

Д. Ю. Татаркин

Российская государственная специализированная академия искусств,
121165, Российская Федерация, Москва, Резервный проезд, 12

К ВОПРОСУ О ПЕРВОНАЧАЛЬНОМ ЗАМЫСЛЕ ВИОЛОНЧЕЛЬНЫХ СЮИТ № 5 И № 6 И.-С. БАХА

Настоящая статья посвящена анализу двух заключительных виолончельных сюит баховского цикла BWV 1007–1012 с точки зрения их первоначальной инструментальной принадлежности. Автором проведено текстологическое исследование автографа Лютневой сюиты *g-moll* BWV 995, которая считается авторской обработкой Виолончельной сюиты № 5. Анализ характера исправлений, содержащихся в лютневом источнике, позволил установить их композиционную природу, а сам манускрипт идентифицировать как некаллиграфическую композиционную рукопись, созданную в процессе сочинения. В статье показано, что лютневый вариант Пятой сюиты создан хронологически раньше виолончельного и именно он является первоисточником. В исследовании рассмотрен вопрос, какому именно из пятиструнных инструментов, использовавшихся в концертной практике того времени, могла быть предназначена автором Виолончельная сюита № 6 BWV 1012, а также приведены аргументы в пользу гипотезы о наличии утерянного лютневого первоисточника данного произведения. В работе анализируются причины, заставившие Баха нарушить первоначальный замысел и добавить к четырем первым предельно типизированным виолончельным сюитам цикла еще две нестандартные. В заключение делаются выводы о важности обращения к рукописным нотным текстам и в первую очередь к автографам И.-С. Баха при работе над гитарным переложением его виолончельных сюит, что позволит максимально приблизиться к композиторскому замыслу.

Ключевые слова: И.-С. Бах, автограф, виолончель, виолончельные сюиты, лютня, лютневые сюиты, переложение, транскрипция

DOI: 10.36871/hon.202204053

Статья поступила в редакцию: 20 октября 2022 года

Рекомендована в печать: 31 октября 2022 года

Сведения об авторе:

Татаркин Дмитрий Юрьевич — старший преподаватель кафедры народных инструментов
tatarkind@gmail.com

ORCID: 0000-0002-1571-4714

Творческое наследие И.-С. Баха включает значительное количество авторских переложений собственной музыки. Многие его произведения существуют в нескольких вариантах для разных инструментов, например Сюита BWV 1006а является лютневой версией скрипичной Партиты № 3 (Прелюдию из этого цикла Бах еще дважды использовал в кантатах BWV 29 и BWV 120а в качестве вступительной Сinfонии); Виолончельная сюита № 5 (BWV 1011) также имеет свой лютневый аналог (BWV 995); ряд клавирных концертов Баха является переложением скрипичных первоисточников. Подобных примеров множество, и порой сложно с уверенностью определить, для какого именно инструмента сочинение создавалось первоначально, а какой

вариант является более поздней адаптацией. Музыкальные переложения, или адаптации, такого рода для разных инструментов были нормой для эпохи, современной Баху¹.

1 Примечательно, что Бах брался делать переложения произведений других композиторов — его современников: органные (BWV 592–596) и клавишные (BWV 972–987) концерты, долгое время ошибочно считавшиеся баховскими, представляют собой переложения концертов А. Вивальди, А. Марчелло, Б. Марчелло, Г. Ф. Телемана и др. Музыка Баха уже при его жизни неоднократно становилась основой для переложений, сделанных другими музыкантами. Один из них — немецкий лютнист Иоганн Христиан Вайраух (1694–1771) — автор двух лютневых транскрипций произведений Баха: клавирной Сонаты BWV 997 и Фуги из скрипичной Сонаты BWV 1000.

Наше исследование посвящено двум последним сюитам из шестичастного цикла для виолончели *solo BWV 1007–1012*, которые отличаются от остальных его сюит по многим признакам, включая композиционные особенности, диапазон, измененный строй. Очевидно, что изначально они были задуманы композитором для лютни и только позднее адаптированы им для виолончели. Проверка данной гипотезы актуальна не только для теоретиков, источниковедов, но также для исполнителей и создателей переложений для струнных щипковых инструментов.

Сюиты И.-С. Баха для виолончели соло многократно переложены для гитары и являются важной частью концертного и учебного репертуара гитаристов. Поиск ответа на вопрос о первоначальной инструментальной принадлежности пятой и шестой виолончельных сюит может стать помощью на пути создания гитарных переложений, адекватных замыслу композитора.

Виолончельная сюита № 5 BWV 1011 и Лютневая сюита *g-moll BWV 995* идентичны по музыкальному материалу. Лютневый источник [6] считается авторской обработкой виолончельной сюиты, на что указывают как популярные ресурсы, так и авторитетные научные источники — портал *Bach-digital* [5, 44], издание *Bärenreiter* [10, 44] и др.

Вместе с тем изучение автографа Лютневой сюиты *g-moll BWV 995* и сравнение его с виолончельной сюитой ставит под сомнение данное предположение и показывает, что именно лютневая версия является первоначальной.

В своем исследовании мы опираемся на типологию баховских автографов, предложенную Т. В. Шабалиной², основу которой составляет «совокупность признаков, имеющих в рукописи к настоящему времени» [4, 42], распределенная по двум критериям — рукописному (каллиграфическая и некаллиграфическая рукопись) и композиционному (чистовая, ревизионная, переработанная копии, композиционная партитура). Шабалина отмечает, что «в суждении о композиционном критерии типа того или иного автографа намерения автора всегда будут самым

тесным образом связаны для нас с внешним видом данного манускрипта» [там же].

1. АВТОГРАФ ЛЮТНЕВОЙ СЮИТЫ G-MOLL BWV 995: ХАРАКТЕР ПРАВОК

Автограф Лютневой сюиты *g-moll BWV 995* — образец баховской скорописи, выполненной некаллиграфическим почерком с сильным наклоном письма и содержащей многочисленные исправления. Линии штилей и общая небрежность записи в данной рукописи заметно отличаются от прямого и аккуратного письма чистовых партитур Баха. Очевидно, что запись делалась без особой заботы о внешней красоте и с расчетом на то, что впоследствии текст будет переписан начисто без исправлений. Дальнейший анализ правок дает возможность установить их композиционную природу, отличную от других типов баховских автографов — копировальных или ревизионных. Исправления такого рода (композиционные) делаются автором непосредственно в момент сочинения музыки и являются отражением этого процесса на бумаге.

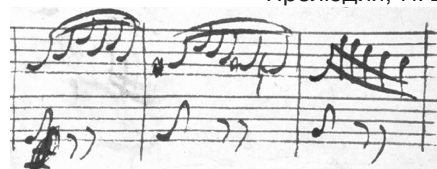
Рассмотрим исправления, содержащиеся в лютневом автографе, на примерах, разделив их по типам.

Следующие фрагменты (нотные примеры 1–4) иллюстрируют правки, сделанные путем *зачеркивания первоначальной записи и введения нового текста*.

В 214-м такте Прелюдии (нотный пример 1) в нижнем голосе на первую долю зачеркнута басовая нота (или ноты). Налицо изменение, сделанное в процессе создания рукописи: записанный первоначально в нижнем регистре текст зачеркнут и бас перенесен в более высокий регистр, чтобы продолжить ход поступенным движением вверх в объеме квинты на протяжении следующих шести тактов (от ноты *соль* в такте 214 до ноты *ре* в такте 220).

Нотный пример 1

И.-С. Бах. Сюита для лютни *g-moll*.
Прелюдия, тт. 214–216



В начале 22-го такта Аллеманды в аккорде на первую долю такта нижняя нота зачеркнута и к ее штилю добавлена другая нота (нот-

² Автору статьи известна типология баховских рукописей, предложенная американским ученым Р. Л. Маршаллом [8]. Избранная нами типология Т. В. Шабалиной является ее доработанным вариантом.

ный пример 2). В этом же примере последняя нота 24-го такта в нижнем голосе сначала была записана как *ми*, но затем исправлена на *до*. Штили нотной группировки соответствуют здесь окончательному, а не первоначальному варианту (то есть Бах сначала исправил нотную головку, а затем написал штили и вязку).

Нотный пример 2

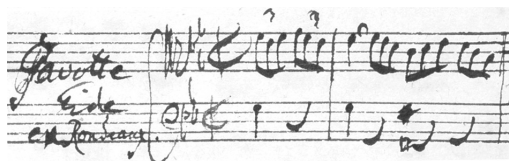
И.-С. Бах. Сюита для лютни *g-moll*.
Аллеманда, тт. 21–24



В первом такте Гавота II Бах сначала написал диез к ноте *фа* на третью долю в нижнем голосе, однако, не дописав нотную головку, изменил свое решение, перенес голос на октаву вниз (нотный пример 3).

Нотный пример 3

И.-С. Бах. Сюита для лютни *g-moll*. Гавот II, т. 1



В пятом такте Гавота I (нотный пример 4) в нижнем голосе на четвертую долю ранее записанная нота *ля* зачеркнута и исправлена на *фа*.

Нотный пример 4

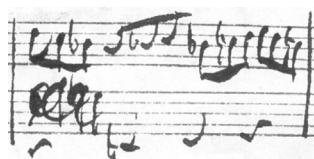
И.-С. Бах. Сюита для лютни *g-moll*. Гавот I, т. 5



Такт 15 Гавота II (нотный пример 5, первая доля такта в нижнем голосе) иллюстрирует зачеркивание первоначально записанного нотного текста и вписывание на эту же долю паузы (ниже зачеркнутого фрагмента).

Нотный пример 5

И.-С. Бах. Сюита для лютни *g-moll*. Гавот II, т. 15



Следующие пять фрагментов (нотные примеры 6–10) иллюстрируют *исправления нот, проясненные табулатурой* (буквами). Для того чтобы избежать непонимания, Бах рядом с исправленными нотами продублировал их буквенными обозначениями.

Нотный пример 6

И.-С. Бах. Сюита для лютни *g-moll*.
Прелюдия, тт. 147–148



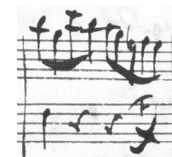
Нотный пример 7

И.-С. Бах. Сюита для лютни *g-moll*.
Прелюдия, тт. 176–179



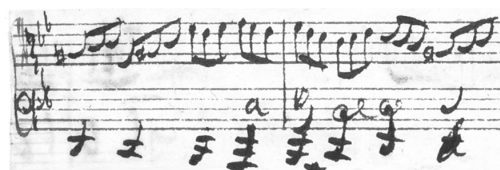
Нотный пример 8

И.-С. Бах. Сюита для лютни *g-moll*. Гавот I, т. 8



Нотный пример 9

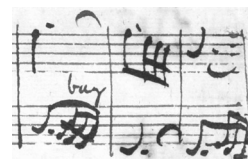
И.-С. Бах. Сюита для лютни *g-moll*. Гавот II, тт. 2–3



В 18-м такте Жиги (нотный пример 10) автор написал три нисходящие шестнадцатые ноты в нижнем голосе (*ре-до-си*), но затем, зачеркнув первоначальный текст, записал новый (*си-ля-соль*) и в следующем такте продолжил этот голос уже в соответствии с исправленным вариантом.

Нотный пример 10

И.-С. Бах. Сюита для лютни *g-moll*. Жига, тт. 18–20



16-й такт Аллеманды показывает изменение текста путем *вписывания нот вместо первоначально написанной паузы* (нотный пример 11). На нижнем нотном стане на третью долю такта написана четвертная пауза, на место которой, не зачеркивая ее, Бах вписал две четвертные ноты (*ми-бемоль* и *до-диез*).

Нотный пример 11

И.-С. Бах. Сюита для лютни *g-moll*. Аллеманда, т. 16



Лютневый манускрипт содержит многочисленные примеры **исправления высоты звука** (на секунду вверх или вниз) *путем утолщения нотной головки*. Этот тип правки, характеризующий изменение мелодического хода непосредственно во время работы, иллюстрируют два следующих примера:

Нотный пример 12

И.-С. Бах. Сюита для лютни *g-moll*. Аллеманда, т. 12



Нотный пример 13

И.-С. Бах. Сюита для лютни *g-moll*. Аллеманда, т. 29

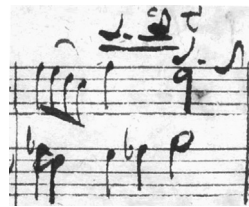


Рукопись также содержит изменения, сделанные *поверх первоначального нотного текста без зачеркивания*. В 18-м такте Куранты (нотный пример 14) на первую долю в нижнем голосе сначала была записана половинная нота *фа*, но затем Бах изменил длительность и вместо половинной вписал две четвертные ноты — *ля-бемоль* и *фа*.

В Гавоте I на третью долю 4-го такта в нижнем голосе (нотный пример 15) первоначальная запись *заштрихована*. Неопределенный знак, получившийся в результате этого, в современных редакциях трактуется

Нотный пример 14

И.-С. Бах. Сюита для лютни *g-moll*. Куранта, т. 18



по-разному. К примеру, в транскрипции для гитары Оскара Гильи (*Oscar Ghiglia*) на третью долю в нижнем голосе стоит нота *ля*³. Гитарные редакции других авторов, таких как Ханс Брюгер (*Hans Dagobert Brugger*), Эдуардо Фернандес (*Eduardo Fernandes*), Фрэнк Кунс (*Frank Koonce*), Майкл Лоример (*Michael Lorimer*) на эту долю такта содержат паузу, которая представляется наиболее вероятным решением. В противном случае Бах прояснил бы это исправление буквенным обозначением звуков, как он это сделал в других подобных ситуациях.

Нотный пример 15

И.-С. Бах. Сюита для лютни *g-moll*. Гавот I, т. 4

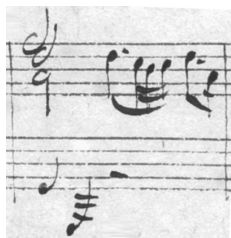


Представленные выше правки (их список далеко не полный) нельзя отнести к случайным ошибкам переписчика, все они являются *композиционными исправлениями* и иллюстрируют непосредственный процесс работы композитора. Отметим, что такого рода исправления, нарушающие эстетическую красоту партитуры, недопустимы в чистовой копии, предназначенной в подарок или на продажу, тем более, для исполнения.

Важный нюанс, характеризующий лютневый автограф, касается записи украшений. Отдельные мелизмы, расшифрованные нотами, записаны Бахом ритмически неточно, приблизительно, что характерно именно для чернового письма, когда пишущий сознательно упрощает запись, не желая утратить скорость творческого процесса, зная, что в чистовике все будет высчитано и записано точно. Как правило, это касается групп, состоящих из 32-х длительностей (нотный пример 16).

³ О. Гилья транспонировал сюиту в *ля-минор*. В оригинальной тональности это будет нота *соль*.

Нотный пример 16

И.-С. Бах. Сюита для лютни *g-moll*. Прелюдия, т. 7

В виолончельных источниках это место написано ритмически точно (нотный пример 17).

Нотный пример 17

И.-С. Бах. Сюита для виолончели соло № 5. Прелюдия, т. 7



Еще один момент, на который хотелось бы обратить внимание, связан с размещением нотного текста на страницах. Несмотря на то что лютневый автограф не является чистовой рукописью (на это указывает некаллиграфический почерк, многочисленные исправления, сделанные в процессе работы), в нем, однако, реализован принцип рационального расположения нотного текста с точки зрения переворота страниц. То есть Бах, заранее зная количество тактов в каждой из пьес, распределил их таким образом, чтобы части сюиты по возможности начинались с новой страницы. Исходя из этого логичным будет предположить наличие у Баха рабочих черновиков, впоследствии утерянных. Исследованию генезиса баховского творческого процесса от черновых набросков до законченного произведения посвящен труд Р. Л. Маршалла [9], вышедший в 1989 году. Дж. Э. Гардинер пишет: «Наброски Баха сохранились в очень небольшом количестве, однако Роберт Льюис Маршалл, ученый, вдоль и поперек исследовавший все источники музыки композитора, убежден, что Бах работал на основе эскизов, впоследствии утерянных либо уничтоженных» [3, 339].

Итак, данный манускрипт (лютневый автограф *BWV 995*) относится к некаллиграфической *композиционной рукописи (Konzeptschrift, composing score)*, которая, по определению Т. В. Шабалиной, является «записью произведения, созданны[ой] в процессе его сочинения и содержащ[ей] исправления, внесенные в нее в ходе этого процесса» [4, 117].

Существенным фактором принадлежности к композиционному типу является не количество исправлений в рукописи, а *особый род* этих исправлений. Как отмечает Шабалина, «Иногда такая рукопись может содержать весьма незначительное количество корректур.., но, существование нескольких или даже одного (!) исправления может показать, что рукопись является композиционной партитурой и записана была непосредственно в процессе сочинения» [там же]. Множество исправлений, правок, зачеркиваний, содержащихся в лютневом автографе *BWV 995* свидетельствует, что этот вариант сюиты создан Бахом хронологически раньше виолончельного и именно он является первоисточником.

2. КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПЯТОЙ СЮИТЫ

Существуют и другие аргументы, косвенно подтверждающие, что Пятая виолончельная сюита создавалась на основе лютневого замысла и в конечном итоге была добавлена к первым четырем сюитам цикла позднее. Одной из причин, объясняющих решение Баха использовать в Пятой сюите (единственной из всего цикла) скордатуру⁴, может быть его стремление при адаптации музыки для виолончели максимально сохранить полные лютневые аккорды⁵. Перестроив первую струну виолончели на тон вниз (из *ля* в *соль*), Бах получил терцовое (лютневое) соотношение между двумя первыми струнами и возможность не жертвовать важными для него аккордовыми звуками⁶. В настоящее время почти каждое печатное издание виолончельной сюиты № 5 вместе с оригинальной версией включает также версию без скордатуры. Для исполнения сюиты в стандартном виолончельном строе многие аккорды упрощены (один из звуков в аккорде купируется). Изначально сочиняя музыку для виолончели, Бах, вероятно, должен был мыслить иначе, сразу учитывая строй инструмента и его технические возможности.

Помимо нестандартной настройки виолончельная сюита № 5 *BWV 1011* содержит

⁴ Скордатура (итал. *scordatura*) — перестройка инструмента.

⁵ Такие аккорды содержатся в первом (медленном) разделе Прелюдии, в Аллеманде, Куранте и Гавоте I.

⁶ Даже используя скордатуру, И.-С. Бах пошел на определенный компромисс, так как лютневая партитура содержит не только четырех-, но и пяти- и шестизвучные аккорды.

и другие особенности, заметно выделяющие ее из предельно типизированных первых четырех сюит цикла (BWV 1007–1012). Она, единственная из всех сюит, имеет Прелюдию, написанную в стиле французской увертюры. Куранта *a la française* также является уникальной в отличие от остальных курант итальянского типа. Можно отметить и Сарабанду, по своей фактуре оригинальную, не похожую как на сарабанды этого опуса, так и на сарабанды из других сочинений Баха⁷.

Ритмические и текстовые отличия двух версий сюиты объясняются, с одной стороны, тем, что Бах, перенося музыку с одного инструмента на другой, учитывал их инструментальную специфику (иной строй, диапазон, разное количество струн) и, в частности, особенности звукообразования (шипик и быстрое затухание звука у лютни и совершенно иные возможности управления звуком на виолончели). С другой стороны, в процессе создания виолончельной версии Бах вносил мелодические и ритмические правки, которые следует рассматривать как *ревизионные* изменения, то есть улучшения с точки зрения автора⁸. Лютневый текст содержит больше украшений, выписанных мелкими нотами. При этом для виолончели значительно более подробно выписаны артикуляционные лиги. Таким образом, наличие двух версий данной сюиты — лютневой и виолончельной — служит важным источником для понимания особенностей баховского инструментального мышления.

Важный вопрос, который ставит перед нами наличие лютневого манускрипта: была ли впоследствии сделана *чистовая каллиграфическая* рукопись сюиты BWV 995? Однако в настоящее время о ней ничего не известно.

Титульный лист лютневого автографа содержит следующий текст: «*Pieces pour*

la Luth | a | Monsieur Schouster | par | J. S. Bach» [6]. Далее непосредственно перед началом сюиты на первой странице нотного текста обозначено: «*Suite pour la Luth par J. S. Bach*». Текст титульного листа (*Пьесы для лютни*) может являться общим названием для большого сборника лютневых произведений, задуманного Бахом и начатого с Сюиты *g-moll* BWV 995. Это дает нам право предположить, что Бах задумал цикл из шести сюит для лютни, который он, однако, по какой-то причине не стал доводить до конца.

Не исключена и другая версия, что обобщающий титульный лист относится только к этой единственной сюите. Примером такого рода является издание первого тома *Clavier-Übung* в 1731 году, включавшего шесть партит для клавира BWV 825–830. На титульном листе Бах написал не «Партиты», как это делают современные издатели, а буквально следующее: «Клавирное упражнение, представляющее собой прелюдии, аллеманды, куранты, сарабанды, жиги, менуэты и прочие галантные пьесы» (*Clavier Übung bestehend in Præludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigueen, Menuetten, und andern Galanterien*).

Проведенная в данной статье идентификация лютневого автографа Баха как *композиционной рукописи*, делает ее ценнейшим материалом для изучения текста с точки зрения характера и особенностей, содержащихся в нем исправлений, и открывает перспективы более полного понимания феномена баховского композиторского мышления.

3. ЗАМЫСЕЛ ШЕСТОЙ СЮИТЫ BWV 1012: ЛЮТНЯ VS ВИОЛОНЧЕЛЬ

Виолончельная сюита № 6 BWV 1012 так же, как и предыдущая Пятая, имеет ряд особенностей, выделяющих ее в цикле из общего ряда. В данном случае перед нами стоит главный вопрос: для какого инструмента она была изначально предназначена? В партитуре инструмент не обозначен, указано лишь, что он должен быть пятиструнным. По мнению большинства исследователей (учитывая и то, что все пять предыдущих сюит этого цикла однозначно виолончельные), эта сюита написана также для виолончели, но виолончели меньшего размера⁹ — для пятиструнной *Violoncello piccolo*. Бах хо-

⁷ Если принять во внимание версию, что первоначально музыка была задумана Бахом для лютни, это может в корне изменить представление исполнителя-гитариста о звуковом образе данной Сарабанды. Сегодня нередко можно услышать сожаление музыкантов о том, что на гитаре Сарабанда из виолончельной сюиты № 5 не может прозвучать так, как на виолончели — гитаре якобы не хватает насыщенного виолончельного звучания, длинных нот, вибрато... Тогда как дело, возможно, обстоит с точностью до наоборот, именно лютневое нежное, тихое, затухающее звучание и было для Баха эталоном. И скорее, виолончелистам стоит исполнять Сарабанду, имея в виду этот звуковой образ.

⁸ Согласно определению Т. В. Шебалиной, «Ревизионная копия И.-С. Баха — это копия, содержащая ревизионные исправления, внесенные в рукопись непосредственно в процессе копирования» [4, 81].

⁹ *Violoncello piccolo* по размеру составляет примерно 7/8 от обычного размера виолончели. Она снабжена пятой верхней струной, настроенной на E.

рошо знал этот инструмент и неоднократно его использовал. Как минимум в девяти из сохранившихся церковных кантат Бахом сочинена облигатная партия малой виолончели (*Violoncello piccolo*). Однако выдающийся нидерландский виолончелист Аннер Билсма считает, что эти партии из кантат могли быть написаны для разных инструментов [7, 43]. Из-за терминологического разночтения, характерного для XVIII века, не всегда возможно точно определить, для какого инструмента предназначалась партия в том или ином конкретном случае.

Среди других возможных претендентов на Шестую сюиту может быть *Violoncello da spalla*¹⁰ (*da spalla* — на плече), а также альт с пятой струной, настроенной на *ми*, называемый *Viola pomposa*.

Не исключено также, что помимо указания количества струн Бах вообще не имел в виду какой-либо конкретный инструмент, поскольку конструкция инструментов в начале XVIII века была весьма изменчивой.

От всех других сюит данного цикла Шестую сюиту отличает большой *диапазон*, расширенный вверх до ноты *соль* второй октавы (малая децима вверх от первой открытой струны). Для сравнения: в первых четырех сюитах верхняя нота диапазона — *соль* первой октавы (малая септима вверх от первой открытой струны). Верхняя нота, использованная в Пятой виолончельной сюите — *фа* первой октавы (малая септима от первой открытой струны, перестроенной в *соль*).

Общее время звучания Шестой сюиты, значительно превосходит по продолжительности любую из предыдущих. Этот временной объем возникает не только за счет виртуозной Прелюдии (ее можно отнести к жанру увертюры итальянского типа), но и за счет необыкновенно развернутой Аллеманды, а также масштабной аккордовой Сарабанды.

В Шестой виолончельной сюите так же, как в Пятой (*BWV 1011*), Бах нарушает ряд стандартов, установленных в первых четырех сюитах данного опуса. Обе они имеют признаки инаковости, показывающие, что эта музыка изначально могла быть создана для другого инструмента (увеличенный диа-

пазон, большее количество струн, измененный строй), и только позже автор адаптировал ее для виолончели. Не имея баховских черновигов, едва ли возможно однозначно определить, для какого инструмента изначально создавалась сюита, впоследствии ставшая шестой виолончельной. Учитывая характерный диапазон и наличие развернутой аккордовой фактуры (преимущественно в Сарабанде и первом Гавоте), не лишена оснований *гипотеза*, что у сюиты № 6 так же, как и у 5-й сюиты, был *лютневый* первоисточник. Во всяком случае очевидно, что она была задумана для инструмента с большим количеством струн и с большим диапазоном, чем стандартная виолончель. Отсутствие рукописи лютневого варианта *BWV 1012* может означать, что он был утерян к тому времени, когда Бах принял решение использовать эту музыку в качестве виолончельной, чистовая каллиграфическая рукопись для лютни еще не была готова — сюита существовала только в черновом варианте, в эскизах, которые не сохранились (или были уничтожены самим композитором).

Остается под вопросом, задумывал ли Бах сочинить *шесть* сюит для лютни по аналогии с его циклами для клавира, скрипки, флейты, виолончели и оркестра. Как правило, Бах доводил такую работу до конца. Об этом ясно говорят шесть партит, шесть английских и шесть французских сюит для клавира, шесть сонат и партит для скрипки соло, шесть виолончельных сюит, шесть Бранденбургских концертов, шесть флейтовых сонат, шесть сонат для скрипки и клавира.

В решении Баха к четырем уже готовым виолончельным сюитам добавить еще две, взяв материал для них из двух лютневых работ, есть своя логика. Очевидно, что для композитора было важно создать «законченный» опус. И внимательное исследование баховских партитур дает нам возможность увидеть, что иногда Баху приходилось прикладывать для этого особые усилия. В данном случае текущая ситуация при катастрофической нехватке времени могла внести свои коррективы. Вероятно, такой причиной мог послужить удобный случай, чтобы отдать рукопись в печать, на продажу либо в дар.

Именно в кётенский период (1717–1723), отмечает Ю. Бочаров, проявилось «явное стремление Баха не просто сочинять те или иные инструментальные произведения, но и формировать из них собрания, которые по всем параметрам подходили к понятию

¹⁰ В частности, два выдающихся современных исполнителя — Сигизвальд Кёйкен (*Sigiswald Kuijken*) и Рё Теракадо (*Ryo Terakado*) — записали полные циклы сюит на виолончели да спалла (*Violoncello da spalla*).

“опус”: помимо виолончельных сюит, а также сонат и партит, именуемых в оригинале “Шесть соло для скрипки без сопровождения баса” (*Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato*), это и еще шесть “концертов с различными инструментами” (*Concerts avec plusieurs instruments*), которые сам Бах начисто переписал к марту 1721 года и отправил в дар дяде прусского короля маркграфу Кристиану Людвигу Бранденбург-Шведтскому» [2, 12].

Характерным примером, раскрывающим механизм создания Бахом больших циклов, является история шести сюит BWV 806–811, впоследствии названных «Английскими»¹¹. Не ранее 1719 и не позднее 1722 года в Кётене Бахом было написано только пять клавирных сюит, близких по композиционному типу. Затем по какой-то причине автор прервал работу над циклом, не дописав шестую сюиту, как полагалось для полноценного опуса¹². И только впоследствии, уже в Лейпциге, приблизительно в 1723–1724 годах, то есть спустя как минимум два года, Бах присоединяет к пяти имевшимся сюитам еще одну BWV 806, заметно отличающуюся стилистически и в композиционном отношении, при этом он поставил ее на первое место в цикле¹³.

Как видим, ситуация, когда с целью скорейшего завершения «нормативного» цикла, прибавляются недостающие части из ранее написанных произведений, не является для Баха уникальной. Причем в случае с Пятой и Шестой

виолончельными сюитами автору пришлось адаптировать музыку, первоначально созданную для иного инструмента. Чтобы свести потери к минимуму, в BWV 1011 Бах применил скордатуру, а для BWV 1012 ему пришлось использовать пятиструнный инструмент.

Таким образом, можно с определенной долей уверенности предположить, что в момент сочинения виолончельных сюит в работе у композитора находились также как минимум две сюиты для лютни, которые в сложившейся ситуации и были превращены им в две заключительные сюиты виолончельного цикла.

Понимание того, что восприятие звучания одной и той же музыки на виолончели и на лютне было для Баха органичным рядом с близкой природой звукообразования на лютне и гитаре, является дополнительным аргументом в пользу обращения гитаристов к переложению виолончельных сюит Баха для своего инструмента.

Произведения Баха различной инструментальной принадлежности при переносе их на гитару ставят ряд проблем, которые необходимо решить автору переложения. Что касается *виолончельных* сюит Баха, то они не просто подходят для переложения на гитару, но являются *идеальным* материалом для этого. Очевидно, что создать адекватное переложение невозможно без работы с рукописными (нередктированными) текстами, в первую очередь автографами, а также без изучения правил и традиций, изложенных в старинных исполнительских трактатах.

Данный подход невозможен без понимания традиций исторически осведомленной исполнительской практики (*historically informed performance practice*). Опыт аутентичного исполнения, сложившийся на рубеже 50–60-х годов XX века и развивающийся в наше время, позволяет воспользоваться его достижениями в создании переложений виолончельных сюит Баха (BWV 1007–1012) для гитары.

Мы надеемся, что материалы нашего исследования окажутся полезными как для исполнителей, преподавателей, так и для авторов переложений баховских сочинений для классической гитары и других инструментов.

БЛАГОДАРНОСТЬ. Выражаю искреннюю благодарность заведующей кафедрой теории и истории музыки РГСАИ профессору Г. У. Лукиной за помощь в работе.

¹¹ Об истории возникновения этого названия см.: Бочаров Ю. С. Английские сюиты И.-С. Баха — загадка названия [1].

¹² Убедительную версию причины, по которой могла быть прервана работа над опусом, предлагает Ю. Бочаров: «По какой же причине как минимум за два года до этого композитор внезапно прервал близившуюся к завершению работу над собранием своих клавирных сюит с прелюдиями? Вряд ли она носила сугубо творческий характер. А потому ее прежде всего следует искать в материальной плоскости. Судя по всему, в оплату, предполагавшейся лондонской публикации, Бах рассчитывал на помощь князя Леопольда Ангальт-Кётенского, который, как известно, благоволил своему капельмейстеру, но в итоге совершенно неожиданно в этом ему отказал. Весьма вероятно, это произошло в начале 1722 года, вскоре после женитьбы князя, когда он под влиянием своей избранницы начал серьезно сокращать собственные «музыкальные» расходы» [1, 14].

¹³ Подробнее о проблемах датировки Английских сюит можно узнать из статьи Ю. Бочарова «Английские сюиты И.-С. Баха: страницы истории» [2].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бочаров Ю. С. Английские сюиты И.-С. Баха — загадка названия // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2018. Т. 8. Вып. 1. С. 3–16.
2. Бочаров Ю. С. Английские сюиты И.-С. Баха: страницы истории // Старинная музыка. 2016. № 4. С. 8–15.
3. Гардинер Д. Э. Музыка в небесном граде. Портрет Иоганна Себастьяна Баха; пер. с англ. М. : Rosebud Publishing, 2019. 926 с.
4. Шабалина Т. В. Рукописи И.-С. Баха. Ключи к тайнам творчества. СПб. : Логос, 1999. 440 с.
5. Bach digital. URL: https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalWork_work_00001173 (дата обращения: 29.10.2022)
6. Bach J. S. Suite for Lute BWV 995. Autograph. URL: https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000269 (дата обращения: 29.10.2022)
7. Bylsma A. Bach, the Fencing Master. Reading Aloud from the First Three Cello Suites // The Fencing Mail. Amsterdam, 2001. 199 p.
8. Marshall R. L. The Compositional Process of J. S. Bach: A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works. Princeton, 1972. Vol. I, II. P. 272/177.
9. Marshall R. L. The Music of Johann Sebastian Bach: The Sources, the Style, the Significance. New York: Schirmer Books, 1989. 375 p.
10. Woodfull-Harris D., Schwemer B. (ed.) Bach. 6 Suites a Violoncello Solo Senza Basso BWV 1007–1012. Scholarly-Critical Performing Edition. Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG. Germany, 2018. VII. P. 89/43/37/27/42/42/53.

D. Yu. Tatarkin

Russian State Specialized Academy of Arts
12 Rezervny pr., Moscow, 121165, Russian Federation

TO THE QUESTION OF THE ORIGINAL IDEA OF THE CELLO SUITES NO. 5 AND NO. 6 BY J. S. BACH

This article analyzes the two final cello suites of the Bach cycle BWV 1007–1012 from the viewpoint of their original instrumental affiliation. The author conducted a textual study of the autograph of the Lute Suite g-moll BWV 995, which is considered to be the author's adaptation of the Cello Suite No. 5. The analysis of the nature of the corrections contained in the lute source made it possible to establish their compositional nature and to identify the manuscript itself as a non-calligraphic compositional manuscript, created in the process of composition. The article shows that the lute version of the Fifth Suite was created chronologically earlier than the cello version, and it is this version which is the primary source. The study considers which of the five-stringed instruments used in concert practice at that time, the Cello Suite No. 6 BWV 1012 could have been intended for, and argues for the hypothesis of a lost lute primary source of this work. The paper analyzes the reasons that forced Bach to disrupt the original plan and add two more non-standard cello suites to the four first extremely typed cello suites of the cycle. Finally, conclusions are drawn about the importance of referring to handwritten musical texts, first of all Bach's autographs, while working on a guitar arrangement of his cello suites in keeping with the composer's ideas.

Keywords: J. S. Bach, autograph, cello, cello suites, lute, lute suites, arrangement, transcription

DOI: 10.36871/hon.202204053

Received: October 20, 2022

Accepted: October 31, 2022

Information about the author:

Dmitry Yu. Tatarkin — Senior Lecturer of the Folk Instruments Department

tatarkind@gmail.com

ORCID: 0000-0002-1571-4714

REFERENCES

1. Bocharov Yu. S. J. S. Bach's English Suites — Enigma of the Title. *Vestnik SPbGU. Iskusstvovedenie* [Vestnik of Saint Petersburg University. Series: Arts]. Saint Petersburg, 2018, pp. 3–16. (In Russian)
2. Bocharov Yu. S. J. S. Bach's English Suites: Pages of History. *Starinnaya muzyka* [Ancient Music]. 2016, no. 4, pp. 8–15. (In Russian)
3. Gardiner J. E. Muzyka v nebesnom grade: Portret Ioganna Sebast'yana Bakha [Music in the Castle of Heaven: A Portrait of Johann Sebastian Bach]. Moscow, 2019. 926 p. (In Russian)
4. Shabalina T. V. Rukopisi I. S. Bakha: Klyuchi k tainam tvorchestva [Manuscripts of J. S. Bach: Keys to the Secrets of Creation]. Saint Petersburg, 1999. 440 p. (In Russian)
5. Bach digital. (In German). Available at: https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalWork_work_00001173 (accessed: 29.10.2022)
6. Bach J. S. Suite for Lute BWV 995. Autograph. (In English). Available at: https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000269 (accessed: 29.10.2022)
7. Bylsma A. Bach, the Fencing Master. Reading Aloud from the First Three Cello Suites. *The Fencing Mail*. Amsterdam, 2001. 199 p. (In English)
8. Marshall R. L. The Compositional Process of J. S. Bach: A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works. Princeton, 1972, vol. I, II, pp. 272/177. (In English)
9. Marshall R. L. The Music of Johann Sebastian Bach: The Sources, the Style, the Significance. New York, 1989. 375 p. (In English)
10. Woodfull-Harris D., Schwemer B. (ed.) Bach. 6 Suites a Violoncello Solo Senza Basso BWV 1007–1012. Scholarly-Critical Performing Edition. Germany, 2018. VII, pp. 89/43/37/27/42/42/53 (In English)

