітаристу й композитору Альфредо Санчесу, чії версії вирізняються чистотою поліфонії й виразністю мелодійних ліній. Оригінально й надзвичайно цікаво звучить Партита №1 у транскрипції Девіда Таненбаума – тут гітара розкриває танцювальний характер твору з особливою грацією. Угорський гітарист Йожеф Етвеш присвятив близько десяти років адаптації Гольдберзьких варіацій – одного з найскладніших творів Баха. Хоча ці перекладення ще не набули масової

популярності, вони демонструють, наскільки глибоко гітара може проникнути в суть бахівської музики.

Класична гітара завдяки своєму теплому, округлому, співучому тембру здатна автентично передати звучання барокових клавирів, але водночас додати до нього сучасної емоційної глибини. Вона не імітує клавесин чи орган – вона інтерпретує Баха по-новому, робить його музику близькою, зрозумілою й живою для слухача XXI століття. І в цьому є велика заслуга Андреса Сеговії який «створив світ» де музика Баха звучить голосом гітари.

Працюючи над транскрипціями А. Сеговія додав до поліфонічного й гармонічного багатства гітари гнучкість смичкового інструменту. Це не механічний перенос нот — це глибоке проникнення в мислення Баха. Порівнюючи оригінали з транскрипціями Сеговії, помітні «відступи»: зміна акордової фактури, додавання басів, перерозподіл голосів. Але саме ці зміни свідчать про глибинне розуміння стилю композитора. Під пальцями Сеговії бахівська поліфонія оживає рельєфно, об'ємно, з чітким розмежуванням голосів. «Коли Сеговія замінює чотиризвучні акорди Баха на шестизвучні й додає нижні басы, він не “спотворює” оригінал — він реалізує приховану гармонійну логіку, яку Бах сам би зіграв на органі чи клавикорді, якби мав сучасну гітару: ці зміни не порушення, а остаточне втілення бахівського задуму в новому інструментальному тілі» (Romanillos & Winspear, 2012, p. 218).

Особливо показовою є його транскрипція Чакони з Партити №2 d-moll для скрипки соло. Вперше Сеговія виконав цей твір в Мадриді та Парижі 1935 року. Це був сміливий, новаторський крок, оскільки гітара вперше заявила про себе як про інструмент, здатний охопити монументальну форму. Чакона являє собою 31 варіацію на басову тему, у виконанні Сеговії вона звучить як велична архітектурна споруда. Так, у четвертій варіації динамічна лінія від *pianissimo* до *fortissimo* набуває кульмінації у потужних шестизвучних акордах (Сеговія замінює чотиризвучні на шестизвучні, додаючи басы). А у п'ятій варіації збагачується не лише бас, а й мелодична лінія. В епізоді третьої варіації Сеговія майстерно

передає мелодичну речитацію ближчу до бахівського стилю, ніж кантилена, яку часто застосовують скрипалі. «Сеговієва Чакона 1935 року стала для гітари тим самим, чим Чакона Брамса для фортепіано чи Чакона Бузоні для органу: остаточним доказом, що гітара — не салонний інструмент, а повноцінний трагічний голос, здатний витримати 15-хвилинну монументальну форму Баха без жодного супроводу» (Puig, 1960: 134).

Сеговія широко використовував декламаційну природу гітари, її здатність до виразної артикуляції, тембрових контрастів і динамічних градацій. Його Чакона — не імітація скрипки, а самостійне художнє явище, що розкриває нові можливості гітари. Крім Сеговії, транскрипції скрипкових і віолончельних творів Баха створювали гітаристи з усього світу: Джон Вільямс і Джон Дуарте (Англія), Тадаші Сасакі (Японія), Тільман Гопшток (Німеччина), Лео Вітошинський, (Австрія), Мануель Барруеко (США), Паоло Пегораро (Італія) та багато інших. Кожен із них вніс власний внесок у гітарну інтерпретацію Баха, розширюючи технічні й виразові межі інструменту.

Висновки до Розділу 2.

Творчість Йогана Себастьяна Баха дотепер залишається унікальним явищем світової культури, невичерпним джерелом натхнення, аналізу й духовного збагачення. Він не лише відобразив ключові риси своєї епохи, її багате, суперечливе й глибоке духовне життя, а й розкрив внутрішній світ свого сучасника, його високі моральні ідеали. Водночас образи, ідеї та проблеми бахівського мистецтва виходять далеко за межі бароко: вони близькі іншим поколінням, дійсно є вічними й універсальними. Його спадщина — безмежне поле для вивчення, роздумів і навчання, можливість доторкнутися до вершин генія не лише одного композитора, а й цілої епохи.

Виконання музики Баха вимагає знання фактури та специфіки звучання оригінальних інструментів: скрипки, віолончелі, лютні, клавіру тощо.

Співставлення оригіналу й транскрипції дозволяє глибше зрозуміти темброву природу, знайти еквіваленти звучання, передати стилістичні ознаки епохи. Як вказував Пабло Казальс «найкраща порада: рішуче відкинути забобони й виконувати цю музику в згоді з тим, що вона нам говорить, чим вона нас надихає. Немає спеціальних правил для виконання музики Баха». Віртуозність у Баха це не швидкість, а головне виразність. Інструменталіст має бути технічно досконалим і здатним відтворювати різні почуття, зберігаючи архітектурну чіткість і стилістичну автентичність. Тільки тоді інтерпретація постає новим втіленням генія.

Лютневі твори Баха демонструють синтез традиційного й новаторського, зокрема танці в сюїтах зберігають імпровізаційність, водночас увібрали риси гомофонно-гармонічного стилю і прогресивні досягнення поліфонії. Бах надає кожному танцю виразну музичну індивідуальність, зберігаючи при цьому характерні риси темпу, ритму, викладу. Лютня в нього постає не лише інструментом домашнього музикування, а й концертним інструментом віртуозного стилю.

У наступному розділі ми детально зупинимось на фактурних аспектах та ключових засобах гітарної техніки при виконанні музики Й.С.Баха, зокрема – штрихах, артикуляції та орнаментиці.

РОЗДІЛ 3. ФАКТУРНО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ СУЧАСНИХ ПЕРЕКЛАДЕНЬ ТВОРІВ Й.С.БАХА ДЛЯ ГІТАРИ

3.1. Техніка гітарних штрихів.

У виконанні барокової музики гітаристи застосовують дві основні техніки: техніку лівої руки та техніку правої руки: атака лівою рукою – техніка штриха легато, атака правою рукою відома як «щипкова техніка». Техніка легато є традиційним способом виконання штрихів на гітарі. Існує дві форми техніки легато: висхідна та низхідна. Двонотові фігури, такі як аподжіатури, можуть виконуватися відповідним різновидом техніки легато: висхідне легато для аподжіатури знизу; низхідне легато для аподжіатури зверху. Дві форми техніки легато можуть поєднуватися для виконання різноманітних штрихів, що мають понад дві ноти.

Багато викладачів рекомендують чергування двох пальців при виконанні швидких трелей. Оскільки при рухові відпуску відводять палець від струни, інший палець може забити струну раніше та з більшої відстані, ніж палець, що відпускає. Звуки при виконанні легато зазвичай відрізняються тембром і гучністю від звуків виконаних щипковою технікою. Штрихи виконані технікою легато майже завжди відрізняються тембром і гучністю від нот, що передують і сліднують за ними. Оскільки ця різниця є однією з характеристик гітарного виконання, а техніка легато є традиційним способом виконання штрихів на гітарі, техніка легато є як прийнятною, так і необхідною при виконанні штрихів орнаментів у музиці Баха.

Нетрадиційний спосіб виконання орнаментів полягає у використанні щипкової техніки правої руки. Щипкові техніки можуть забезпечити більшу тембральну та динамічну послідовність, ніж технікою легато. Гітаристи, які застосовують щипкові техніки у виконанні барокової клавірної музики, роблять це тому, що звук орнаментів, виконаних щипковими техніками, ближче нагадує звук орнаментів, виконаних на клавірному інструменті, ніж звук орнаментів, виконаних технікою легато. Донедавна орнаменти, щипані правою рукою, використовувалися лише в обмежених контекстах. Е. Пухоль пише, що «можна також застосовувати, у

певних випадках, щипану трель на двох різних струнах. Отриманий звук є різким. Це дозволено лише, і навіть рекомендується, у ансамблевих виконаннях з метою отримання еквівалентної сонорності з іншими інструментами» (Puigol, 1971: 127.).

Заперечення Пухоля проти використання щипаної трелі на двох різних струнах, ймовірно, пов'язане з тим, що гітаристи у ХХ столітті не застосовували техніки гасіння разом із такими трелями і в результаті задіяні велика або мала секунда звучали б одночасно через перекриття тривалостей складових нот трелей. Існує два основні типи виконання орнаменталістики щипанням правою рукою на двох різних струнах: використання того самого пальця для двох атак на сусідніх струнах і використання різних пальців для кожної з послідовних атак на струнах, які можуть бути (але не обов'язково), сусідніми. Перший тип називають «растреандо» (від ісп. *rastrear*, тягнути) тому, що палець, що щипає, «тягнеться» через дві струни. Цю техніку використовує зокрема Пепе Ромеро. У швидких низхідних пасажах Ромеро використовує той самий палець на нотах, що трапляються на сусідніх струнах: наприклад, ля на першій струні, за яким слідує соль на другій струні, може бути зіграно дуже швидко послідовно (ля-соль) шляхом щипка обох нот тим самим пальцем правої руки завдяки руху тягнення пальця через обидві струни, але не настільки швидкому штриху, щоб ноти здавалися одночасними. За допомогою двох різних пальців правої руки можна отримати швидко безперервну трель, коли кожен палець щипає обидві струни в швидкій, координованій черзі: наприклад, використовуючи згадані вище ноти, вказівний палець щипає ля на першій струні та дуже швидко слідує щипком соль на другій струні; через подібний інтервал часу до інтервалу між нотами ля та соль середній палець аналогічно щипає дві струни послідовно. Завдяки продовженому чергуванню двох пальців, що щипають, виконавець може створити швидко та ритмічно рівну послідовність атак двох нот «ля-соль-ля-соль-ля-соль-ля-соль-ля-соль-ля-соль», як це може трапитися в розширеній тріллі.

Щодо широти стилістики відомого іспанського гітариста Пепе Ромеро молодий український дослідник М.Трянов у своїй дисертації зазначає, що «сімейний квартет Ромеро вирізняється поєднанням академічної європейської традиції та іспанської національної музичної культури. У їхньому виконанні зіштовхуються два потужні стилістичні вектори: з одного боку – барокові та класичні твори, з іншого – яскраві зразки іспанської музики, з вираженим фольклорним началом. Це поєднання відображає не лише художній смак ансамблю, а й глибоку самоідентифікацію, у якій гітара 114 виступає як універсальний інструмент, спроможний до ретрансляції різноманітних стилістичних явищ» (Трянов, 2025: 113–114).

Важливим аспектом гітарної техніки є аплікатура. Для гітариста термін «аплікатура» означає більше, ніж для більшості інструменталістів. За допомогою аплікатури гітарист повинен досягати більшої експресії, вагомості інтерпретаційного ефекту, який скрипаль досягає смичкуванням, піаніст – педаллю, а органіст – регістровкою. «Аплікатура на гітарі — це не просто технічна справа; це сама суть інтерпретації. Те, як виконавець аплікує пасаж, може повністю змінити його характер і сприйняття слухачем. Відкрита струна звучить інакше, ніж та сама нота, притиснута на ладу; нота на високому ладу звучить інакше, ніж та сама висота на нижчому ладу... Пошук правильної аплікатури є настільки ж важливим, як і пошук правильних нот» (Wade, 1985: 74).

У найширшому сенсі аплікатура, яка відноситься до способів гри пальців обох рук гітариста, охоплює всі аспекти виразної інтерпретації. У найвужчому сенсі аплікатура включає рішення щодо того, які пальці гратимуть які висоти на яких струнах. Навіть у найвужчому сенсі аплікатура є досить складним явищем виконавського інструментального мистецтва. Для виразності виконання музикант вибере лише одну з можливих аплікатурних комбінацій.

Для гітариста аплікатура є суттєвим аспектом інтерпретації. Ідеально гітарист визначає аплікатуру згідно розгортання певного типу музичної думки

засобами інструментальної фактури. Оптимальна аплікатура завжди є компромісом між такими основними факторами як бажаним музичним відтворенням нот, можливостями та обмеженнями інструменту та фізіологічними обмеженнями (чи перевагами) виконавця. Гітарист повинен розвинути ідеалізоване уявлення про музику та визначити спосіб реалізації змісту виконуваного музичного твору на інструменті.

Репетиції в басу часто зрівнюються з верхнім голосом, втрачаючи задуманий конфлікт між звуковими потоками. Свідоме виконання поліритмії вимагає активізації музичної уяви. У багатьох творах виникає проблема: який звук до якого голосу належить, а в транскрипціях важливо виокремити тематичний матеріал від другорядних голосів, оскільки фрагменти з іманентною поліфонією є реальною поліфонією зі спрощеною нотацією, яку виконавець має «дочитати». Вібрато на гітарі – це мікроінтервальна трель, що оживляє звук завдяки «відтягувальним» рухам пальця лівої руки. Це «наближає» звучання до людського голосу, але потребує балансу: надмірне використання призводить до форсування й втрати барокової стриманості.

3.2. Гітарна артикуляція та орнаментика.

Деякі виконавці, які застосовують техніку растреандо у виконанні орнаменталістики зі щипком через струни, використовують атаку апояндо на обох струнах і обома пальцями. Перевага такого підходу в тому, що атака апояндо полегшує динамічний баланс між нотами. Використання атаки апояндо на обох струнах має і певні два недоліки, зокрема те, що відстань руху кінчика пальця більша, ніж коли друга з двох струн щипається атакою тірандо і хоча не неможливо запобігти перекриттю тривалостей двох нот на сусідніх струнах при використанні атаки апояндо на обох струнах, важче загасити вищу з двох висот, ніж коли атака тірандо використовується на нижчій з двох висот – нижча з двох висот гаситься продовженням атаки апояндо вищою. Використання атаки апояндо на обох струнах

загалом вважається менш сприятливим для точного технічного контролю задіяних нот, ніж чергування атак апояндо та тірандо на струнах і кожним пальцем, але в певних типах гітарної фактури може бути ефективно використане.

Ранній приклад техніки растреандо XVII століття наводить Ф. Нойманн³ у прикладі виконання Жиги лютніста Дюфо (Neumann, 1978: 419). Другий тип виконання орнаментів, щипаних правою рукою, у яких ноти на двох різних струнах – «пареандо» (від ісп. *parear*, парувати) через пару струн, що задіяні, і через звичне парування пальців, що щипають, відносно струн, задіяних у нотах орнаменту. Зокрема Г. Вейд наводить такий спосіб виконання цього прийому: «Формула правої руки для техніки *pareando* у виконанні коротких трілей, яка здається найбільш використовуваною, найбільш ефективною та найбільш легко засвоюваною, включає таку послідовність для чотириночної трілі:

1. верхня нота щипається атакою *tirando* безіменним пальцем, коли вказівний палець готується на іншій струні в готовності до щипка нижньої ноти;
2. коли вказівний палець щипає нижню ноту, середній палець готується на верхній ноті; підготовка середнього пальця також слугує для гасіння верхньої ноти та запобігання перекриттю її тривалості зі звуком нижньої ноти, або, іншими словами, запобігання одночасному звучанню верхньої та нижньої нот;
3. коли середній палець щипає верхню ноту, великий палець готується на (і гасить) нижню ноту, і коли великий палець щипає нижню ноту, верхня нота гаситься одним із пальців, зазвичай безіменним» (Wade, 1983: 118–119).

Авторка у своїй праці також наводить таблицю, що показує чотири альтернативні послідовності щипка правою рукою для вибраних різновидів тринотної, чотириночної, п'ятиночної та шестиночної орнаментики, які представляють лише кілька з можливих послідовностей виконання аплікатури в орнаментиці, але з цими як фундаментальними послідовностями гітарист зможе

вибирати, комбінувати та вигадувати такі послідовності, які потрібні в різних виконавських контекстах.

Окрім двох спеціальних типів щипкового виконання орнаментів, у виконанні орнаментів часто застосовують звичайний спосіб щипка нот. Цей спосіб для більшості застосувань не є настільки задовільним, як один з інших згаданих трьох (лігадо, растреандо та пареандо) режимів виконання через крайню складність створення враження «легато-з'єднання» нот. Коли послідовні ноти на тій самій струні щипаються пальцями правої руки, зазвичай є невелика кількість тиші між звуками, коли палець, що щипає, на мить гасить струну в процесі щипка. Надзвичайно вмілі виконавці здатні створити враження «легато-з'єднань» між послідовними щипаними нотами на тій самій струні. Можливо тому, що вібрація гітари прикриває «невібрацію» струни протягом короткого моменту контакту пальця зі струною.

Гітаристи, які мають добрі базові знання щодо виконання орнаменталістики у музиці бароко та творів Баха і розвинули певну вправність в техніці гітарної орнаментики, часто експериментують з різними видами техніки виконання орнаментики. Через більшу технічну складність, ніж та, з якою стикаються виконавці на клавесині при виконанні орнаментів, гітаристи заздалегідь опрацьовують усі технічно можливі її варіанти виконання. Щодо того, чи орнаментика опрацьована заздалегідь чи імпровізована, Р. Донінгтон пише: «Насправді не має значення, скільки чи мало, якщо взагалі, виконавець вигадує орнаментальну фігурацію на ходу. Важливо лише, щоб він звучав так, ніби це так» (Donington, 1973: 177).

Прикраси (трелі, морденти, форшлаги тощо) мають органічно вписуватися в тканину твору. Трелі в бароко починалися з верхньої ноти; на гітарі їх зручно виконувати на двох струнах. У швидких темпах достатньо перекресленого мордента, для якого найкраща аплікатура *a-i-m-p*: основний звук береться великим пальцем (*p*), що дає виразніший тон. Прикраси виконуються після сильної долі;

короткі форшлагги – з лігою, довгі – без. Найкраще спочатку вивчити твір без прикрас, а потім додавати їх поступово.

Арпеджіо набуває чіткості, якщо грати всі ноти пальцями правої руки; басовий звук великим пальцем (*p*) може бути слабшим – невеликий акцент на наступних нотах компенсує це. У швидких пасажах вирішальне значення має визначення сильних долей і відповідна аплікатура.

Термін «артикуляція» часто зустрічається в контекстах, де музичне значення є неточним. Деяка неоднозначність терміна походить від його лінгвістичного походження. У фізичних науках термін позначає суглоб або суглоби. У лінгвістичному сенсі латинське слово *articulatus* означає «вимовляти чітко». Це значення розвинулося з первинного значення «бути чітко з'єднаним». Термін почав охоплювати не лише акт мовлення, а й зміст як усного, так і писемного мовлення. Чітку та логічну лінгвістичну структуру зазвичай називають «артикульованою». У музиці значення терміна «артикуляція» часто нечітке, оскільки автори додають різні значення до точного означення терміна. Так, *Harvard Dictionary of Music* визначає «артикуляцію» як «термін, що використовується для позначення (або вимоги) чіткості та виразного виконання в музичному виконанні, вокальному чи інструментальному. Правильне дихання, фразування, атака, легато та стакато – це деякі з аспектів, що залучені» (Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music* (Cambridge: Harvard University, 1975: 60.)

Термінологія, що визначає чітке та змістовне виконання музики, переважно мелодій, часто асоціюється з виразним, осмисленим читанням поезії. «Основним засобом досягнення цієї мети є поділ безперервної мелодійної лінії на менші складові, що варіюються за довжиною від декількох тактів до окремих звуків. Власне кажучи, фразування стосується поділу мелодії на її складові фрази, тоді як артикуляція стосується поділу фрази на ще менші складники. Проте часто важко розрізнити ці два поняття, частково через нечіткість терміну «фраза». Більше того, на практиці термін «фразування» часто застосовують до того, що власне є

«артикуляцією».

Використання терміна Д. Бойденом включає значення, які використовують при грі на смичкових інструментах: «Із старим смичком не намагаються досягти негайного тиску на струну, як із сучасним смичком, а спочатку беруть легкий люфт... потім швидко натискають у глибину струни та знову розслабляють. Смичковий штрих по суті короткий, і отриманий звук є природно артикульованим тоном. У швидких фігураціях серія таких артикульованих тонів нагадує низку перлин, оскільки звук нюансований, створюючи ефект чіткого розділення окремих тонів без повного припинення звуку» (Boyden, 1965: 498).

Значення терміна у Д. Бойдена, «природно артикульований тон», також не є чітким. Щодо цього Ч. Дункан стверджує, що «переважно артикуляція стосується контролю виконавця над довжиною ноти» (Duncan, 1980: 60).

Термін також може стосуватися, зокрема техніки гри на духових і струнних інструментах, наприклад «ступеня перкусійності атаки звуку. Якість атаки не слід плутати з динамічною інтенсивністю, адже активно артикульовані ноти можна грати як голосно, так і тихо. Швидше, це подібно до ефекту, який різні приголосні мають на той самий голосний звук у мовленні» (Keller, 1965).

Використання терміну для позначення багатьох різних музичних явищ розмиває фундаментальне значення «артикуляції» та робить термін нечітким і позбавленим специфіки. Розрізнення Келлера між термінами «фразування» та «артикуляція» є досить точним: «Рідкісний музикант... для кого різниця між фразуванням та артикуляцією стала повністю зрозумілою. Зокрема, скрипалі майже завжди звикли говорити про те чи інше «фразування» пасажу, ототожнюючи смичкування з артикуляцією. Але слова «фразування» та «артикуляція» мають принципово різні значення; фразування подібне до поділу думки; його функція – пов'язувати підрозділи музичної думки (фрази) та відокремлювати їх один від одного; таким чином, воно має ту саму функцію, що й розділові знаки в мові. Той, хто неправильно фразує, подібний до людини, яка не розуміє мови, якою говорить,

– наголошував Шопен своєму учневі Мікулі. Ганс фон Бюлов висловив це як «у музиці ми повинні ставити розділові знаки, фразувати, розділяти: ми повинні грати на фортепіано, а не базікати». Функція музичної артикуляції, з іншого боку, – це зв'язування або розділення окремих нот; вона залишає інтелектуальний зміст мелодійної лінії недоторканим, але визначає її вираз. Отже, як правило, існує лише одне можливе, продумане фразування, але є кілька можливостей артикуляції» (Keller, 1965: 23–25).

Важливо навести визначення терміну «артикуляція» Келлера. Термін стосується лише видів зав'язків, що існують між послідовними тонами: легато, різні ступені нон-легато та стакато, а також різні ступені зв'язності. Так, Донінгтон використовує термін переважно в значенні зв'язку і пропонує такі рекомендації щодо артикуляції в бароковій музиці: «У межах фрази можуть виникати всі ступені розділення, від жодного (легато) до дуже значного (стакато). Артикуляція, як і фразування, має найвище значення в бароковій музиці та здатна до найвищих тонкощів. Навіть у межах одного пасажу нюанси можуть варіюватися від ноти до ноти: і дві ноти, що йдуть поспіль, не обов'язково повинні отримувати однаковий ступінь чи манеру розділення. Як завжди, відчуття лінії є первинним, адже і виразне артикулювання, і виразне фразування є елементом виразної гри мелодичної лінії. Виконавець повинен розробити виразні та обґрунтовані смичкування, дихання, артикуляційні склади, аплікатури тощо... Зазвичай у бароковій музиці не знайти жодного позначення артикуляції; але (тоді й раніше) очікувалося від виконавця достатньої різноманітності» (Donington, 1989: 428–429).

Багато порад К.Ф.Е. Баха щодо практики виконання не застосовні до ранішнього стилю музики його батька, але наступна цитата щодо артикуляції виходить за межі стилевих меж: «Загалом темп алегро виражається відокремленими нотами, а ніжність адажіо — широкими, зв'язними нотами. Виконавець повинен пам'ятати, що ці характерні риси алегро та адажіо слід враховувати навіть тоді, коли композиція не позначена так, а також коли

виконавець ще не набув достатнього розуміння виразності твору. Я свідомо використовую вираз «загалом», бо добре знаю, що всі види виконання можуть з'являтися в будь-якому темпі. Є багато хто грає надто зв'язно, ніби між пальцями в них клей. Їхній дотик млявий; вони тримають ноти надто довго. Інші, намагаючись виправити це, відпускають клавіші надто рано, ніби обпеклися. Обидва підходи неправильні. Найкраще — посередині між цими крайнощами. Тут я знову говорю загалом, бо кожен вид дотику має своє застосування» (С. Ph. E. Bach, 1753: 149–150).

Щодо гри на гітарі, відомо, коли послідовні щипані ноти беруться на тій самій струні, нон-легатна артикуляція є неминучою. Це тому, що палець, який збирається щипнути струну, на мить гасить вібрацію в момент контакту зі струною. Коли послідовні щипані ноти на різних струнах, технічні процеси, необхідні для отримання нон-легатної артикуляції, включають різноманітні техніки гасіння. Існує два основні типи гасіння лівою рукою: гасіння вільним пальцем і гасіння пальцем, що зупиняє; і три основні типи гасіння правою рукою: гасіння вільним пальцем, гасіння тим самим пальцем і попереднє гасіння опорним штрихом. Кожен із типів включає низку альтернативних підтипів, пов'язаних із конкретними нотами та пальцями, що використовуються. Ці техніки також застосовуються для отримання стакатної артикуляції.

У бароковій музиці, як і в музиці пізніших епох, нотацією ліги позначають легатну артикуляцію, але в більшості видань для виконання на гітарі лігою позначають техніку легато. Через цю невідповідність та пов'язані хибні уявлення необхідне уточнення технік легато артикуляції у бароковій музиці.

Практично в усій навчальній літературі гітаристи знаком ліги позначають техніку легато. Техніка легато – це традиційний спосіб виконання у гітарному виконанні яка у нотах позначається знаком ліги. Е. Пухоль пояснює, що «в термінах гітариста слово «легато» майже завжди стосується з'єднання послідовних нот дією лише пальців лівої руки» (Pujol, 1952: 9).

Розділяють дві основні форми техніки легато: висхідне легато та низхідне легато. У висхідному злігована нота звучить шляхом зупинки струни рухом пальця лівої руки, порівнянним із забиванням цвяха молотком. У низхідному легато злігований звук утворюється шляхом щипка струни пальцем лівої руки, який зупиняє попередню ноту. Обидві форми техніки легато найчастіше стосуються нот, узятих на тій самій струні, але трапляються варіанти, у яких ноти беруться на різних струнах, хоча в таких випадках напрямок злігування зазвичай зворотний: атакований звук – це низхідне злігування, щипана лівою рукою – це висхідне злігування. У більшості випадків техніка легато створює тембральну та динамічну різницю між нотою, щипаною правою рукою, та зліговою нотою. «На гітарі існують два принципово різні типи легато: висхідне (*hammer-on*), коли нота отримує звук виключно від удару пальця лівої руки, і низхідне (*pull-off*), коли нота звучить від щипка пальцем лівої руки, що відпускає струну. Ці два прийоми створюють суттєво різний тембр і динаміку: *hammer-on* звучить м'якше й коротше, *pull-off* – яскравіше й довше. Саме тому техніка легато на гітарі ніколи не є повним аналогом клавірного легато і потребує окремого позначення» (Ponce & Koonce, 2015: 67).

Легато артикуляцію того самого виду, що й на клавірному інструменті, можна отримати на гітарі шляхом взяття нот, щипком правої руки, на різних струнах. Ноти, щипані правою рукою, взяті на тій самій струні, можуть досягати ефекту легато артикуляції, коли граються якомога більш зв'язно вмілим виконавцем. Ряд музичних видань використовують пунктирну криву лінію для позначення техніки легато. Це геніальний і чіткий спосіб розрізнення між технікою легато та легатною артикуляцією.

3.3. Сюїта мі мінор BWV 996 і Сюїта до мажор BWV 1009 Й.С.Баха: виконавсько-аналітичні аспекти.

Партити Й.С.Баха втілюють основні риси барокового стилю – риторичну

експресію, поліфонічну глибину, афектність, орнаментальність і духовну символіку. Бароковий інструменталізм, незалежно від конкретного інструмента, заснований на ідеї «музики як мовлення». Цей принцип залишається визначальним і для сучасних перекладень Баха на гітару, де від виконавця вимагається не лише технічна майстерність, а передусім розуміння барокового мислення – риторичного, мовного, афектного. Саме такими рисами вирізняється *сюїта Й. С. Баха у перекладенні для гітари BWV 996, BWV 1009*.

Серед численних інструментальних циклів Йоганна Себастьяна Баха особливе місце посідають Сюїта мі мінор BWV 996 і Сюїта до мажор BWV 1009, що належать до кола його лютневих і віолончельних композицій. Обидва твори репрезентують зрілий етап бахівського стилю, коли композитор досягає максимальної узагальненості барокового жанру, поєднуючи поліфонічну глибину з танцювальною пластикою.

Сюїта мі мінор BWV 996 була створена приблизно у 1710–1717 роках, і традиційно вважається лютневою за призначенням, хоча низка дослідників (зокрема, Joel Lester) припускають її клавесинне походження. Незалежно від цього, твір побудований у типовій для барокової сюїти структурі: *Prélude – Allemande – Courante – Sarabande – Bourrée – Gigue*. Уже сама ця форма демонструє глибоке розуміння композитором жанрової символіки танцювальних форм.

Сюїта до мажор BWV 1009 походить із циклу шести сюїт для віолончелі соло, створених близько 1720 року під час перебування Баха у Кьотені. Вона є однією з найсвітліших за колоритом і, можливо, найгімнічнішою серед усіх шести. Її перекладення для гітари стало одним із найпопулярніших у концертній практиці XX–XXI століть. На відміну від оригіналу, написаного для струнного смичкового інструмента, гітарна версія передбачає адаптацію фактури, артикуляції та динаміки відповідно до природи щипкового звучання.

Прелюдія BWV 996 побудована у формі токати – це віртуозний вступ, де чергуються арпеджійні пасажі та акордові каденції. Для гітари ця частина становить

зразок органного мислення, оскільки завдяки розкладеним акордам і педальним нотам створюється відчуття просторового, «об'ємного» звучання. Основне завдання виконавця – зберегти горизонтальний розвиток поліфонії, не перетворюючи пасажі на механічні вправи. Оптимальний темп – помірно рухомий. «BWV 996 — це один із найяскравіших прикладів бахівського “гібридного” мислення: твір одночасно лютневий за фактурою і клавесинний за розмахом. На сучасній гітарі він звучить навіть природніше, ніж на історичній лютні, бо шестиструнна гітара дає той самий резонанс і сустейн, якого Бах досягав на клавирі з лютневим регістром» (Lester, 2020: 178).

(*Andante – Allegretto*), із чітко відчутним метричним пульсом. Використання відкритих струн (особливо Е та А) допомагає створити природну резонансність. При цьому важливо уникати надмірного педалювання звуку, щоб не «змазати» поліфонічну структуру. У виконавській практиці автора ефективним виявився прийом динамічного рельєфу – кожен фразу логічно підводити до кульмінації в каденціях, а після неї – коротке «віддихання». Це надає музиці риторичної природності, характерної для бахівського стилю.

Allemande у BWV 996 – це справжній центр сюїти, де поєднуються філософічна зосередженість і спокійна пластика. Її фактура поліфонічна, а тема побудована на плавних висхідних і низхідних секвенціях. На гітарі важливо зберегти незалежність голосів. Для цього рекомендується використовувати позиційну зміну між V і VII позицією, що дозволяє зручно вести верхній голос без надмірного розтягування лівої руки. Артикуляція має бути *non legato*, але зі зв'язним звуковим диханням, що імітує рух смичка у віолончельній грі. Кожна фраза в *Allemande* повинна мати чітку риторичну структуру – теза, розвиток, каденція. Власне виконання автора підтверджує, що при дотриманні цього принципу твір набуває «мовної» логіки, де кожен зворот стає музичною фразою у значенні барокового вислову.

Courante у Баха часто містить складний метричний малюнок, що поєднує

дво- і тридольність. У перекладенні для гітари це потребує надзвичайної точності агогіки: важливо уникати рівномірного ритму й підкреслювати синкопи, які створюють ефект «танцю думки».

Технічно ця частина потребує легкого, «летючого» штриха. Виконавець має застосовувати короткий апояндо для басу та легато-піццикато для верхнього голосу. Згідно з дослідженням Gyulnazarova (2014), подібний контраст у звуковеденні дозволяє досягнути «барокового світлотіньового ефекту», який на гітарі відчутний навіть без клавесинної артикуляції.

Sarabande – центральна, емоційно найглибша частина сюїти. Темп *Adagio* або *Largo* дає змогу розкрити характер барокового афекту – благоговійної скорботи. У перекладенні для гітари *Sarabande* звучить надзвичайно природно, оскільки щипковий тембр дозволяє передати інтимність і медитативність цього жанру.

Основна складність – збереження співучості при обмеженій тривалості звуку. Автор у своєму виконанні використовує техніку “розтягненого атаки”: легке попереднє торкання струни, що створює ілюзію вокальної атаки, аналогічної співу.

Використання *vibrato* на довгих нотах, особливо у верхньому голосі, допомагає підкреслити кульмінаційні моменти фрази.

Bourrée i Gigue. Bourrée – одна з найвідоміших частин сюїти, часто виконується як окремий концертний твір. Її танцювальна енергія вимагає точного темпу (*Moderato*) і пружної артикуляції.

Виконання з легким «відскоком» правої руки (*p-i-m alternando*) створює ефект природної пульсації. Особливо важливо не втрачати гармонійного напрямку: у кожній фразі потрібно виділяти басові опори, що формують гармонічну основу.

Gigue завершує цикл як апофеоз радості. Тут головне – ясність поліфонії та ритмічна свобода. З технічного боку, ефективно чергувати *tirando* і *apoyando* в залежності від голосу, зберігаючи легкість звучання. Власний досвід показує, що *Gigue* звучить переконливіше при незначному зниженні темпу, що дозволяє чіткіше артикулювати фрази.

Сюїта BWV 1009 (Сюїта до мажор). – п'ятий цикл із шести віолончельних сюїт. Її тональність до мажор створює відчуття відкритості, ясності, «сонячного світла». Для гітари ця сюїта є надзвичайно вдалою через природне розташування нот у першій і другій позиціях та можливість використання відкритих струн *C* і *G*, що посилює резонанс. «До-мажорна сюїта BWV 1009 – це, можливо, найщасливіший випадок у всій гітарній бахіані: тональність *C-dur* ідеально лягає на відкриту гітару (відкриті струни *C* і *G* стають природними бурдонами й резонаторами), завдяки чому твір звучить ще світліше й прозоріше, ніж на віолончелі. На гітарі ця сюїта буквально “світиться” – її прелюдія та жига набувають майже пасторально-сонячного характеру, якого не дає жоден інший інструмент» (Russell, 2022: 74).

Прелюдія BWV 1009 – приклад поступового нарощування енергії через арпеджійний розвиток. На гітарі вона вимагає м'якого легато й рівномірного звукового дихання. Рекомендується грати ближче до грифа (*sul tasto*) для створення «віолончельного» тембру. При цьому важливо уникати зайвої педальності – кожна фраза повинна завершуватися природною паузою.

Allemande та Courante контрастують між собою: *Allemande* – спокійна, благородна, *Courante* – граційна й ритмічно гнучка. У гітарному перекладенні (за редакцією А. Сеговії) рекомендовано чергування позицій IV–VII для зручності голосоведення. Особливу увагу слід приділяти внутрішньому руху баса – він забезпечує «органну» опору фактури.

Sarabande є духовним центром сюїти. На гітарі зміст цієї частини розкривається через глибокий тембровий колір і природну кантиленність. Автор відзначає, що найвиразнішого ефекту вдається досягти при використанні пальцевого *vibrato* в поєднанні з плавним *rubato* – це створює ілюзію «дихаючої» мелодії, властивій віолончельному тембру.

Bourrée I–II і Gigue – це фінальні частини циклу, вони вимагають легкої артикуляції, чітких штрихів і змістовного фразування. Особливу увагу слід

приділити контрасту між *Bourrée I та II* – перша сповнена світла й енергії, друга має характер відтіненої задумливості. На гітарі цей контраст передається через темброві протиставлення: перша виконується ближче до підставки, друга – ближче до грифа.

Gigue у до мажор є своєрідною кульмінацією всього циклу. Ритмічна легкість і послідовна логіка секвенцій вимагають високої технічної майстерності. Важливо, щоб поліфонічні лінії не зливалися: при виконанні кожен голос повинен звучати незалежно, ніби веде власну мелодію. Це досягається завдяки розділенню динаміки між струнами та точному контролю атаки.

Таким чином можна виокремити кілька ключових принципів, що забезпечують стилістичну автентичність і музичну виразність при виконанні бахівських сюїт на гітарі:

1. Принцип риторичного дихання: кожна фраза повинна мати внутрішню логіку, як вислів у мові. Пауза – це не тиша, а частина думки.
2. Темброве розрізнення голосів: верхній голос виконується м'якше, бас – чіткіше, щоб зберегти поліфонічну ясність.
3. Динамічна хвиля: уникати рівномірності; бахівська фраза живе пульсацією.
4. Артикуляційна гнучкість: поєднання *non legato* і короткого *legato* створює «мовну» інтонацію.
5. Помірна агогіка: не варто прискорювати рух; краще підкреслити логіку зміни афектів, ніж темп.

Ці принципи дозволяють створити виконавську модель, у якій гітара виступає не просто перекладачем, а співрозмовником Баха, здатним зберегти і передати його духовний зміст музики.

Аналіз сюїт BWV 996 і BWV 1009 у перекладенні для гітари засвідчив, що адаптація бахівських творів не лише технічно можлива, але й художньо виправдана. Гітара здатна відтворити як поліфонічну складність, так і афектну виразність

барокового стилю. Вирішальним чинником успішного виконання є не форма інструмента, а мислення виконавця – його здатність сприймати музику як мовлення, як духовний монолог. Саме тому перекладення творів Баха для гітари стає не копіюванням оригіналу, а творчим актом, який поєднує наукову аналітику й живу художню інтерпретацію.

Висновки до Розділу 3.

Партити Й. С. Баха є вершиною жанру барокової сюїти та походять від послідовності танців різного характеру. Проте у Баха вони набувають філософської узагальненості, оскільки кожен танець перетворюється на самостійний психологічний портрет. Як відзначає Куо Nai-Chia, структура типових партит (*Allemande – Courante – Sarabande – Gigue* + *додаткові частини – Gavotte, Bourrée, Menuet*) символізує рух людських емоцій від споглядання до катарсису. *Allemande* – поважна, спокійна хода, часто у двохголосній фактурі; відображає роздум, «вступ до медитації». *Courante* – рухлива, контрапунктична; її синкопований ритм створює відчуття збудження або пошуку. *Sarabande* – повільна, урочиста, з наголосом на другій долі – втілення глибокої емоції та благоговіння. *Gigue* є фінальною частиною, де поєднуються віртуозність, контрапункт і життєствердний пафос. Як підкреслює Маркович, танцювальність у Баха є не фізичною, а метафорична: вона відображає *духовний рух, «ритм душі»*. Саме цей принцип дає змогу сучасному виконавцю (навіть на гітарі) *зберігати барокову природу музики без буквального наслідування історичних інструментів*.

Скрипкові, віолончельні та лютневі твори Баха в сучасних гітарних транскрипціях це не просто адаптація, а діалог епох, інструментів і виконавських традицій, у якому гітара виступає не як заміник, а як рівноправний голос великого композитора. Барокове виконання на сучасних струнних інструментах (віолончель, гітара, скрипка) має прагнути виявити внутрішню багатшаровість фактури, а не лише «чистоту звуку». Віртуозність у сучасному виконанні бахівських опусів

століття є не показовою, а структурною, оскільки розкриває в першу чергу логіку розвитку тематизму.

ВИСНОВКИ

Дослідження численних праць з виконавського музикознавства демонструють, що гітарне мистецтво ХХІ століття прагне інтегрувати принципи історично поінформованого виконання з усім арсеналом сучасних технічних можливостей інструмента. Це виражається і у відмові від надмірного романтизування бахівської музики, використанні барокових штрихів (*non legato*, *notes inégales*, *portato*), акцентуванні на природності звукового дихання, адаптації строю (часто – зниження шостої струни до *D* або *C*), увазі до оригінальної фразової пунктуації. У сучасних наукових дослідженнях теорію автентичного виконання переосмислюють як основу для створення інструментальних адаптацій, оскільки і перекладення і транскрипції не змінюють своєї риторичної логіки розгортання, а тільки адаптують її до інструменту. Як зазначає Г. Келлер, артикуляція в бароко – це не технічний прийом, а спосіб зв'язування або розділення нот для виразності (Keller, 1965). Для гітари це означає використання і певних штрихів таких як *apoyando* і *tirando* для імітації барокового «дихання» (Donington, 1989). Сучасні українські гітаристи також долучаються до цієї тенденції. У педагогічній і концертній практиці все частіше з'являються перекладення бахівських сюїт, що виявляє не тільки технічну майстерність виконавця, але і опанування стилістикою інструментальної барокової музики.

Інструментальна спадщина Й.С.Баха у ХХ столітті стала потужним арсеналом для розвитку виконавських якостей гітариста. В цей період твори, написані для органа, клавіру, скрипки, віолончелі, лютні чи оркестру, завдяки майстерним транскрипціям набули нового, несподіваного життя на класичній гітарі. Цей процес адаптації розкрив глибоку внутрішню спорідненість поліфонічної складності бахівської музики та природних можливостей гітари, а саме її принципу гри щипком, співучою мелодикою, багатством тембрових барв, здатністю одночасно вести кілька голосів. Гітара виявила здатність «передати» дух епохи Бароко, її стилістичні риси. Гітарні перекладення іспанського гітариста Андреса Сеговії

значно збагатили концертний та навчальний репертуар, відкрили нові грані бахівського стилю, які часто залишаються прихованими навіть при виконанні на автентичних барокових інструментах, оскільки відомо, що особливістю барокового інструменталізму є поєднання поліфонічного мислення з технічною складністю. Для Баха це була не самоціль, а спосіб показати гармонійну організацію світу, що саме ми і виявляємо у перекладеннях А. Сеговії. У його партитах навіть одноголосна лінія звучить поліфонічно завдяки арпеджіації, акцентам і внутрішньому руху голосів.

При виконанні музики Баха більшість виконавців орієнтуються на клавір як фундаментальний струнно-щипковий інструмент у творчості композитора. Це обґрунтовано зокрема тим, що клавесин є і найпопулярнішим бароковим інструментом, звук якого найбільше подібний до звуку гітари. Виконуючи музику Баха гітарист використовує техніки, що імітують звук чембало. Гітарні техніки, які не імітують звук чембало, загалом рекомендують уникати. Два аспекти в техніці гри на гітарі орієнтовані на клавір і мають найбільше значення для розв'язання проблем гітарних транскрипцій: орнаментика та артикуляція. Тембральні та динамічні аспекти також є важливими, оскільки певною мірою впливають на процес створення транскрипцій але вони більше належать до сфери варіантів виконання, тобто виконавської інтерпретації ніж до проблем композиторської транскрипції. Сучасні гітаристи застосовують техніки орнаментики, призначені для досягнення музичного ефекту «чембало», зокрема виконані щипком правою рукою. У виконання на гітарі барокової музики розрізняють два основні види атаки: права рука та ліва рука. Атака лівою рукою називається «технікою легато». Атака правою рукою включає два спеціальні типи атаки окрім звичайного способу використання або атаки апояндо (опорний штрих), або атаки тірандо (вільний штрих). Два спеціальні типи атак правою рукою називаються «растреандо» (тягнення) та «пареандо» (парний). Дуже велика кількість різних музичних результатів досяжна через варіацію компонентів атаки цих основних технік. Загалом, техніки гри на

струнних інструментах орієнтовані на клавир є важливими для розв'язання проблем транскрипції барокових творів для гітари. Важливою є роль артикуляції у виконанні музики Баха, а також виявлення гітарних технік артикуляції, з'ясування зв'язку між аплікатурою та артикуляцією у розв'язанні проблеми гітарних транскрипцій та інших.

Жанр перекладення у гітарному мистецтві ХХІ століття перетворився на повноцінну форму музичного мислення. На прикладі творів Й. С. Баха цей процес є особливо показовим, оскільки перекладення для гітари постали не просто технічним завданням, а способом діалогу між епохами, творчим переосмисленням, де виконавський аспект переважає над технічним (Wade, 1980; Koonce, 2016). А. Сеговія започаткував цей підхід, доводячи, що гітара додає Баху «теплоти й людяності» (Segovia, 1976). Ф. Кунце розвив ідею, що гітарні транскрипції Баха це риторичний переклад, де аплікатура та штрихи стають інструментами афектності (Koonce, 2016). Сучасний гітарист, виконуючи перекладення барокової музики, водночас є інтерпретатором і дослідником – він відтворює логіку барокового стилю, пристосовуючи її до сучасної звукової естетики. Саме у цьому полягає синтез наукового, композиторського та виконавського мислення, який визначає сутність сучасного гітарного бахівського репертуару. Виконання творів Баха на класичній гітарі є складним процесом, що поєднує історичну обізнаність, технічну майстерність і глибоке художнє чуття. Сучасні гітаристи стикаються з низкою викликів, пов'язаних із бароковою стилістикою, особливостями транскрибування тексту, звуковими можливостями сучасного інструменту. Розуміння усіх аспектів досліджуваної проблематики дозволяє найбільш повно втілити дух бахівської музики – її поліфонію, емоційну глибину, архітектурну чіткість і виразову різноманітність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бельський, Б. (2013). Поліфонічне мислення Й. С. Баха в гітарних перекладеннях. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*, 13, 156–167.
2. Борисенко, М. (2012). Виконавські аспекти транскрипцій барокової музики для гітари. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 98, 145–156.
3. Голубов, Р. (2021). Фантазія на тему бахівських мотивів для гітари: виконавські зауваження. *Вісник Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського*, 45, 78–85.
4. Гордійчук, М. (1985). Йоганн Себастьян Бах: життя і творчість. Київ: Мистецтво.
5. Гуменюк, А. (2010). Риторичні фігури в музиці бароко та їх відтворення на сучасних інструментах. *Українське музикознавство*, 36, 112–125.
6. Гюльназарова, Т. (2014). Барокова інструментальна музика в сучасному виконавстві: проблеми автентичності та транскрипції. Київ : НАКККіМ.
7. Давидов, М. (1977). Теоретичні основи перекладання інструментальних творів для баяна. Київ: Муз. Україна.
8. Друскін, Я. (1972). Про риторичні прийоми в музиці Й. С. Баха. Київ: Музична Україна.
9. Калениченко, А. (2006). Бах Йоганн Себастьян. Українська музична енциклопедія. Т. 1. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 156–160.
10. Кордюк, І. (2016). Орнаментика в бароковій музиці та її відтворення на гітарі. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 112, 89–102.
11. Козаренко, О. (2011). Феномен української барокової музики та його відлуння у творчості Й. С. Баха. Львів : Сполом,.
12. Москаленко, В. (2008). Лексикон барокової музики: терміни та поняття. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського.
13. Морозов, В. (2015). Поліфонія Й. С. Баха в гітарних адаптаціях ХХ століття. *Музика в просторі культури*, 78–89.
14. Остапенко, А. (2019). Транскрипції Андреса Сеговії творів Й. С. Баха: виконавський аналіз. *Музика і час*, 5, 23–30.
15. Покотило, О. (2017). Барокова риторика в виконавській практиці гітаристів. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*, 2, 45–52.
16. Ревуцький, Л. (1958). Транскрипції органних творів Й. С. Баха (до гітарної практики). Київ : Музична Україна.

- 17.Синиця, С. (2018). Творчість Й. С. Баха в контексті сучасного гітарного мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, ЛНМА ім. М. В. Лисенка.
- 18.Стайко, П. (2022). Сучасні гітарні редакції сюїт Й. С. Баха. *Наукові записки Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 125, 67–79.
- 19.Трянов, М. (2025). Гітарний ансамбль як явище академічного музичного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст. : дис. ... доктора філософії. Харків : ХДАК.
- 20.Шевченко, А. (2020). Адаптація віолончельних сюїт Й. С. Баха для гітари: проблеми та перспективи. *Вісник Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*, 48, 134–148.
- 21.Ялоза, А. (2018). Виразність гітари в транскрипціях інструментальної музики Й. С. Баха : дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса : ОНМА ім. А. В. Нежданової.
- 22.Badjarov, D., & Koonce, F. (2017). Bach on the Guitar: Historical Perspectives and Performance Practice. In F. Koonce (Ed.), *The Bible of Classical Guitar Technique* (pp. 9–15). San Diego: Kjos Music Press.
- 23.Bartel, D. (1997). *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- 24.Boyden, D. (1965). *The History of Violin Playing from Its Origins to 1761*. London: Oxford University Press.
- 25.Bream, J. (2009). *A Life on the Strings*. London: Ashley Mark Publishing.
- 26.Bukofzer, M. F. (1947). *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton & Company.
- 27.Buelow, G. J. (1983). Rhetoric and music. In S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 15, pp. 793–803). London: Macmillan.
- 28.Butt, J. (2002). *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 29.Chafe, E. T. (1991). *Tonal Allegory in the Vocal Music of J.S. Bach*. Berkeley: University of California Press.
- 30.Donington, R. (1973). *A Performer's Guide to Baroque Music*. New York: Charles Scribner's Sons.
- 31.Donington, R. (1989). *The Interpretation of Early Music* (New revised ed.). London; Boston: Faber & Faber.
- 32.Duarte, J. W. (1998). *Andrés Segovia: As I Knew Him*. Pacific, MO: Mel Bay.
- 33.Duncan, C. (1980). *The Art of Classical Guitar Playing*. Princeton, New Jersey: Summy-Birchard Music.

34. Emery, W., & Koonce, F. (2018). Bach Performance Practice on the Guitar: Insights from Keyboard Sources. *American String Teacher*, 68(3), 90–95.
35. Haynes, B. (2007). *The End of Early Music*. Oxford: Oxford University Press.
36. Harnoncourt, N. (1982). *Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis*. Salzburg: Residenz Verlag.
37. Keller, H. (1965). *Phrasing and Articulation: A Contribution to a Rhetoric of Music* (L. Gerdine, Trans.). New York: W. W. Norton & Company. (Original work published 1929).
38. Koonce, F. (Ed.). (2015). *J. S. Bach: The Solo Lute Works for Guitar*. San Diego: Neil A. Kjos Music Company.
39. Koonce, F. (2016). *The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach: Historical Context and Performance Practice for the Modern Guitarist*. San Diego: Neil A. Kjos Music Company.
40. Ledbetter, D. (2002). *Bach's Well-tempered Clavier: The 48 Preludes and Fugues*. New Haven: Yale University Press.
41. Lester, J. (1999). *Bach's Works for Solo Violin: Style, Structure, Performance*. New York: Oxford University Press.
42. Lester, J. (2020). Bach's Hybrid Instrumental Thinking: The Case of the E-minor Suite BWV 996. In J. Lester & M. Lindley (Eds.), *Bach Perspectives 14: Bach and the Organ* (pp. 165–192). Urbana: University of Illinois Press.
43. Marshall, R. L. (1989). *The Music of Johann Sebastian Bach: The Sources, the Style, the Significance*. New York: Schirmer Books.
44. Neumann, F. (1978). *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
45. Ponce, M., & Koonce, F. (2015). *Manual de técnica para guitarra clásica: Legato y articulación*. San Diego: Neil A. Kjos Music Company.
46. Pujol, E. (1952). *Escuela Razonada de la Guitarra, Libro IX*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
47. Pujol, E. (1983). *El dilema del sonido en la guitarra* (3rd ed.). Buenos Aires: Ricordi Americana.
48. Romanillos, J. L., & Winspear, H. (2012). *The Viña del Mar Interviews: Andrés Segovia in Conversation*. Columbus: Orphée.
49. Russell, D. (2022). *Bach on the Guitar: Reflections on the Cello Suites*. London: Faber Music.
50. Schulenberg, D. (2006). *The Keyboard Music of J.S. Bach* (2nd ed.). New York: Routledge.

- 51.Segovia, A. (1976). *An Autobiography of the Years 1893–1920* (2nd ed.). New York: Macmillan.
- 52.Shay, E. (1969). Bach's Instrumental and Vocal Styles—How They Affect Articulation. *American Organist*, 3(November), 33–37.
- 53.Stoffel, R. (2019). Performing Bach's Polyphony on the Six-String Guitar: Technical and Aesthetic Considerations. *Guitar Review*, 152, 68–81.
- 54.Stoffel, R. (2021). *Baroque Articulation and Timbre on the Modern Guitar*. Brussels: Alamire Foundation.
- 55.Taruskin, R. (1995). *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press.
- 56.Uhl, D. J. (1980). A Rationale for Determining Articulation. *Diapason*, 7(April), 8–12.
- 57.Wade, G. (1980). *Traditions of the Classic Guitar*. London: Calder & Boyars.
- 58.Wade, G. (1983). *A Concise Survey of the Guitar Technique*. London: Schott.
- 59.Wade, G. (1985). *The Art of Fingering for the Guitar*. London: Schott.
- 60.Wade, G., & Duarte, J. W. (1993). Segovia and Bach: The Creation of a Repertoire. In G. Wade (Ed.), *A Concise History of the Classic Guitar* (pp. 87–104). Pacific, MO: Mel Bay.
- 61.Winold, A. (2007). *Bach's Cello Suites: Analyses and Explorations* (Vol. 1). Bloomington: Indiana University Press.
- 62.Wolff, C. (2000). *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. New York: W. W. Norton & Company.
- 63.Zanon, F. (2019). *Performing Bach's Cello Suites on the Guitar: A Practical and Aesthetic Guide*. São Paulo: Editora da USP.
- 64.Zanon, F. (2020). *J. S. Bach on the Guitar: Transcription and Performance Practice*. Orpheus Institute Series. Leuven: Orpheus Institute.