

УДК 787.61; 78.03; 78.08

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-54-13>

## ЕСТЕТИКА ПЕРЕКЛАДАННЯ БАРОКОВОЇ МУЗИКИ НА ГІТАРУ (НА ПРИКЛАДІ СОНАТИ ДЛЯ ФЛЕЙТИ ТА BASSO CONTINUO Й. С. БАХА, BWV 1034)

**Антон Ялоза** – доктор філософії з музичного мистецтва, доцент кафедри народні інструменти, Комунальний заклад вищої освіти «Дніпровська академія музики» Дніпропетровської обласної ради»  
<https://orcid.org/0000-0003-4740-0135>

*У статті розглянута естетика перекладання барокової музики на гітару на прикладі Сонати для флейти та basso continuo Й. С. Баха, BWV 1034, відомим сучасним гітаристом Д. Расселом, що є актуальним для збагачення репертуару та розвитку гітарного музичного мистецтва XXI ст. Гітарне музичне мистецтво розвивалося через академізацію гітари завдяки творчим зусиллям А. Сеговії у XX ст., а саме: розширенню гітарного репертуару творами композиторів сучасників; перекладанню музики ренесансу, бароко та класицизму; відкриттю класів гітари у консерваторіях та музичних школах по всьому світі; доведенню звучання гітари до публіки філармоній, що базувалось на становленні класики гітарного музичного мистецтва з епохи бідермаєра та романтизму XIX ст.; через діяльність композиторів гітаристів-виконавців Європи: італійців – Ф. Карулі, М. Джуліані, М. Каркасі, Н. Паганіні; іспанців – Ф. Сор, Ф. Таррегі; австрійців – А. Діабеллі, Й. Мерц, француз Н. Коста та інших. У дослідженні застосовані аналітичний, історично-описовий, герменевтичний, музично-текстологічний, стильово-компаративний, інтерпретаційний та інтонаційний методи. Наукова новизна полягає в тому, що вперше розглядається перекладання флейтової музики Й. С. Баха на класичну гітару в контексті виявлення певної проблематики, як-от: транспонуючий зміст соло флейти та зміна лінії басу, що ґрунтується на імпровізаційності basso continuo епохи бароко. Мета дослідження – виявлення універсальності класичної академічної гітари, яка історично має витоки зі струнно-щипкового та лютневого інструментарію ренесансної доби, у створенні фактурної цілісності щодо взятого перекладання через поєднання сольного та акомпануючого голосів, адаптуючи музичну думку композитора через максимально можливе збереження оригінального нотного матеріалу (драматургія, емоційна та динамічна насиченість) без конфронтації з можливостями інструмента, аналізуючи оригінальний твір епохи бароко.*

**Ключові слова:** бароко, бідермаєр, гітарне мистецтво, класичний стиль, музичний жанр, музична композиція, музична імпровізація, виконавська інтерпретація, музична фактура, виконавське мистецтво, сучасні тенденції, інструментальне мистецтво.

**Вступ.** Розвитку сучасного академічного гітарного мистецтва XXI ст. насамперед сприяли досягнення композиторів гітаристів-виконавців Європи епохи бідермаєра [1] та романтизму XIX ст. Це яскраві представники італійської школи – Ф. Карулі, М. Джуліані, М. Каркасі, Н. Паганіні; іспанці Ф. Сор, Ф. Таррегі; австрійці А. Діабеллі, Й. Мерц, француз Н. Коста та інші. З'являється віртуозний програмний гітарний репертуар (варіації, сонати, концерти для гітари та струнного квартету тощо) [2]. Не забуваємо про «золоту добу» класичної гітари XX ст., котра відзначена діяльністю іспанського гітариста Андреса Сеговії – розширенням гітарного репертуару творами композиторів сучасників, також перекладанням музики ренесансу, бароко та класицизму, відкриттям класів гітари у консерваторіях та музичних школах по всьому світі, доведенням звучання гітари до публіки філармоній [3].

Таким чином, на визначених вище етапах становлення гітари як класичного академічного

інструмента перекладання створювалися з метою розширення концертного репертуару. Особливого авторитету та популярності серед сучасних концертуючих виконавців, що звертаються до музики бароко, набули перекладання професора Королівської академії музики (Лондон, Великобританія) Девіда Рассела (англ. DavidRussell). Концертуючий гітарист-віртуоз записав безліч аудіо CD (від музики ренесансу до сучасної). Він є лауреатом премії Греммі, автором численних обробок та перекладень, призером декількох міжнародних конкурсів, серед яких конкурси ім. А. Сеговії, Х. Раміреса та ім. Ф. Таррегі [3].

Аналіз виконаних ним перекладень для гітари дозволяє сформулювати базові рекомендації, які б сприяли розкриттю художньо-виразного потенціалу інструмента.

**Мета статті** – виявлення універсальності класичної академічної гітари, яка історично має витоки зі струнно-щипкового та лютневого інструментарію ренесансної доби [1], у створенні

фактурної цілісності на основі аналізу пере-  
кладання *Сонати для флейти та bassocontinuo*  
*Й. С. Баха, BWV 1034*, видатним гітаристом сучас-  
ності Д. Расселом через проблематику поєднання  
сольного та акомпануючого голосів.

**Викладення основного матеріалу.** Цикл  
*Й. С. Баха Соната для флейти та bassocontinuo,*  
*BWV 1034, e-moll* відповідає жанру церковної  
сонати (*Sonata da Chiesa*) із характерною для неї  
ознакою – темповим контрастом між частинами.  
Перша частина *Adagio*, друга *Allegro* – двоголосна  
фуга, написана у формі тричастинної фуґи (не  
в класичному понятті цього терміна, а так звана  
фуґована форма). Третя частина *Andante*, в пара-  
льному мажорі (G-dur), має просту тричастинну  
форму із середньою частиною розробного типу.  
Четверта частина *allegro* написана в старовин-  
ній сонатній двочастинній формі. Сонатна форма  
бароко має стійкі ознаки, такі як: репрізна форма,  
грунтована на тональному розрізненні головної  
партії та побічно-завершальної групи в експози-  
ції (в тональності D) і транспозиції її в головну  
тональність у репрізі; характерна розробка мотиву  
в усіх розділах та метод тематичної похідності.  
Основна відмінність сонатної форми бароко від  
класичної – відсутність драматургічного контрасту  
між головною та побічною партіями.

Форма твору має імпровізаційний характер, а її  
витоки – інструментальне «налаштування» через  
хоральну інтонацію («інтонація» тут як початкова  
частина григоріанської монодії). Період типу роз-  
гортання складається з початкової групи мотиву  
(за тривалістю аналогічно до італ. *soggetto*, німець.  
*subjekt*, тобто «малої теми» епохи Відродження)  
та розгортання секвенційного розвитку почат-  
кових мотивів із можливим уведенням нових.  
Початкова група мотиву закінчується повним або  
половинним кадансом у головній тональності;  
весь період типу розгортання закінчується доско-  
налим кадансом у тональності домінантової групи  
(III, V ступеня), рідше – в паралельній мажорній  
(VI ступеня).

Головним завданням під час пере-  
кладання будь-якого твору для іншого інструмента є адап-  
тація композиторської музичної думки у вигляді  
максимально можливого збереження оригіналь-  
ного нотного матеріалу (драматургія, емоційна та  
динамічна насиченість тощо) до природи свого  
інструмента. Логічним є, що пере-  
кладення не повинне вступати в конфронтацію з можливос-  
тями інструмента, для якого воно задумане [4; 5].

*Соната для флейти та bassocontinuo*  
*Й. С. Баха, BWV 1034*, є вдалим вибором для пере-  
кладення на гітару. Насамперед завдяки самому

принципу відносної свободи та імпровізаційності  
техніки виконання генерал-баса. Максимально  
точно адаптувавши головний тематичний мате-  
ріал (тобто партію соло флейти) для виконання  
на шестиструнній гітарі, автор вільний імпровізу-  
вати в пере-  
кладенні партії баса та акомпанементу,  
використовуючи скрізь де можливо лише властиві  
гітарі варіанти акомпанементу. Зосереджений  
«філософський» характер музики бароко набуває  
нового життя завдяки інтимній салонності гітар-  
ного звуку та великого спектру фарб її тембру.

Більша частка змін оригінального мате-  
ріалу в пере-  
кладенні припадає на партію баса, що  
пов'язано з вузьким діапазоном інструмента. Проте  
зміни надають матеріалу властивої для класич-  
ної гітари фактури. Тракткування ж власне самого  
цифрування генерал-баса bassocontinuo та дода-  
вання середніх голосів (до акомпануючої групи)  
виконується автором пере-  
кладення епізодично, як  
правило, в кадансових оборотах або принципових  
частинах циклу, що вимагають гармонійної ясно-  
сті (характерні для тієї або іншої музичної форми  
модуляції). Причина такого рідкісного викорис-  
тання цифрування – і без того мелодійне насичення  
крайніх голосів, виконання яких вимагає досить  
високого рівня технічного складника виконавця.

Окрім додавання середніх голосів у всіляких  
відхиленнях у середині періоду, для посилення  
ефекту гармонійної напруги автор додає їх в осо-  
бливих випадках на сильну частку такту. Тобто до  
тлумачення гармонічних функцій Д. Рассел став-  
иться дуже просто та спокійно, звертаючись до  
них тільки в умовах їх доцільності, котру визна-  
чає по функціях у розвитку гармонії, періоду та  
з метроритмічних умов (**[Приклад № 1]** з другої  
частини).

#### Приклад № 1

Розвиток гармонії у другій частині (тт. 3–4)



#### Приклад № 2

Кадансовий оборот з другої частини (тт. 54–55)



Додавання середніх голосів у кадансовий обо-  
рот **[Приклад № 2]** підкреслює створену компо-  
зитором гармонійну напруженість, створюючи в  
пере-  
кладенні ясну визначену гармонічну послі-  
довність, напругу сьомого ступеня та її перехід у  
домінанту **[Приклад № 3]**.

**Приклад № 3**

Друга частина (тт. 69–70)



Найбільш насичена в плані гармонійного супроводу генерал-баса – четверта частина циклу. І логіка використання голосів гармонії застосована для підкреслення гармонійної напруги (відхилень) та сильного часу такту [Приклад № 4].

**Приклад № 4**

Модуляція (тт. 37–42) у четвертій частині



У цьому прикладі велика кількість акордів (порівняно з іншими частинами циклу) пов'язана з модуляцією (*e-moll* – *h-moll*) у тональність домінанти, що важливо для старовинної сонатної форми. Тому надати цьому відрізу ясну гармонійну визначеність (фактурну) Рассел визнав необхідним. Цікавими є ті рішення, в яких він знаходить альтернативну версію викладу матеріалу генерал-баса, що пов'язано з відсутністю фізичної можливості відтворити обидва голоси відразу на гітарі.

У зв'язку з недоліком діапазону, нерідко окремі низькі звуки баса виконати неможливо (нижня межа гітари – *mi* малої октави). Актуальним рішенням буде перенести ці звуки октавою вище. Рассел вводить стрибки на септиму вгору в басі для того, щоб мелодійна лінія басу плавно та поступово спустилася до *re-diezu*. По суті, стрибок у басі можна було зробити в іншому місці (наприклад з *ля* на *соль* в першому випадку), але автор перекладення вважає за краще вчинити його раніше, для того щоб максимально логічно прийти до домінантової функції у першій частині ([Приклад № 5], оригінал [Приклад № 6]).

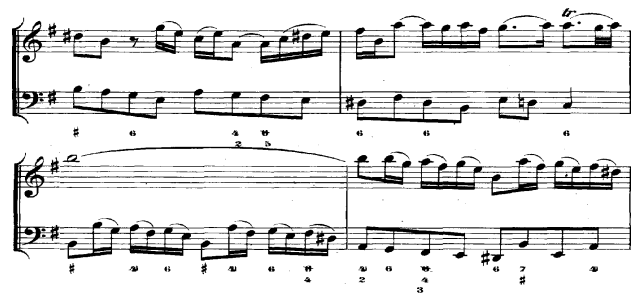
**Приклад № 5**

Адаптація партії баса в першій частині (тт. 3–6)



**Приклад № 6**

Оригінал з першої частини (тт. 3–6)

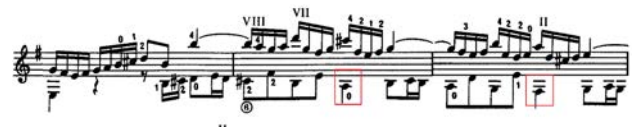


Так, місце стрибка визначає і тематичний матеріал флейти через стрибок у басі під час зупинки руху мелодії з метою уникнути зупинки загального руху (таким чином увага слухача фокусується на басі). Також у цьому відрізу з першої частини циклу ми бачимо додану ноту до басу. Її функція – заповнити порожнечу мелодійної лінії, оскільки Рассел має на увазі коротку трель, що стає зрозуміло завдяки виписаній їм аплікатурі лівої руки. Авжеж, подібного роду зміни зумовлюють певним чином фразування партії баса. Проте це не вступає в конфронтацію з оригінальним нотним текстом у рукописі композитора, а також в інших виданнях та редакціях, де штрихи в партії басу не проставлені (винятком є лише випадки через проведення теми). Прикладів подібного роду змін партії баса велика кількість.

У другій частині циклу, в експозиції, під час відповіді партії баса змінена тема. Таким чином, відповідь [Приклад № 7] не дослівно повторює тему згідно з оригіналом [Приклад № 8].

**Приклад № 7**

Експозиція з другої частини (тт. 5–7)



**Приклад № 8**

Оригінал експозиції з другої частини (тт. 5–7)



Зміни цього типу виникають через надмірну складність в аплікатурі та техніці гітариста, а точне відтворення відповіді провокує. Проте, завдяки насиченому руху протискладання (партії флейти), ці перетворення не порушують загального враження прослуховування.

Зміни в партії баса Рассел робить, як правило, у швидких частинах циклу. Причиною

того є насичений рух у голосах або ж одному з голосів, що вимагає великих фізичних ресурсів під час виконання. У таких випадках виконання оригінального тексту обох голосів на гітарі неможливе у зв'язку з вузьким діапазоном, обмеженістю апікатурних рішень у позиціях. І ці перетворення зроблені в граничному спрощенні матеріалу баса.

Аналізуючи та детально порівнюючи оригінальний нотний текст з перекладанням, бачимо, що Рассел застосував найоптимальніше та логічне для виконання на класичній гітарі рішення. Уперше це трапляється в інтермедії фуги (друга частина циклу). Можна помітити, що у верхньому голосі насичений арпеджований рух, що дуже ускладнює відтворення оригінального нотного тексту партії баса на гітарі [Приклад № 9]. Виконати цей відрізок без перетворення можна, але буде безмежно складно для технічного апарату виконавця. Так само важливо зазначити, що аналогічний матеріал зустрічається і в середньому розділі форми, коли він транспонується в тональність доміанти (його виконання на гітарі неможливе технічно). Тому Рассел не бачить доцільності у збереженні оригінального матеріалу партії баса [Приклад № 10] (також і в інтермедії експозиційного розділу).

**Приклад № 9**

Арпеджований рух із другої частини (тт. 13–15, оригінал)



**Приклад № 10**

Арпеджований рух із другої частини (тт. 13–15, перекладання)



Важливо зазначити, що автор перекладення не керується в заміні партії баса оригінальним цифруванням, але робить рухи голосу так само логічними, орієнтуючись на гармонічну ясність у мелодії. У цьому випадку це секвенція послідовності секстакордів (тризвуків єдиної функції), а далі додає лише опорний бас акорду.

Така логіка й далі – спрощення партії баса до одного звуку, що визначає гармонічну функцію акорду. У [Приклад № 11] теж саме, але в цьому випадку баса вже на необхідному місці,

на основний тон кожного з акордів оригіналу [Приклад № 12].

**Приклад № 11**

Друга частина (тт. 40–43, перекладання)



**Приклад № 12**

Друга частина (тт. 40–43, оригінал)



Водночас не в кожному складному випадку відбувається максимальне спрощення лінії баса. У наступному прикладі бачимо, як замінюється стрімкий рух шістнадцятими в партії баса оригінала [Приклад № 13] восьмою тривалістю [Приклад № 14]. Таким чином, головний тематичний матеріал цього відрізка – домінуючий верхній голос (партія флейти).

**Приклад № 13**

Четверта частина (тт. 19–22, оригінал)



**Приклад № 14**

Четверта частина, спрощення партії баса (тт. 19–22, перекладання)



Рассел змінив пасаж шістнадцятими на помірний рух восьмими, залишаючи кожен восьму з групи шістнадцятих (виділено червоним). Крім того, він опускає кожен останньою восьму на тон (виділено зеленим), а у двох останніх тактах вони узяті октавою вище (за нестачі діапазону), тим самим створюючи квартові та квінтові стрибки між тактами, підкреслюючи автентичний оборот у гармонії та кожне гармонічне відхилення у середині періоду, що компенсує втрату віртуозного руху басу.

Також у перекладенні є місце [Приклад № 15] з першої частини, де партія басу видалена абсолютно, притому що складнощів у виконанні партії немає [Приклад № 16], а зупинка руху басу суперечить принципу *basso continuo*. Це суб'єктивне рішення автора перекладення.

### Приклад № 15

Перша частина (тт. 15–17, перекладання)



### Приклад № 16

Перша частина (тт. 15–7, оригінал)



Причиною такого рішення, можливо, є каденційний розділ музичної форми відповідно до драматичного та емоційного напруження. Якщо зберегти бас, то ми отримаємо той самий оборот, що траплявся в кадансі раніше. Проте, у зв'язку з важливістю саме цього кадансу у формоутворенні частини циклу, Рассел фокусує увагу на головному тематичному матеріалі, прибираючи лінію басу на початку кульмінації для розділу фрази. Цілком імовірно, що в умовах трактування генерал-баса (наприклад, на фортепіано) виконавець зробив що-небудь подібне, оперуючи матеріалом

акомпанементу. Досвід та авторитет автора перекладання дозволяє виконавцеві сміливо використати запропонований варіант.

Можна зазначити, що наведені вище приклади не поодинокі у своєму виді. Але вони вказують на певні та конкретні принципи перекладання Девіда Рассела у вирішенні проблематики адаптації твору для класичної гітари.

**Висновки.** Порівняльний аналіз оригінального тексту *Сонати для флейти та bassocontinuo Й. С. Баха, BWV 1034*, з перекладанням на гітару, виконаним Д. Расселом через перетворення його фактури вказує на регістрову адаптацію (октавний транспорт), заміну гармонічних функцій, що більш актуальне в швидких частинах циклу та зумовлено технічною складністю у виконанні. Через звертання уваги на особливості стилю епохи бароко, імпровізаційність *bassocontinuo* [6] та авторську музичну мову як орієнтир та еталон в інтонаційному і гармонічному перетворенні оригінального тексту, що впливає на художню образність, перекладання переконливо втілює музичну думку композитора, інтерпретуючи її засобами виразності тембрів класичної гітари, та надає твору нової реалізації.

### Література

1. Ялоза А. Бідермаєр у становленні класики гітарного мистецтва : дис. ... д-ра. філ.: 17.00.03. Одеса : ОНМА ім. А. В. Нежданової, 2023. 178 с.
2. Іванніков Т. Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості : монографія. Кам'янець-Подільський, 2018. 392 с.
3. Михайленко М. Про гітару та гітаристів. Київ, 2021. 368 с.
4. Вітошинський Л. Про мистецтво гри на гітарі. Львів : БаК, 2006. 282 с.
5. Москаленко В. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство*. 2001. № 7. С. 3–10.
6. Ammer, Christine. Basso continuo. *The Factson File Dictionary of Music*. 4th ed. New York : Facts On File, 2004.

### References

1. Yaloza, A. (2023). Bidermayer u stanovlenni klasyky hitarnoho mystetstva [Biedermeier in the Formation of Classical Guitar Art]. Doctor of Philosophy. Odesa : A.V. Nezhdanova National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].
2. Ivannikov, T. (2018). Hitarne mystetstvo XX stolittya yak fenomen tvorchosti [Guitar Art of the 20th Century as a Phenomenon of Creativity]. Kamianets-Podilskyi [in Ukrainian].
3. Mykhailenko, M. (2021). Pro hitaru ta hitarystiv [About Guitars and Guitarists]. Kyiv [in Ukrainian].
4. Vitoshynsky, L. (2006). Pro mystetstvo hry na hitari [On the Art of Playing the Guitar]. Lviv : BaK [in Ukrainian].
5. Moskalenko, V. (2001). Muzychnyi tvir yak tekst [Musical Work as Text]. *Kyiv Musicology*, 7, 3–10 [in Ukrainian].
6. Ammer, C. (2004). Bassocontinuo. *The Factson File Dictionary of Music*. 4th ed. New York : Facts On File. [in English].

**Anton Yaloza** – Doctor of Philosophy in Musicology, Associate Professor at the Department of Folk Instruments, Communal Institution of Higher Education "Dnipro Academy of Music" of Dnipropetrovsk Regional Council

### The aesthetics of translating of baroque music to the guitar (using the example of J. S. Bach's Sonata for Flute and Basso Continuo, BWV 1034)

*The article examines the aesthetics of transposing of Baroque music for guitar, using the example of J. S. Bach's Sonata for Flute and Basso Continuo, BWV 1034, by the renowned contemporary guitarist D. Russell. What is relevant in enriching the repertoire and developing guitar music art in the 21st century. Due to the academization of the guitar thanks to the creative efforts of A. Segovia in the 20th century, namely: the expansion of the guitar repertoire with works by contemporary composers; the transposition of Renaissance, Baroque, and Classical music; the opening of guitar classes*

*in conservatories and music schools around the world; and bringing the sound of the guitar to philharmonic audiences. This was based on the establishment of classical guitar music from the Biedermeier and Romantic periods of the 19th century, through the work of European composer-guitarists: Italians – F. Carulli, M. Giuliani, M. Carcassi, N. Paganini; Spaniards – F. Sor, F. Tárrega; Austrians – A. Diabelli, J. Mertz, Frenchman N. Costa and others. The research method is based on analytical, historical-descriptive, hermeneutic, musical-textual, stylistic-comparative, interpretative, and intonational methods. The scientific novelty lies in the fact that for the first time, the transposition of J. S. Bach's flute music to the classical guitar is considered in the context of identifying certain issues: the transposing content of the flute solo and the change in the bass line, which is based on the improvisational nature of the Baroque basso continuo. The aim of the study is to reveal the universality of the classical academic guitar, which historically has its origins in the stringed and lute instruments of the Renaissance, in creating textural integrity in the arrangement, through the combination of solo and accompanying voices. And adapt the composer's musical idea by preserving the original musical material as much as possible (dramaturgy, emotional and dynamic intensity) without confronting the capabilities of the instrument, analyzing the original Baroque work.*

**Key words:** Baroque, Biedermeier, guitar art, classical style, musical genre, musical composition, musical improvisation, performance interpretation, musical texture, performing art, current trends, instrumental performance.



Стаття надійшла до редколегії 24.09.2025

Стаття рекомендована до друку 29.10.2025

Опублікована 28.11.2025