

© Лю Чжэньвэй, 2022

УДК 786/789

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-225-234

## ПРОБЛЕМЫ ТРАНСКРИПЦИИ ВИОЛОНЧЕЛЬНЫХ СЮИТ И.С. БАХА ДЛЯ ГИТАРЫ

Лю Чжэньвэй<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 191186, Российская Федерация

**Аннотация.** В статье рассматриваются основные проблемы, возникающие в гитарных транскрипциях виолончельных сюит И.С. Баха, а именно проблемы транспонирования в другие тональности, соотношения исполнительских возможностей разных инструментов (виолончели и гитары), фразировки, исполнения долгих звуков и, наконец, проблема стиля. В процессе исследования источников приводятся аргументы, заставляющие сомневаться в предназначении «Suite pour la Luth», которую считают образцом авторского баховского переложения для родственного гитаре инструмента лютни. Поэтому те методы транскрибирования, которые в ней присутствуют, невозможно считать образцовыми для гитарных переложений. Рассмотрены некоторые образцы переложений для гитары баховской музыки, особое внимание уделено Прелюдии и Сарабанде из Первой виолончельной сюиты, Прелюдии из Пятой виолончельной сюиты. При их анализе основное внимание сосредоточено на перечисленных выше проблемах гитарных переложений. Они связаны как с различием звуковых и выразительных возможностей виолончели и гитары, так и с проблемами стиля, с разным слышанием музыки в разные эпохи. Большинство гитарных переложений ориентируются на романтическую модель полнозвучного и красочного звучания инструмента, однако в случае виолончельных сюит такой подход изменяет и стиль, и смысл баховской музыки.

**Ключевые слова:** И.С. Бах, виолончельная сюита, гитарная транскрипция, фактура, тональность, фразировка, рукописный источник

**Конфликт интересов.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Лю Чжэньвэй. Проблемы транскрипции виолончельных сюит И.С. Баха для гитары // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 4. С. 225–234. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-225-234.

## PROBLEMS OF TRANSCRIPTION OF CELLO SUITES BY J.S. BACH FOR GUITAR

Liu Zhenwei<sup>1</sup>

<sup>1</sup> A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, Saint Petersburg, 191186, Russian Federation

**Abstract.** The article deals with the main problems that arise in guitar transcriptions of cello suites by J.S. Bach, namely, the problems of transposing into other keys, the problem of the correlation of performing capabilities of different instruments (cello and guitar), the problem of phrasing, the performance of long notes and, finally, the problem of style. In the process of researching the sources, arguments are given that make one doubt the purpose of “Suite pour la Luth”, which is considered an example of the author’s Bach arrangement for a guitar-related instrument the lute. Therefore, the transcription methods that are present in it cannot be considered exemplary for guitar arrangements. Some samples of arrangements for guitar of Bach’s music are considered, special attention is paid to the Prelude and Sarabande from the First Cello Suite, the Prelude from the Fifth Cello Suite. In their analysis, the main attention is focused on the problems of guitar arrangements listed above. They are connected both with

the difference in the sound and expressive capabilities of the cello and guitar, and with the problems of style, with different hearing of music in different eras. Most guitar arrangements focus on the romantic model of the full-sounding and colorful sound of the instrument, but in the case of cello suites, this approach completely changes both the style and the meaning of Bach's music.

**Keywords:** J.S. Bach, cello suite, guitar transcription, texture, tonality, phrasing, handwritten source

**Conflict of interests.** The author declares the absence of conflict of interests.

**For citation:** Liu Zhenwei (2022), "Problems of transcription of cello suites by J.S. Bach for guitar", *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 4, pp. 225–234. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-225-234.

---

В разного рода транскрипциях для гитары не только расширяющих концертный репертуар, но и обеспечивающих причастность к шедеврам мировой музыкальной культуры, значительное место принадлежит музыке И.С. Баха. Репертуар практически любого инструмента не достаточен без его сочинений. И это понятно: европейская музыкальная культура (возможно, и мировая) видится в определенном смысле бахоцентричной, т.е. ее смысловым, идейным и эмоциональным центром в ней являются сочинения великого лейпцигского кантора, а прочая музыка так или иначе с ней соотносится. Особенно сложной и насыщенной множеством зашифрованных смыслов представляется инструментальная музыка. Дж.Э. Гардинер, один из выдающихся исполнителей музыки Баха и исследователь его личности и творчества, выразил свое отношение к инструментальной музыке мастера так: «Мы можем лишь отступить в восхищении перед богатством мысли столь глубокой и непреложной в своей бесстрастной одухотворенности, что во всей истории музыкального искусства немного может с ней сравниться» (Гардинер Дж., 2019, с. 34).

Исполнители-гитаристы благодаря транскрипциям освоили множе-

ство клавирных, виолончельных, скрипичных, оркестровых произведений. Среди них особое место принадлежит переложениям сольных виолончельных сюит. Во-первых, они представляют образец крайне углубленного и сосредоточенного погружения в мир баховской музыки. Исполнители-виолончелисты высказываются об этих сочинениях с пиететом и, можно сказать, благоговением. Пабло Казальс характеризовал их как «квинтэссенцию баховского творческого гения», а Миша Майский называл своей Библией<sup>1</sup>.

Во-вторых, виолончельным сюитам принадлежит особая роль в процессе популяризации гитарного искусства и упрочению инструмента на концертной эстраде. Так, выдающийся гитарист Андрес Сеговия сделал сюиты и партиты для лютни важной частью своего репертуара, тем самым заинтересовав слушателей инструментом, который «почти как лютня», и для нее «писал музыку сам великий Бах». А лютневая музыка, например, сюита BWV 995, является баховским переложением виолончельной, поэтому можно утверждать, что виолончельные сюиты – ключевая часть концертного репертуара для гитары.

Эта музыка существует во множестве вариантов, насчитывающих

десятки различных транскрипций, различающихся не только аппликатурой и штрихами, но и тональностями, фактурой, наличием разного количества прослушиваемых голосов, фразировкой, и прочим – вплоть до стиля, приближенного к барочному или напротив, отдаленного от него. Не претендуя на исчерпывающий анализ всех известных транскрипций, мы ставим своей целью сделать их обзор и обозначить наиболее значительные проблемы, которые оригинал сочинения ставит перед транскриптором и соответственно перед исполнителем. Объектом исследования в данной статье будут оригинальные сюиты И.С. Баха для виолончели и их переложения для гитары, а также связанная с ними музыка, обозначенная композитором как «лютневая».

Важность музыки И.С. Баха для гитарного репертуара уже отмечалась авторами, но в центре их внимания оказывалась другая музыка: Чакона из Скрипичной партиты (Крыгин А., 2014), клавирных прелюдий и «Гольдберг-вариаций» (Мелешко Р., 1965). Работы, где всесторонне исследуется проблема транскрипций, тоже очень важны, однако посвящены другим инструментам. Среди диссертационных исследований на эту тему особенно интересна работа Б.Б. Бородина, где подробно описан феномен транскрипции применительно к фортепиано (2006). Гитарные транскрипции рассматривают лишь небольшие студенческие статьи, имеющие обобщенный характер (в их числе: (Бондаренко, В., 2021)). Таким образом, транскрипции виолончельных сюит оказались вне поля внимания исследователей, и восполнить существую-

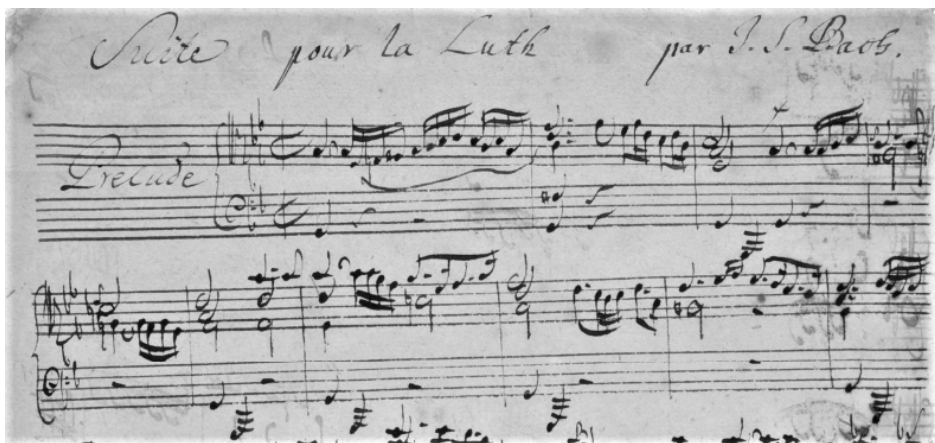
щий пробел призвана данная статья.

Прежде чем перейти к анализу транскрипций виолончельных сюит для гитары, обратимся к оригинальному сочинению и его особенностям. К сожалению, оригинальной рукописи руки самого композитора не существует, есть лишь либо написанная под диктовку, либо переписанная с утраченного оригинала рукопись Анны Магдалены Бах, и это в глазах исполнителей снижает авторитет источника, поскольку существуют другие списки, в некоторых деталях с ним конфликтующие: 1) тюрингского органиста и директора церковной музыки Иоганна Петера Келльнера, 2) Иоганна Николауса Шобера, 3) анонимного переписчика королевского прусского двора в Берлине, 4) анонимного переписчика из Гамбурга. Мы не ставим своей целью сравнивать виолончельные первоисточники, однако отметим, что их разноречивость, вероятно, повлияла на достаточно свободное обращение с текстом первоисточника в транскрипциях.

В статье мы будем рассматривать как первоисточник признанный вариант Анны Магдалены Бах, которая имеет репутацию достаточно добросовестного копииста (Шабалина Т., 1999, с. 25).

Среди важных источников – и особенно при обсуждении транскрипций – рукопись авторского переложения Виолончельной сюиты до минор, сделанного самим Бахом, BWV 995. Оно важно как образец транскрипции вообще, а также образец транскрипции именно виолончельного сочинения для другого инструмента. Единственной, но существенной проблемой здесь оказывается вопрос: для какого инструмента сделана эта транскрипция?

Пример 1. Фрагмент факсимиле рукописи «Suite pour la Luth» И.С. Баха



На рукописи видна надпись «Suite pour la Luth», которую обычно трактуют как «Сюита для лютни», однако во времена Баха музыка для лютни записывалась обычно в виде табулатуры, а если и нотами, то на одной нотной строке. Здесь же – двустрочная запись, как для клавира, а фактура, несмотря на широкие аккорды в тт. 5–6, вполне исполнима на клавишном инструменте (пример 1). Кроме того, во времена Баха лютня уже потеряла положение популярного сольного инструмента и прочно заняла место аккомпанирующего инструмента в группе basso continuo.

Существует предположение, что Бах сделал переложение не для лютни, а для так называемого лютневого клавесина, и это вполне можно рассматривать как вероятный вариант. В контексте нашего исследования здесь важна смена тональности, а также особенности оформления фразировки. По сути, Бах в любом случае, написано ли переложение для лютни или лютневого клавесина, дает здесь образец транскрипции, и некоторые параметры первоначального текста он мыслит как изменяемые, а некоторые – как кон-

стантные. И это напрямую выводит на проблематику транскрипций баховской музыки.

Одной из ключевых, на наш взгляд, является проблема *тональности*. Свободной транспозиции сочинений из одной тональности в другую во времена Баха не существовало, так как в музыкальной практике сохранялась неравномерная темперация, влиявшая на различную окраску тональностей, и тональности не были равны друг другу ни по интервальному составу, ни по выразительности. Характеризуя музыку уже классической эпохи, Л.В. Кириллина пишет: «Неравномерная темперация продолжала присутствовать и в теории музыки, и в музыкальной практике, и в музыкальном мышлении – хотя бы как точка отсчета или как живая память об историческом слуховом опыте (это касалось и тех музыкантов, которые считались приверженцами равномерного строя)» (2007, с. 30). В условиях равномерно темперированного строя все тональности, по сути, представляют собой транспозиции до мажора и ля минора, однако в барочную эпоху это было не так, и отражалось как в выборе

тональностей для произведений, так и в определенной их выразительности, за которыми закрепилась определенная семантика.

Возвращаясь к вариантам пятой виолончельной сюиты, которая в виолончельном варианте звучит в до миноре, а в варианте «*roug Luth*» – в соль миноре, обратимся к теоретическим трактатам XVIII в., где описана выразительность разных тональностей. Обе тональности относят к «мягким строям», но до минор «звучит глубоко горестно», а соль минор «звучит трогательно» (цит. по: (Кириллина Л., 2007, с. 34)). В целом принцип эмоционального «окрашивания» тональностей в XVIII столетии сформулирован так: «Невинность и простота выражаются неокрашенными тонами<sup>2</sup>. Нежные, меланхолические чувства – бемольными тонами, дикие и сильные страсти – диезными» (Кириллина Л., 2007, с. 35).

Бах выбирает хотя и далеко отстоящие, но в принципе родственные по выразительности тональности, где на самом деле более суровое звучание виолончели усиливает скорбную окраску до минора, а более мягкое лютневое делает звучание соль минора меланхолично-трогательным.

Вторая проблема, связанная с транспонированием – это *проблема соотношения исполнительских возможностей*. Виолончель и гитара не совпадают по многим параметрам, и в соответствии с конструктивными особенностями инструментов они трактуются по-разному. Виолончель – прежде всего смычковый сольный инструмент, прекрасно исполняющий мелодические линии в tessiture человеческого голоса, довольно

ограниченный в возможностях исполнения многоголосия и аккордов в тесном расположении. Гитара, напротив, долгое время развивалась как аккомпанирующий инструмент с возможностью исполнения и многоголосия, и любого рода аккордики, но для нее характерен угасающий звук без возможности его продления при взаимодействии со смычком, как на виолончели. Как эта различная инструментальная специфика отражается в музыке?

В качестве иллюстрации возьмем самую популярную у гитаристов Прелюдию из Первой виолончельной сюиты, имеющую десятки переложений, среди которых наиболее известны А. Сеговии, Дж.У. Дуарте, А. фон Вангенхайма, Б. Робертса, Э. Лопеса, М. Хегеля, Й. Харриса, М. Лоримера, С. Йейтса, В. Дешпля, М. Диаса, Ж. Рейна, К. Ямаситы, К. Кобуны, Т. Хоппштока. Диапазон вариантов простирается от любительских табулатур, исполнение по которым доступно начинающим любителям, до концертных редакций, сделанных концертирующими гитаристами для собственных нужд или серьезных, текстологически выверенных транскрипций академических изданий. В терминологии Б.Б. Бородина следует их описывать:

- как редукции, где оригинальный виолончельный текст упрощен;
- адаптации, где возможности гитары подстраиваются под виолончельный оригинал;
- амплификации, где происходит усложнение и разрастание фактуры (2006, с. 12).

Транскрипции, сделанные концертирующими гитаристами, практически все относятся к типу амп-

Пример 2. И.С. Бах. Сюита для виолончели соло № 1, Прелюдия, переложение для гитары А. Сеговии



Пример 3. И.С. Бах. Прелюдия с-moll из сборника «Маленькие прелюдии и фуги»



лификации, где усложнение виолончельного текста происходит следующими путями: добавляются новые голоса; аккорды; выявляется скрытая полифония путем расслоения одноголосия на разные голоса; используются нижние струны как бурдонные. Возвращаясь к проблеме тональности, отметим, что все концертные варианты транспонированы из оригинального соль мажора в более удобный для исполнителя ре мажор, которые хотя и близки по выразительности, но ре мажор традиционно понимается как тональность более блестящая, в которой возможно присоединение медных натуральных инструментов в оркестровой музыке. Один из известных нам вариантов транспонирован в до мажор С. Йейтсом. Форма сочинения нигде не изменена (старинная двухчастная с начальным периодом типа развертывания), однако добавленные или «раскрытые» из скрытой полифонии голоса требуют некоторых комментариев.

Известна версия А. Сеговии, где добавлен шагающий по трезвучиям нижний голос (пример 2).

В виолончельной версии он отсутствует, здесь он попросту приписан

транскриптором, но при этом очень хорошо ощутима модель этого добавления: Третья прелюдия до минор из сборника «Маленькие прелюдии и фуги» для клавира И.С. Баха (пример 3).

В виолончельной версии присутствует скрытая полифония, но в данном случае речь идет о довольно произвольном обращении с текстом Баха на основе других моделей его же музыки. Композитор явно не мыслил так, как написал А. Сеговия, виолончельный вариант более изящный и изысканный. Добавленный голос, конечно, уплотняет фактуру и делает ее более насыщенной, однако его настойчивая оstinatность меняет выразительность этой пьесы, можно сказать, огрубляя ее.

Прочие варианты транскрипций в основном усиливают гармоническую составляющую прелюдии, «озвучивая» скрытую в разложенных аккордах гармонию более явно в басовой линии. Даже в случае, когда запись приближается к виолончельному оригиналу, как, например, в редакции хорватского виолончелиста Вальтера Дешпаля, фактически ничем не заглушаемые нижние струны продолжают звучать и воз-

никает все то же двух- и многоголосие с усиленной гармонией.

Третья проблема, особенно важная для исполнителей – это *проблема фразировки*. Бах, как известно, не проставлял подробно исполнительские лиги, ограничиваясь либо фразировочными лигами, когда это важно для музыкального смысла, либо выставляя лиги в нетипичных случаях, где они противоречили общепринятым правилам. В рукописи А.М. Бах в Прелюдии Первой сюиты залигрованы только секундовые интонации на вершине мелодической волны, они как раз дают скрытый полифонический голос. Гитаристы в некоторых случаях эти лиги игнорируют, в результате внимание переключается с верхнего мелодического голоса на гармонический басовый, и музыка начинает выглядеть как гомофонно-гармоническая по складу, поскольку нивелируется ее полифоничность.

Ни в одной из гитарных версий не сохранены фразировочные лиги на нисходящих гаммах, что понятно с исполнительской точки зрения. Для виолончелиста такая лига – указание на игру легато одним смычком, на гитаре это невозможно, в некоторых версиях гитаристы связывают соседние ноты попарно в этих пассажах (в редакциях Дж.У. Дуарте и Ж. Рейна), но в целом восприятие этого фрагмента музыки меняется.

*Проблема исполнения долгих звуков* хотя и существует, но в виолончельных сюитах она не слишком значительна из-за специфики трактовки виолончели как инструмента большей частью подвижного, с минимальным количеством длинных нот, играемых длинным смычком.

Почувствовать эту проблему можно на примере транскрипций сарабанд, самых медленных частей сюитных циклов. Размеренное движение с ритмическим подчеркиванием второй доли в Первой сюите содержит довольно долгие звуки и аккорды на второй доле, которые периодически подчеркиваются трелями.

Поскольку в первом же такте долгая четверть с точкой на гитаре будет неминуемо угасать, в гитарных транскрипциях можно обнаружить следующие варианты продолжения звука: 1) исполнение трели; 2) подзвучивание верхнего голоса благодаря звучанию аккорда в нижних голосах; 3) добавление новых голосов. Первый вариант присутствует в транскрипции М. Диаса, где трелями подчеркнуты почти все вторые доли. Надо отметить, что такой прием звучит здесь несколько монотонно-предсказуемо, поэтому его нельзя считать оправданным. Разновидность первого варианта – замена трелей более легко исполнимыми мордентами и форшлагами в редакции Т. Хоппштока.

Второй вариант – практически во всех прочих редакциях, но с многочисленными нюансами. В версии Дж.У. Дуарте представлен вариант крайнего уплотнения аккорда, когда вместо трезвучной вертикали предлагается арпеджированное шестизвучие. Это позволяет подзвучить мелодический голос, но в таком варианте полифоническая фактура превращается в гомофонную, где разложенные аккорды выполняют функцию аккомпанемента к мелодии верхнего голоса. Разумеется, эта идея не согласуется с замыслом Баха, где скрытая полифония присутствует от начала до конца пьесы,

Пример 4. И.С. Бах. Сюита для виолончели соло № 1, Сарабанда, переложение для гитары Т. Хоппштока



и при этом временами она становится «видимой» в нотном тексте благодаря подчеркиванию ритмически весомых долей аккордами.

Третий вариант обнаруживается только в версии Т. Хоппштока, где на второй доле в среднем голосе возникает фигура шестнадцатых, никак не представленная у Баха (пример 4).

Формально здесь сохранено трехголосие, но при этом добавлена мелодическая фигура на второй доле, аккорд на третьей (притом, что Бах нигде не подчеркивает третьи доли), бурдонный бас начиная со второй доли первого такта, во втором такте он повторен как раз для подзвучивания мелодии, добавлена нисходящая фигура в среднем голосе во втором такте. Звучание становится более плотным, оно изложено в полифонической фактуре, причем голоса разнесены по регистрам (и соответственно струнам). Возникает впечатление, что транскриптор оставил слушателю массу «подсказок» для понимания структуры этого многоголосия. Однако при этом теряется величавое спокойствие сарабанды, где движение чередуется с остановками. Будучи насыщенной постоянным движением, она начинает звучать несколько суетливо и однообразно, теряя внутренний контраст динамики и статики.

Все отмеченные проблемы выводят наши размышления к проблеме

стиля. Барочный стиль вообще и баховский стиль в частности существуют в рамках риторической системы мышления, связанной достаточно жесткими правилами, касающимися и музыкального мышления, и музыкального исполнительства. Как показал анализ транскрипций для гитары, большинство их авторов, решая очевидные технические проблемы, упускают из виду существенные стилиевые моменты, из-за которых возникает другой тип фактуры, неправильная акцентировка, фразировка, другая тональная выразительность. В результате строгая и утонченная музыка Баха начинает звучать более красочно и насыщенно, но теряет свои уникальные качества, характерные для виолончельных сюит. Поэтому главной задачей создания гитарной транскрипции, на наш взгляд, является нахождение некоего баланса, благодаря которому можно было бы сохранить стилистику оригинала с помощью другого инструмента.

Сегодня, когда широкое распространение получили идеи исторически информированного исполнительства, невозможно просто игнорировать тот опыт, который накопился к XXI столетию. Существуют не только прекрасные интерпретаторы барочной музыки, но и очень многочисленная просвещенная слушательская аудитория, способная оценить стилистическую



чистоту исполнения. Поэтому попытки исполнения Баха в романтическом ключе, как это делал А. Сеговия или Дж.У. Дуарте, выглядят анахронистичными.

Очевидно, что переложения произведений Баха для гитары будут предприниматься и далее, но сам эстетический идеал такой транскрипции уже поменялся со времен

Сеговии и, вероятно, будет меняться и далее. Каждая такая попытка ценна стремлением авторов услышать «своего» Баха, вступить в диалог с великим мастером, поучаствовать в процессе творчества, а также, решая специфические гитарные проблемы, посоревноваться с другими транскрипторами в соответствии духу и букве баховского текста.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Schütz, G. Gradus ad Parnassum: Bach's Cello Suites in several editions. URL: <https://www.baerenreiter.com/en/focus/music-for->

cello/bachs-cello-suites (дата обращения: 10.08.2022).

<sup>2</sup> С меньшим количеством ключевых знаков.

### ЛИТЕРАТУРА

Бондаренко В.О. О некоторых особенностях переложения для гитары барочной музыки на примере сочинений И.С. Баха // Культурные тренды современной России: От национальных истоков к культурным инновациям. Белгород: Белгород. гос. ин-т искусств и культуры, 2021. С. 63–67.

Бородин Б.Б. Феномен фортепианной транскрипции: Опыт комплексного исследования: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2006. 44 с.

Гардинер Дж.Э. Музыка в Небесном Граде. Портрет Иоганна Себастьяна Баха. М.: Rosebud Publishing, 2019. 928 с.

Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 2: Музыкальный язык и принципы композиции. М.: Композитор, 2007. 224 с.

Крыгин А.И. «Чакона» И.С. Баха в транскрипции для гитары А. Сеговии: Опыт интонационно-исполнительского анализа // Южно-Российский музыкальный альманах. 2014. № 3. С. 58–63.

Мелешко Р. Как делать переложения для семиструнной гитары. М.: Музыка, 1965. 96 с.

Шабалина Т.В. Рукописи И.С. Баха: Ключи к тайнам творчества. СПб.: Logos, 1999. 438 с.

### REFERENCES

Bondarenko, V.O. (2021), "About some features of the arrangement of baroque music for guitar on the example of the works of J.S. Bach", *Kul'turnye trendy sovremennoi Rossii: Ot natsional'nykh istokov k kul'turnym innovatsiyam* [About some features of the arrangement of baroque music for guitar on the example of the works of J.S. Bach], Belgorodskii gosudarstvennyi institut iskusstv i kul'tury, Belgorod, pp. 63–67. (in Russ.)

Borodin, B.B. (2006), *Fenomen fortepiannoi transkripsii: Opyt kompleksnogo issledovaniya* [The phenomenon of piano transcription: the experience of a comprehensive study], D. Sc. Thesis, Moscow, 44 p. (in Russ.)

Gardiner, Dzh.E. (2019), *Muzyka v Nebesnom Grade. Portret Ioganna Sebast'yana Bakha* [Music in the Heavenly City. Portrait of Johann Sebastian Bach], Rosebud Publishing, Moscow, 928 p. (in Russ.)

Kirillina, L.V. (2007), *Klassicheskii stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. Ch. 2: Muzykal'nyi yazyk i printsipy kompozitsii* [Classical style in music of the XVIII – early XIX century. Part 2. Musical language and principles of composition], Kompozitor, Moscow, 224 p. (in Russ.)

Krygin, A.I. (2014) "Chaconne by J.S. Bach in transcription for guitar by A. Segovia: the experience of intonation and performance analysis", *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South-Russian Music Almanac], 2014, no. 3, pp. 58–63. (in Russ.)

Meleshko, R. (1965), *Kak delat' perelozheniya dlya semistrunnoi gitary* [How

to make arrangements for a seven-string guitar], *Muzyka*, Moscow, 96 p. (in Russ.)

Shabalina, T.V. (1999), *Rukopisi I.S. Bakha: Klyuchi k tainam tvorchestva* [The manuscripts of J.S. Bach: Keys to the secrets of creativity.], Logos, Sankt Petersburg, 438 p. (in Russ.)

---

**Сведения об авторе**

Лю Чжэньвэй, аспирант Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

E-mail: lyu.chzhenvey@bk.ru

**Author information**

Liu Zhenwei, postgraduate at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg)

E-mail: lyu.chzhenvey@bk.ru

Поступила в редакцию 20.09.2022

После доработки 20.11.2022

Принята к публикации 26.11.2022

Received 20.09.2022

Revised 20.11.2022

Accepted for publication 26.11.2022