

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

Факультет мистецтв

Кафедра музикознавства, інструментальної та хореографічної підготовки

«Допущено до захисту»

Завідувач кафедри

_____ Міщанчук В. М.

« ____ » _____ 2019 р.

Реєстраційний № _____

« ____ » _____ 2019 р.

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАВІРНИХ ТВОРІВ Й. БАХА В КОНТЕКСТІ
ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЙ**

Кваліфікаційна робота

студентки групи МХКм-14

ступінь вищої освіти магістр

спеціальності 014 Середня освіта

(Музичне мистецтво)

Сторчеус Катерини Олександрівни

Керівник: кандидат мистецтвознавства,
доцент Чеботаренко О. В.

Оцінка:

Національна шкала _____

Шкала ECTS _____ Кількість балів _____

Голова ЕК _____

(підпис) (прізвище, ініціали)

Члени ЕК _____

(підпис) (прізвище, ініціали)

_____ (підпис) (прізвище, ініціали)

_____ (підпис) (прізвище, ініціали)

_____ (підпис) (прізвище, ініціали)

Кривий Ріг – 2019

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КЛАВІРНОЇ МУЗИКИ Й. БАХА	6
1.1. Історичні передумови становлення композиторського стилю Й. Баха.....	6
1.2. Специфіка автентичних інструментів епохи бароко.....	21
1.3. Інтерпретація клавірних творів Й. Баха в ХІХ столітті.....	32
Висновки до розділу 1.....	45
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КЛАВІРНОЇ МУЗИКИ Й. БАХА В КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЙ	48
2.1. Ф. Бузоні та новий етап розуміння клавірної музики Й. Баха.....	48
2.2. В. Ландовська та автентичні стильові тенденції.....	61
2.3. Інтерпретація клавірних творів Й. Баха в традиціях радянської піаністичної школи.....	68
2.4. Г. Гульд як представник герменевтичного підходу в інтерпретації клавірних творів Й. Баха та сучасні стильові тенденції їх виконання.....	73
Висновки до розділу 2.....	81
ВИСНОВКИ	84
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	86

ВСТУП

Актуальність теми. Клавірна музика видатного німецького композитора Й. Баха вже понад трьох століть викликає стійкий інтерес у широкого кола музикантів і входить до репертуару піаністів різних вікових категорій. Вона постійно вивчається мистецтвознавцями і педагогами, філософами і культурологами, виходять монографії і різноманітні наукові та науково-методичні дослідження.

Вчені відмічають, що музичний інструмент має величезний вплив на інтерпретацію і ставить визначні межі, тому в залежності від виконання на автентичному або сучасному інструменті, змінюються засоби виразності та специфіка виконання клавірної музики Й. Баха. Одним з актуальних питань постає проблема специфіки музичних інструментів, на яких виконуються клавірні твори композитора, так як на сьогоднішній день можна спостерігати існування всіх типів інтерпретацій: на автентичних інструментах (органі, клавесині, клавикорді), на сучасному роялі, в академічному і джазовому стилі виконання.

Серед вагомих досліджень, присвячених цілісному висвітленню феномену Й. Баха, відзначимо наступні монографії: дослідження М. Друскіна, А. Швейцера; особливості інтерпретації клавірних творів Й. Баха досліджували такі вчені: Р. Берченко, О. Богданова, Е. Бодкі, С. Вартанов, М. Друскін, К. Зенкін, А. Кандинський-Рибников, М. Копчевський, В. Крастін, В. Ландовська, Я. Мільштейн, Ю. Монастиршина, С. Осокін, О. Петровська, С. Фейнберг, А. Швейцер, Б. Яворський; жанрово-стильові риси та особливості символіки композиторської мови вивчали: Г. Бесселер, І. Браудо, К. Вольф, М. Друскін, Л. Кершнер, Л. Кирилліна, Я. Мільштейн, С. Морозов, А. Недоспасова, В. Носіна, В. Ньюман, М. Сапонов, Р. Стінсон, С. Фейнберг, Р. Франц, І. Форкель, Я. Хаммершлаг, А. Швейцер, Ф. Шпітта, М. Юдіна, Б. Яворський та інші.

Специфіку старовинних клавірних інструментів досліджували: О. Бурундуковська, Д. Дятлов, О. Майкапар, Ф. Куперен, О. Полуніна, Л. Ройзман, В. Радченков, Н. Свириденко, С. Шабалтіна, О. Шадріна-Личак, В. Шекалов. Незважаючи на наявність літератури та досліджень, існує постійна потреба у пошуках нових шляхів та ракурсів вивчення клавірної музики Й. Баха, враховуючі сучасні тенденції у виконанні, що й обумовило вибір теми роботи.

Мета дослідження – виявити жанрово-стильові особливості інтерпретації клавірної музики Й. Баха в контексті історичних епох.

Об’єкт – клавірна музика Й. Баха як культурологічний феномен.

Предмет – жанрово-стильові та текстологічні особливості клавірних творів Й. Баха.

Завдання:

- виявити історичні передумови становлення композиторського стилю Й. Баха;
- розкрити специфіку автентичних інструментів;
- дослідити специфіку розуміння та інтерпретації клавірної музики Й. Баха у ХІХ столітті;
- зробити порівняльний аналіз редакцій клавірних творів Й. Баха;
- визначити роль Ф. Бузоні у розвитку виконавської традиції;
- виявити стильову різноманітність інтерпретацій клавірної музики Й. Баха у ХХ столітті;
- дослідити вплив Г. Гульда на розвиток герменевтичного підходу до інтерпретації музики німецького композитора;
- висвітлити сучасні тенденції в розумінні та інтерпретації клавірної музики Й. Баха.

Методологічну основу роботи утворює системний історико-теоретичний аналіз стильових особливостей музики композитора. **Методи дослідження** поєднують історико-типологічний і жанрово-стильовий підходи; текстологічний та виконавський аналіз.

Апробація дослідження. Основні положення магістерської роботи висвітлювалися у вигляді доповіді на I Всеукраїнській науково-практичній конференції здобувачів вищої освіти та молодих учених «Мистецька освіта: традиції, сучасність, перспективи» (м. Кривий Ріг, 2019 р.).

Основні положення магістерської роботи відображено в статті:

Сторчеус К. О. Інтерпретація клавірної музики Й. Баха в контексті сучасних виконавських підходів / К. О. Сторчеус // Мистецька освіта: традиції, сучасність, перспективи : зб. матеріалів I Всеукраїнської науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти та молодих учених / ред. О. І. Шрамко (відп. ред.), В. М. Міщанчук, І. М. Власенко, Л. В. Саприкіна. – Кривий Ріг : ФО-П Маринченко С. В., 2019. – С. 128–132.

Структура та обсяг роботи. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, (1 розділ складається з 3 підрозділів, 2 розділ з 4 підрозділів) висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаної літератури (103 позиції). Основний зміст роботи викладено на 85 сторінках тексту.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КЛАВІРНОЇ МУЗИКИ

Й. БАХА

1.1. Історичні передумови становлення композиторського стилю Й. Баха

Клавірна творчість Й. Баха є не тільки своєрідним фундаментом музичної культури, основою становлення музиканта-виконавця; вона є поєднуючою ланкою, що простягається крізь століття, від XVII – до теперішнього часу. Творчість німецького композитора є феноменом, завжди актуальним і сучасним, що складає основу репертуару музикантів усіх вікових категорій і спеціальностей. Особливості цього феномена вивчаються постійно в різних галузях науки (музикознавстві і виконавстві, педагогіці і філософії, культурології та музичній психології), але складність його розуміння та інтерпретації потребує пошуку нових шляхів його вивчення. Незважаючи на часову відстань між музичним простором сучасності та барокової доби, клавірні твори останньої залишаються досі актуальними. Це підтверджує наявність цих творів у програмі світових виконавців, обов'язкове включення зразків барокової музики у програму учасників фортепіанних конкурсів, численні записи старовинної музики, широкий вибір редакцій нотного тексту, наявність проведення фестивалів та конкурсів старовинної музики. Але, для більш глибокого розуміння авторської поетики, необхідно розглянути особливості епохи, до якої належав композитор.

Термін бароко (італ. *barocco* ісп. *barroco* та фр. *baroque* – перлина неправильної форми) – визначає стиль у європейському мистецтві XVI–XVIII ст. [63, с. 5]. За хронологією бароко слідує за Ренесансом, та передує Класицизму. За словами Д. Ліхачова, «кожен стиль, формуючись, звертається до попередніх стилів, родинним йому за своїм характером» [57, с. 188]. Крім стильових і типологічних паралелей, також існував міцний духовно-

символічний зв'язок, тому що стиль бароко безпосередньо продовжував ідейно-гуманістичні та художні традиції Ренесансу, хоча між ними були й досить помітні відмінності.

О. Жуковець наголошує, що представникам стилю бароко гармонія епохи Відродження здавалася недостатньою для відображення всієї складності людського буття. На відміну від своїх попередників, мислителі і художники епохи бароко виявили істотні суперечності між людиною і її соціальним оточенням, людиною і природою, людиною і законами світобудови, існуючими зовні і окремо від індивіда. На думку дослідника, відчуття суперечливості буття в епоху бароко розколювало ту цілісність особистості, яка висвічувалася в ренесансних творіннях. Природна, майже фізична, гармонія Ренесансу поступилася місцем внутрішній, напруженій, метафізичній гармонії бароко [30].

Серед провідних рис, характерних для стилю бароко дослідники визначають наступні: складність форми, величність, пишність, динамічність, декоративність, парадність, яскравість кольорів, контрастність, екстравагантність орнаменту, асиметрія конструкцій.

За словами А. Ліпатова, новий тип мислення бароко знайшов втілення в новому філософському баченні художнього стилю. «Останній, при чисто зовнішньому зіставленні з ренесансним, може поставати як химерний, декоративний, штучно ускладнений» [56, с. 4]. Однак, якщо взяти до уваги його внутрішнє змістове наповнення, ті ідеї, які він відображав, то його мистецьке обличчя постане як логічне, послідовне, адекватне світосприйняттю свого часу.

Аналіз сучасної наукової літератури дозволяє говорити про те, що увага представників цього художнього стилю також все більш зосереджується на реальній дійсності: чільною новаторською тенденцією, що зближує всіх представників барокового мистецтва, можна вважати прагнення відтворити безмежне розмаїття світу природи. Так, архітектурні споруди бароко знаходять округлі або хвилеподібні обриси, близькі до природних

форм природного світу, а також невичерпний за своїм різноманіттям скульптурний і ліпний декор, який відтворює різні форми живої і неживої природи.

В образотворчому мистецтві найбільш авторитетними жанрами стають портрет, пейзаж, натюрморт, що дозволяють відобразити саму людину і різноманіття природних форм навколишньої його дійсності. Що ж стосується традиційних для європейського живопису міфологічних і релігійних сюжетів і образів, то їх інтерпретація знаходить неможливу раніше тілесність, чуттєвість, пристрасність, що вказує скоріше на реальний, ніж надприродний характер зображуваних образів і подій [83, с. 395].

В рамках барокової музики склався своєрідний музичний словник, заснований на відповідностях між реальними (зримими або чутними) і музичними явищами, тобто на принципі репрезентації. «Націленість бароко на мовну діяльність, створення «універсальної мови», конструювання мови і його граматики знаходить повне вираження в принципі свідомого конструювання, пошуку подібностей – репрезентації» [58, с. 84].

Не випадковим стає те, що значне місце в «словнику» барокової музики належить заснованим на принципі відповідності різноманітним музично-риторичним фігурам. Ці фігури дозволяли за допомогою звуків відтворювати певне слово, емоцію, жест, – тобто все реальне різноманіття емоційних (природних) проявів людини, і, одночасно передавати ці стани слухачам. Сучасне музикознавство налічує в бароковому музичному «словнику» десятки видів заснованих на різного роду відповідностях музично-риторичних фігур. Прикладами такого роду фігур можуть служити мелодичні і гармонічні звороти, які передавали напрямок руху (*anabasis* – піднесення, *catabasis* – сходження, *circulation* – коло, *fuga* – біг), емоційну забарвленість фрагментів поетичного тексту (*exclamation* – вигук, *interrogation* – питання) і навіть конкретне слово (*tirata* – стріла).

«Постійний пошук відповідностей, аналогій, спорідненості між об'єктом і його зображенням свідчить про підвищену увагу до зв'язків у світі.

У бароковому баченні весь світ вибудовувався в систему відповідностей. Принцип репрезентації був універсальним. «Зображення», «уявлення» знаменували здатність осягати світ» [58, с. 84].

В результаті, зазначає Г. Рибінцева, в сфері музичної мови відбулися значні зміни: на зміну спокійному розміреному поступовому мелодійному руху григоріанського хоралу прийшли вільна метроритмічна організація і широкі стрибки в мелодійній лінії, які дозволили наповнити музичну тканину інтонаціями мови і створити звукові імітації емоційної жестикуляції людини. Ці природні – афективні – прояви людини стали центральною темою барокової опери, а інтонації, що відповідають певному слову або жесту, забезпечили музиці бароко можливість передавати реальне різноманіття людських пристрастей і афектів [83, с. 396].

Особливе значення в музиці бароко, на думку К. Квашніна, належить теорії афектів і зростаючій ролі тональності, які отримали у виконавському мистецтві цього часу значне наукове обґрунтування і поширення [39].

Епоху бароко вчені називають ще епохою раціоналізму. Дух епохи відобразився і на постаті композитора, який все чуттєве підкорював розуму. Щоб зобразити сильні афекти та яскраві пристрасті, митці використовували метод свідомого логічного аналізу. Епоха бароко позначилася обов'язковою наявністю прихованих смислів у кожному явищі дійсності, а головне завдання художника – пізнати ці смисли [95, с. 65].

За словами О. Кудряшова, барокова епоха володіла специфікою – тягою до емблематики. Одним з підтверджень цього феномена дослідниками називається розвиток і широке поширення емблематичної літератури, тобто «тексту, що супроводжувався малюнком, який являє собою своєрідну «ілюстрацію до метафори» [49, с. 85], функція якої полягає в «предметній реалізації вторинних (переносних) значень, в прагненні представити абстрактні поняття в видимій, предметно-наочній формі» [49, с. 85]. Дослідник зауважує, що при сприйнятті бахівської музики слухачам відкриваються не тільки краса звучання, «галереї» монументально-епічних,

драматичних, скерцозних образів, але і виявляється зовні прихований, завуальований і лише згодом при уважному вивченні партитур виявлений глибинний сенс [49].

У результаті вивчення наукової літератури можна визначити основні важливі періоди у життєвому та творчому шляху Й. Баха. Так, науковці виділяють 4 основних періоди: Арнштадт і Мюльхаузен (1703–1708); Веймар (1708–1717); Кьотен (1717–1723); Лейпциг (1723–1750) [18].

Арнштадт і Мюльхаузен. З 1703 року почалася самостійна служба, а разом з нею і творче життя музиканта. Протягом декількох місяців Й. Бах працював придворним скрипалем в Веймарі, в тому ж році переїхав до Арнштадту. При написанні творів, Й. Бах виходив перш за все з тих реальних завдань, які ставила перед ним служба музиканта, і з тих можливостей, які вона йому давала. Він добре уявляв виконавців своїх творів і їх слухачів, враховував навіть наявні в його розпорядженні інструменти.

У різні періоди творчого шляху звернення Й. Баха до того чи іншого жанру залежало, в першу чергу, від завдань, які ставила перед ним професія музиканта. В обов'язки Й. Баха-музиканта входило не тільки виконувати, але і складати музику. Спочатку в Арнштадті, а потім і в Веймарі, він багато працює над органними творами. В Арнштадті Й. Бах працює органістом у церкві протягом чотирьох років (1703–1707). Недовгий час він провів у Мюльхаузені (1707), також на посаді органіста. Окрім органних творів він пише твори для клавіру (у цей період створено «Каприччіо на від'їзд улюбленого брата»). Також, в Арнштадті з'являються перші духовні кантати [19, с. 139].

Веймарський період. З 1708 по 1717 рік Й. Бах працював у Веймарі придворним органістом і камерним музикантом при герцогському дворі. Тут він створює великі композиції (токату і фугу ре мінор, прелюдію і фугу ля мінор, пасакалію) і органні мініатюри (хоральні прелюдії). На думку дослідників, причину роботи над органними творами слід шукати не тільки у любові Й. Баха до цього інструменту, не тільки в глибокому освоєнні їм

традицій німецького та італійського органного мистецтва, але ще і в тій обставині, що тут він мав у своєму розпорядженні орган [19, с. 139].

Кьотен. Переїхавши в Кьотен і зайнявши посаду директора камерної музики, отримавши в своє розпорядження інструментальну капелу, композитор зосередився насамперед на жанрах інструментальної музики. Відсутність же органу на кілька років майже виключило з його творчості органну музику, так само як відсутність хорової капели – жанр кантати. У Кьотені композитор створює кращі клавірні твори (Перший том «Добре темперованого клавіру», «Хроматичну фантазію і фугу», Французькі та Англійські сюїти), тут він пише оркестрові концерти, пише для скрипки, віолончелі. Кьотен в значній мірі був реалізацією задуманого в Веймарі, втіленням на практиці накопиченого там досвіду [17, с. 141–142].

В. Григорович відмічає, що клавірна музика, створена Й. Бахом в Кьотені, обмежувалася творами малих форм, жанром танцювальної сюїти і програмної мніатюри. Серед творів, що примикають до жанру сюїти, можна назвати і натхненні бахівські сонати і сюїти для скрипки і віолончелі соло, написані в Кьотені, видатна «Чакона» – остання частина Сюїти ре мінор для скрипки соло. Сонати Й. Бах писав для органа, для скрипки з обов'язковою участю клавесина, для віолончелі, для інструментів в їх різних поєднаннях, наприклад: для флейти і скрипки, для клавесина і флейти тощо [21].

Лейпцизький період. Останній період життя Й. Баха був пов'язаний з Лейпцигом. Композитор займав тут посаду керівника музичного життя міста і кантора школи при церкві св. Фоми. Як і раніше, це визначило основну спрямованість його творчості. В цей період Й. Бах присвячує себе перш за все жанрам духовної вокально-інструментальної музики: створює кращі духовні кантати, ораторії, пасіони 15, месу сі мінор. У Лейпцигу Й. Бах продовжував писати і для органа: створив цілу серію хоральних обробок, в яких збагатив цей жанр. Складав клавірну музику: відшліфував написаний в Кьотені перший том «Добре темперованого клавіру», створив другий том, завершив багаторічну роботу, над клавірним концертом. Продовжував

працювати над жанром сюїти, давши ще одне його рішення в циклі партит. Його останні роботи – «Музичне приношення» і «Мистецтво фуґи» [19, с. 143].

Як музикант-практик, Й. Бах все осягав шляхом досвіду та експерименту. Його вчителями і наставниками були видатні майстри минулого і сучасні музиканти. На думку дослідників, композитор часто переписував їх твори: таким чином він дізнавався у всіх тонкощах про особливості творчості того чи іншого художника, загальні закони композиції. Його музичні пізнання були енциклопедичними, Й. Бах вивчив творчість італійців (А. Вівальді, А. Кореллі, Д. Фрескобальді, Д. Палестрини), французів (вище інших він ставив Ф. Куперена) і вже, звичайно, мистецтво великих німецьких майстрів (Й. Фробергера, Й. Пахельбеля, Д. Букстехуде, Й. Рейнкена і багатьох інших). Як зазначають дослідники, практичний склад його розуму виявляється у всьому. Наприклад, в чудовому розумінні устрою сучасних інструментів і в самостійному конструюванні нових. Й. Бах винайшов клавесин-лютню, за його ескізами був сконструйований новий різновид віоли – віола-помпоза [19, с. 139].

Смисл музики видатного кантора проявлявся в стійких мелодичних зворотах, які пов'язані з мелодіями і текстами протестанських хоралів, що позначають собою думки, образи, сюжети Священного Писання, або з вираженням рухів душі. Для сучасників видатного німецького композитора, його музика читалася як зрозуміла мова, вони знали напам'ять окремі види мелодій та слухаючи їх, уявляли слова та образи, які їм відповідають, адже основу цієї музичної мови складали мелодичні звороти, які виражають певні емоції, ідеї, поняття. [95, с. 64]. Таким чином, це дозволяло сучасникам Й. Баха розуміти та розкривати таємні послання, з яких складаються твори композитора.

Для того, щоб сьогодні зрозуміти смисл музики Й. Баха, треба звернутися до такої складної проблеми, як проблема символіки в клавірних творах композитора. Важливий вклад в цю область внесли такі дослідники,

як: Е. Бодкі, Б. Носіна, А. Швейцер, М. Юдіна, Б. Яворський, та інші. Так, Б. Носіна музичні символи визначає як певні мотивні структури, що мають сталу відповідність із певними вербальними поняттями.

Символ є складним і багатоплановим феноменом, двоєдиним і діалектичним, він звертається і до логіки, і до підсвідомості. Через символ абстрактне за своєю природою, духовне начало отримує конкретне чуттєве вираження [72].

За словами Б. Яворського, система музичних символів Й. Баха спирається на протестанський хорал та музичну риторіку, що є основою музичної культури епохи бароко [103]. Поступово, зазначає В. Холоденко, що за цими музичними символами закріпилися стійкі семантичні значення для вираження певного афекту або поняття. За ними закріпилась назва «музично-риторичні» фігури. Таким чином, склалися музичні твори, у яких ці фігури використовувалися у певній послідовності, щоб надати музичним текстам певні образні смисли, які б необхідним чином впливали на слухача. Якщо порівняти з вокальною музикою, де частина смислового навантаження лягала на текст, в інструментальній таку роль виконували музично-риторичні фігури [95, с. 65].

На думку дослідників, Й. Бах у якості церковного органіста володів та розумів семантику музично-риторичних фігур, тому що кожного разу під час протестанського богослужіння йому доводилось відкривати зміст проповіді і розтлумачувати тексти Священного писання пастві за допомогою музичних засобів. У своїй творчості, щоб виразити філософські, етичні та релігійні ідеї, композитор застосовує музично-риторичні фігури у духовному стійкому контексті. Саме постійне звертання композитора до текстів Святого писання, тлумачення ним апокрифів, та загальна богословська начитанність на порядок ускладнювали його мислення. Для звичайних слухачів, посилення та аналогії, що застосовувалися Й. Бахом, були несподіваними, тому під час слухання слідкувати за ними було доволі важко: тоді слухали свідомо

«риторично», кожне застосування певної музичної «формули» композитором вже потребувало роз'яснень [103, с. 516].

М. Друскін у своїй монографії говорить про те, що музика Й. Баха (особливо його твори, написані для виконання в церкві) насичена різноманітною символікою, покликаною доносити біблійні образи. Біографи свідчать, що Й. Бах був принциповим ортодоксом в питаннях віри. Баховеди (Б. Яворський, Р. Берченко, Е. Бодкі, В. Носіна, А. Кандинський-Рибников, А. Кудряшов, Я. Мільштейн, Ю. Петров, В. Холопова, А. Швейцер та ін.) неодноразово підкреслюють, що композитор звертався до сакральної символіки, просторово - нарисної або архітектонічною, яка грала другорядну роль: «функція її – підсобна, не так образно-виразна, скільки логічно-умоглядна» [28, с. 170].

Аналіз літератури виявив, що в клавірних творах Й. Баха узагальнені і завершені майже всі значні стильові течії попередніх півтора століття. Творчість Й. Баха підготували і знайшли в ньому відображення хорово поліфонія епохи Відродження, протестантський хорал, німецька пісня, вокально-інструментальні духовні твори Г. Шютца, італійська і німецька органна музика, італійська опера і італійська скрипково-ансамблева і оркестрова школа, німецька оркестрова сюїта, що походить від інструментальної школи Ж. Люллі, французька клавесинна музика, італійська клавірна школа і англійська музика [45].

За словами С. Морозова, в його творах часто проступають властиві бароко риси монументальності, патетики; для них характерні зіставлення за принципом контрасту; динаміка, декоративність композицій поєднується з проявом глибоких емоцій [66].

На думку Т. Сідневої, у музиці Й. Баха синтетичність містичного переживання органічно поєднує характерну для бароко звукову зображальність, слідування теорії афектів для чіткого і вірного вираження почуттів в музиці. Прагнення бути не тільки почутим, але й вірно донести трансцендентні істини, відображає традиційну установку містицизму на

подолання кордонів земного і небесного, на розуміння реального світу як символу Божественного. Характерним для релігійно-містичних шукань бароко було також постійне звернення Й. Баха до протестантського хоралу, що визначив не тільки образну побудову, символіку, емоційну атмосферу його творів. Важливим є те, що спрямований до німецької народної традиції хорал відображає початкову схильність до особистого осягнення високого божественного канону, до втілення містичного стану релігійного споглядання [86, с. 159].

Слід зауважити, зазначає Т. Лазутіна, що музика Й. Баха переконливо передає специфічні риси епохи бароко, для якої характерна наявність єдності суперечливих елементів. В творах Й. Баха зустрічається прийом протиставлення світла і тіні, символічно передає відмінність земного і небесного світів, метушливо-швидкоплинного і позаземного вічного, що також було показовим для епохи бароко. Можна припустити, що даний прийом (протиставлення світла і тіні) використовується Й. Бахом для досягнення ефекту крихкості, особливої витонченості небесних образів [51, с. 58].

Відповідно до масштабу нових творчих завдань Й. Бах всебічно спирався на досвід вітчизняного мистецтва, а також послідовно опановував всі передові досягнення інших творчих шкіл своєї і попередніх епох. У німецькій художній традиції йому особливо близька була лінія, пов'язана з поезією і музикою протестантського хоралу, з народно-побутовими витоками його мелодики. Композитор пізнав на кращих зразках німецьку органну музику, її поліфонічні форми, типи її імпровізації, виконавську культуру, як вона була представлена найбільшими майстрами Д. Букстехуде, Й. Пахельбелем, Й. Рейнкеном, Г. Бьомом. Органічно близькою виявилася Й. Баху традиція німецького хорового письма, хорового складу, що отримала широкий розвиток і в протестантських, і в католицьких центрах [55, с. 14].

Клавесинний стиль Й. Баха сформувався як самостійне явище, але під впливом французького й італійського стилів. Композитор не залишає по собі

праць-досліджень про виконання своїх творів так, як зробив старший його сучасник – Ф. Куперен (Francois Couperin. 1668–1733) у трактаті «L'art de toucher le clavesin» («Мистецтво гри на клавесині»). Але, попри те, що у роботі висвітлюються подробиці і даються певні поради щодо виконання творів на клавесині та втілення у грі індивідуального стилю Куперена, багато чого залишається узагальненим щодо гри на інструменті, наприклад, «ясність» і «чіткість» виконання на клавесині [82].

Якщо на клавесинний стиль Ф. Куперена впливає специфічна стилістика французького клавесина, то на клавесинний стиль Й. Баха впливає стилістика німецьких клавесиністів, звучання яких більш зібране і концентроване, ніж оксамитово-обертонне звучання французьких клавесинів [85, с. 18].

Аналіз жанрової палітри виявив, що в творчості Й. Баха охоплені майже всі значні жанри його часу (окрім опери) – від монументальних до мініатюр. Серед монументальних жанрів треба назвати: концерт для чотирьох клавесинів з оркестром; 2 концерти для трьох клавесинів з оркестром; для оркестру з солюючими інструментами (концерт для флейти, скрипки і клавесина; 3 концерти для двох клавесинів з оркестром; 7 концертів для клавіру з оркестром); твори для скрипки, віолончелі, флейти з клавіром (клавесином) та соло (3 сонати для віоли да гамба (віолончелі) та клавесина) сонат для скрипки і клавесина; 6 сонат для флейти і клавесина).

Вагоме місце в творчому доробку композитора займає сюїтний жанр: для клавіру (клавесина) ним написано 6 «англійських» сюїт; 6 «французьких» сюїт; 6 партит. Можна говорити про те, що великий вклад внесено композитором у розвиток різноманітних циклів, наприклад: Хроматична фантазія і fuga; Італійський концерт; Добре темперований клавір (2 томи, 48 прелюдій і фуг); Гольдберг-варіації; Інвенції (дво- та три-голосні); фантазії, фуги, токати (шість), увертюри, капричіо та ін.

Для органа композитором написані: 18 прелюдій і фуг; 5 токати і фуг; 3 фантазії і фуги; фуги; 6 концертів; пасакалія; пастораль; фантазії, сонати,

канцони, тріо; 46 хоральних прелюдій (з Органного зошиту Вільгельма Фрідемана Баха); «Шюблеровські хорали»; 18 хоралів («Лейпцизькі»); кілька циклів хоральних варіацій [66].

Особливе місце, як ми відмітили, у творчості Й. Баха займав сюїтний жанр. Дослідниця Т. Попова зазначає, що жанр сюїти відомий з XV ст., та спочатку пишеться тільки для лютні. Як повноцінний жанр, сюїта остаточно була сформована у XVII столітті та являла з себе цикл, що складався з декількох рівноправних частин. Формуванню цього жанру сприяли народні танці для інструментів, що мали супроводжувальний характер на церемоніях та процесіях при дворі [77].

Термін сюїта (фр. «ряд», «послідовність») – це традиційний жанр епохи бароко, який складається з танцювальних п'єс зазвичай, народних придворних танців. Існують різні види старовинної сюїти, в тому числі партита (подібна за будовою до сюїти). В основі сюїти, як правило, лежать декілька танців, та інколи, інші п'єси нетанцювального характеру. Попри самостійність кожної з цих п'єс, в цілому, сюїта сприймається як єдиний музичний твір. До засобів, які є звязуючою ланкою, відноситься спільна у всіх п'єсах тональність, що зберігається протягом твору. Також, важливу роль грає послідовність танців, що чергуються, зазвичай, за принципом контрасту [77].

Класичний тип сюїти зазвичай відкриває аллеманда. Це лицарський танець німецького походження, що відкривав придворний бал знатних сеньйорів. Гостей, що прибували на святкування представляли за прізвищами і титулами. Схиляючись в реверанси, гості віталися з господарями, які після цього проводили всіх кімнатами палацу. Гості йшли парами під супровід звучання алеманди та дивувались багатому та вишуканому оздобленню палацових кімнат. Задля вчасного вступу та можливості підготуватися до танцю, в аллеманді існує затакт. Також, німецькому танцю-ході характерний неспішний темп, розмір 4/4 та ритм чвертями в басу [94].

Після алеманди у класичному типі сюїти слідує франко-італійський танець під назвою куранта, що представляє з себе сольо-парний танець, з реверансами та поклонами, але більш жвавий, ніж її попередній танець. Характерна зміна ритмів, жвавий рух восьмими, розмір, в основному, 3/4. Фігури танцю часто піддаються варіюванню. Куранта складає пару разом з аллемандою, та контрастна їй.

Сарабанда (ісп. zarabanda) – старовинний іспанський танець-хода суворого, похмурого характеру, виконується в повільному темпі. Виконується на похоронах, і музика до неї пишеться на замовлення в мінорному ладі. Для цього танцю характерний повільний, трьохдольний темп, ритм, що має зупинки на других частинах тактів. Зупинки надавали песі ускладненість руху, яка передає сумні почуття, скорботний настрій всього твору. Пізніше перетворилася в парадну ходу.

Жига (giga – італ., gigue – франц.) – старовинний танець кельтського походження, який перейшов до Франції і Англії, замикає сюїту. Розмір 6/6, 12/6, у Й. Баха зустрічається 2/2 (жига з першої французької сюїти (BWV 812) Й. Баха) темп швидкий. У Й. Баха цей танець отримав поліфонічну художню обробку, писався у формі фуґи і становив частину сюїти [94].

М. Друскін у своєму дослідженні, присвяченому старовинній танцювальній музиці, говорить про те, що у деяких випадках, вводили і інші танці між жигою та сарабандою, такі «вставки» мали назву інтермецо. Це міг бути гавот (помірний рух, розмір 2/4), менует (французький вишуканий танець, що включає поклони, реверанси, має розмір 3/4), бурре (енергійний старовинний французький танець), або арія (п'єса, що має співочий характер). На початку сюїти іноді використовується прелюдія (у якості вступу). Завдяки інтермецо, проводиться перехід від 3 частини, за темпом, найповільнішої, до жиги – найшвидшої [29].

Аналіз наукової літератури дозволяє говорити про те, що до жанрів сюїти і партити Й. Бах звертався на протязі всієї своєї творчої діяльності, поступово удосконалюючи цей жанр. Г. Ахмедова зазначає, що його сюїти не

можна назвати танцювально-прикладними – Й. Бах опоетизував побутову музику, наповнивши її глибокою думкою. Таким чином, ускладнення образного змісту зажадало нових виразних засобів, і гомофонна фактура сюїт збагатилася поліфонічними елементами: насичення фактури арії, куранти і алеманди мелодійними горизонталями, розщеплення голосів і поява прихованих ліній в менуетах [3].

Більшість сюїт і партіт, створених Й. Бахом, об'єднані в збірники: шість Французьких сюїт, стільки ж Англійських. Партіти включені в «Клавірну практику». Чому композитор назвав сюїти Французькими і Англійськими, точно невідомо, але Г. Ахмедова передбачає, що Французькі сюїти озаглавлені так через наявність в сюїті французьких танців – куранти, менуету і жиги, а Англійські замовив Й. Баху виходець з Великобританії, зі стилем або образним змістом творів це найменування не пов'язана жодним чином, їх назви умовні. Найбільша ясність форми і простота змісту відрізняє Французькі сюїти, вони найтісніше пов'язані з традиціями музики побутової і, очевидно, саме для такого виконання Й. Бах їх і створював вдома, у вузькому колі любителів музики. Про це говорить відносна простота їх фактури. Й. Бах у свої сюїти вводить п'єси нетанцювального характеру: у французьких сюїтах з'явилася арія, в англійській та партитах – прелюдія, в партитах також – токато, симфонія, скерцо, капричіо, рондо. Крім того, між частинами сюїти Й. Бах поглибив контраст, що істотно вплинуло на творчість віденських класиків [3].

У кожній сюїті форма циклу створюється за своїми внутрішніми закономірностям, але можна виявити єдині принципи їх композиції. Так, аллеманда і куранта створюють стійке ядро сюїти, як раніше павана і гальярда. У «Французьких сюїтах» вони об'єднані в пару протилежностей. Їх протиставлення виявляється різними способами. У сюїтах d-moll і Es-dur застосований принцип, за яким другорядний матеріал стає головним, а в сюїті E-dur він же посилений інверсією мотивів [3].

Французькі сюїти Й. Баха, записані в нотний зошит Анни Магдалени Бах, побудовані за традиційною схемою: алеманда, куранта, потім сарабанда і жига, але трактовані вони по-новому завдяки елементам поліфонії, алеманда уподібнюється прелюдії, а жига зближується з фугою, з її граничною раціональною конструкцією. Ліричним центром сюїти стає сарабанда. Ці частини бахівських сюїт по глибині почуттів передбачають повільні частини класичних сонат і навіть квартетів Бетховена [34].

На думку Л. Кирилліної, поширенню музичних текстів Й. Баха в епоху Бароко перешкоджав цілий ряд факторів: відсутність друкованих примірників творів видатного кантора, повільний розвиток концертної практики в Європі того часу, велике значення мав і стильовий перелом 1740–1760-х років, під час якого була переглянута вся система музичних жанрів і форм (здійснено перехід до класичного стилю в музиці). Як наслідок, музика Й. Баха стала немодною і неактуальною: на творах великого кантора воліли вчитися, але не виконувати прилюдно [40].

В. Галацька, у свою чергу, відмічає, що процес розвитку мистецтва в XVIII столітті був складний і суперечливий. У боротьбі напрямків, через заперечення старих форм стверджувалося нове мистецтво. Холодній пишномовності класичної трагедії з її встановленими аристократичної естетикою правилами, сюжетами, образами протиставлялися буржуазний роман, чутлива драма з міщанського життя. На протигагу умовній і декоративній придворній опері пропагувалася життєвість, простота і демократичність комічної опери; проти «вченого» церковного мистецтва поліфоністів висувалася легка і невибаглива побутова жанрова музика [18].

В умовах, що склалися історично, зазначає М. Іванов-Борецький, наявність у музиці Й. Баха форм та засобів виразності, які успадковані від минулого, підводила до того, щоб розуміти цю музику як надто масштабну, застарілу. На фоні поширення моди на галантне мистецтво з його нескладним змістом та витонченістю форм, творчість Й. Баха здавалася надмірно складною та незрозумілою. Віддавали перевагу музикантам, імена яких ледь

сьогодні відомі, однак вони мали «блиск, смак та ніжне почуття», а не «керувалися тільки вченістю» [33, с. 499].

Вороже ставилися до Й. Баха і прихильники ортодоксальної церковної музики, відмічає М. Галацька. Таким чином, творчість Й. Баха, яка набагато випередила свою епоху, заперечувалося прихильниками галантного мистецтва, так само як і тими, хто в музиці Й. Баха вбачав порушення церковних і освячених історією канонів [18].

Таким чином, після смерті Й. Баха, його ім'я та творчість на п'ятдесят років майже повністю були забуті. Знали тільки його сина, Карла Філіппа Емануеля Баха, за ініціативою якого ще рідко, але звучали кантатно-ораторіальні твори композитора. Клавірні твори видатного кантора виконувались та використовувались тільки в дидактичних цілях. Так продовжується до ХІХ ст., доки композитори-романтики заново не відкривуть Й. Баха світу.

1.2. Специфіка автентичних інструментів епохи бароко

Вчені відмічають, що музичний інструмент має величезний вплив на інтерпретацію і ставить визначні межі, тому в залежності від виконання на автентичному або сучасному інструменті, змінюються жанрово-стильові умови, засоби виразності та специфіка виконання клавірної музики Й. Баха. Одним з актуальних питань постає проблема специфіки музичних інструментів, на яких виконуються клавірні твори композитора, так як на сьогоднішній день можна спостерігати існування всіх типів інтерпретацій: на автентичних інструментах (органі, клавесині, клавикорді), на сучасному роялі, в академічному і джазовому стилі виконання.

Складність інтерпретації клавірних творів Й. Баха, наприклад, циклу «Добре темперований клавір», полягає в тому, що композитором не визначено, для якого саме інструменту він написаний. Перш ніж перейти до

обговорення специфіки старовинних клавійних інструментів, з'ясуємо, що таке поняття «клавір».

Поняття «клавір» у сучасному музикознавстві традиційно використовується в двох основних значеннях. У першому випадку термін клавір або клавіраусцуг (нім. Klavierauszug, від Klavier – фортепіано і Auszug – видобування) розуміється як «перекладення оркестрової партитури для фортепіано або вокально-інструментальної партитури (опери, ораторії, кантати тощо) для співу з фортепіано» [68, с. 412].

У другому випадку, у XVIII столітті термін «клавір» (від нім. Klavier – «клавіатура») означав «загальну назву струнних клавійних інструментів» [69, с. 252] в XVI–XVIII століттях (клавикорд, клавесин, фортепіано). У Німеччині XVIII століття до цієї групи музичних інструментів входив ще й орган.

В. Шекалов наводить декілька значень цього терміна, що використовувалися в Європі в XVI–XVIII століттях, і серед них найширше, це: «збірна назва більшості клавійних музичних інструментів, як струнно-щипкових (клавесин і його різновиди – верджинел і спінет), тангентних (клавикорд), молоточкових (ранні моделі фортепіано), так і духових (орган, позитив)» [102, с. 7]. В епоху Бароко твори, що призначені для виконання на клавірі, могли бути відтворені на будь-якому із зазначених представників цієї групи.

Б. Бородін стверджує, що «на ранніх стадіях розвитку інструменталізму відсутність прив'язки твору до конкретного інструментального складу часто пояснюється недостатньо розвиненою образно-акустичною диференціацією музичного мислення» [10, с. 13]. Така «варіативність виконавського втілення виправдовується практичними міркуваннями – наявністю відповідного інструментарію» [10, с. 13], вважає дослідник.

У деяких словниках згадується третє визначення, що найбільш рідко використовується – це визначення клавіру як мануальної клавіатури [69, с. 252].

В епоху Й. Баха найбільш популярними були такі клавішні старовинні інструменти як: орган, клавесин (верджинел, спінет, клавіцитеріум – назва відрізняється в залежності від країни та конструкції інструменту), клавикорд.

Орган – клавішно-духовий музичний інструмент складного пристрою. Існували різні типи органу: від невеликих та переносних (потратив, позитив) до гігантських інструментів, що мають до 30 тисяч труб. До основних частин органу відносять: кафедра (Spieltisch) – апарат управління, де розміщується органіст і де знаходяться клавіатури для рук – мануали і клавіатура для ніг – педаль; труби; механізм нагнітання повітря – міхи і дерев'яні повітропроводи [69, с. 399]. Праворуч і ліворуч від органіста розташовані реєстрові рукоятки, кнопки, важелі і інші допоміжні пристосування; від клавіатур до труб простягається система передачі – трактура, що забезпечує доступ повітряного струменя від системи нагнітання повітря до звуковідтворюючих пристроїв. Труби, повітропроводи, Spieltisch і трактура укладені всередині дерев'яного корпусу, зовнішня архітектурна обробка якого відповідає стилю відповідної епохи. На фасаді органу зазвичай поміщають один ряд труб циліндричної форми (частина цих труб може бути не ігрова, декоративна) [69, с. 399].

Як відмічають вчені, труби органу відрізняються в залежності від матеріалу (металеві та дерев'яні) та способу звукоутворення (лабіальні і язичкові). В органі буває від 1 до 7 мануалів, розташованих уступами, терасоподібно один над одним; педальна клавіатура зазвичай одна, має 32 клавіші для гри носком і каблуком [69].

Характерною рисою звуку органу є те, що від зміни сили удару або натиску пальців він не змінюється, тобто звук інструменту не має динамічної градації (тільки велика кількість тембральних фарб, в залежності від кількості труб і реєстрів), тому найважливішими засобами виразності в органному виконавстві дослідниками вважаються артикуляційні та агогічні прийоми.

О. Майкапар відмічає, що важливим елементом мистецтва органіста є вміння користуватися реєстрами, тобто мистецтво вибирати і поєднувати

фарби органу. Органіст, приступаючи до підготовки до концерту на тому чи іншому органі, повинен вибрати з наявних на даному конкретному інструменті регістрів найбільш відповідні для кожного твору [59].

Я. Мільштейн, навпаки, вважає за необхідність одразу відмежовуватися від сфери регістровки. Ця область певним чином абстрагована від процесу виконання: можна зробити регістровку, не граючи на органі, або ж, не вмючи регіструвати, виконувати твір, використовуючи чужу регістровку. Регістровка в певній мірі результат співпраці з автором. Відволікаючись від неї, потрібно зосередити увагу на принципі органного виконання, на засобах, що дають можливість виконавської творчості в межах однієї фарби. Істинний нерв органного мистецтва, на думку дослідників, у пластиці в межах однієї фарби. Засобами цієї пластики є: ритм, агогіка, акцентуація [62, с. 94].

За словами С. Будкеєва, головні напрямки впливу органу на слухачів – музика образів певного цілісно-духовного змісту (в основному пов'язана із західною християнською традицією), своєрідна темброво-акустична сфера, широкий динамічний діапазон. Завдяки унікальним можливостям орган найбільш відповідає божественній картині світу, відображає її специфічними художніми засобами – в музичних формах, жанрах, інтонаціях, просторово розділених звукових масах тощо [12].

За часів Й. Баха під клавіром розуміли клавішний інструмент з натягнутими струнами: клавесин і клавікорд. Відмінності цих інструментів полягали не у зовнішній формі, а в тому внутрішньому механізмі, який з'єднував клавішу зі струною.

Клавікорд, за І. Браудо – це інструмент, невеликий за розміром, що має відповідне тихе звучання. У момент натискання на клавішу активується струна, що їй відповідна (іноді, задля більшої компактності інструмента, кількість струн не співпадала з кількістю клавіш (струн було менше), тоді одна струна обслуговувала декілька клавіш, за допомогою спеціального механізму). Як правило, клавікорду не притаманні виразні звукові контрасти та відтінки. Але, при виконанні мелодії на інструменті важливу роль грає

характер натискання на клавішу, в залежності від якого звуку може додаватися певна гнучкість та навіть вібрація [11, с. 145].

Я. Мільштейн описує клавикорд як інструмент з натискним механізмом. Звук видобувається шляхом торкання струни скріпленого з клавішею механічного наконечника (так званий «тангент»), який ділить струну на певні інтервали і одночасно пробуджує в ній звукові коливання. Перевага клавикорда (перед клавесином) полягала в тому, що на ньому можна було робити поступові динамічні відтінки – *crescendo* і *diminuendo* – шляхом зміни сили удару, а також видобувати звук часом рідкісної краси і ніжності. Клавикорд, незважаючи на свою примітивну механіку, мав риси подібності з фортепіано. Мінусом клавикорда була порівняно невелика, обмежена сила звуку: на мові сьогоденної динаміки – від *ppp* до *mf* [62].

Відповідно до відмінностей у звучанні, відрізнялася й техніка гри на інструментах, відмічає В. Цибульська. Так, звук на клавикорді видобувався металевим тангентом, який довгий час залишається притиснутим до струни, доки на клавішу тисне палець виконавця.

Під час гри на клавирі для чіткості потребувалась дуже рухлива пальцева техніка виконавця. Така механіка клавикорда надавала можливість активно впливати на звук струни під час її звучання: натиснувши на клавішу й злегка її похитуючи, можна було створити характерне металеве тремтіння. Такий виконавський прийом (*bebung* – «тремтіння, трепетання») був типовим для епохи. Проте на клавикорді неможливо бути досягти яскравих відтінків і звукових контрастів, тому його головною звуковою властивістю були саме ця вібрація та можливість наспівного виконання мелодії. Тихий звук клавикорда не давав можливості інструменту вийти за межі камерного домашнього музикування [96, с. 46].

У результаті дослідження наукової літератури нами визначено, що на відміну від тонкої звучності клавикорда, клавесин володіє грою більш звучною і блискучою. При натисканні на клавішу клавесина, в залежності від бажання виконавця може приводитись в звучання від однієї до чотирьох

струн. В епоху розквіту клавесинного мистецтва існував цілий ряд різновидів клавесина. Але Й. Бах користувався кількома клавесинами певного типу. До цього ж типу належить більшість сучасних, виготовлених в наш час клавесинів. Клавесин такого типу володіє двома клавіатурами: нижньою – першою (позначається – I manual (Manual – ручна клавіатура) (від лат. Manus – рука)) і верхньою – другою (позначається – II manual). Клавіатури клавесина мали діапазон від G контроктави до D третьої октави. Пізніше діапазон клавесина було розширено до F і G третьої октави. Однак фактичне звучання струн клавесина має діапазон ширший [11].

Клавесин, за Я. Мільштейном – це інструмент з щипковим механізмом. Струну зачіпляє шматочок шкіри або металу, наколотий на дерев'яний стрижень, в свою чергу укріплений на внутрішньому кінці клавіші. Перевага клавесина (перед клавікордом) полягала в більшій силі звуку і реєстровому розмаїтті: за часів Баха клавесини будувалися не тільки з однією клавіатурою, але і з двома – однієї для forte, інший для piano причому іноді до них ще додавалися педальна клавіатура і механізм для з'єднання верхньої клавіатури з нижньою.

На клавесині з різними реєстрами і клавіатурами твір звучав інакше – не так, як він був написаним: при включенні одних реєстрів твір звучав не тільки в межах зазначених нот, але і на октаву вище, при включенні інших – не тільки в межах написаного, але і на октаву нижче; за допомогою механізму зчеплення можна було досягти дуже широкого за діапазоном звучання. Клавесин явно не мав схожості з сучасним фортепіано, як клавікорд: він був ближче до органу, з яким його ріднила «терасоподібна» динаміка, реєстровка. Негативна риса клавесина полягала у відсутності поступових динамічних нюансів і в холодному, чужому чуттєвості звучанні [62].

Як правило, клавесин має чотири набори струн, відповідно, чотири реєстри, що розподілені по двом клавіатурам у такий спосіб: перша клавіатура має один восьмифутовий і один шістнадцятифутовий реєстр.

Друга – один восьмифутовий та чотирьохфутовий реєстр. У свою чергу, всі реєстри інструмента можуть вмикатися, або вимикатися (кожен окремо), за допомогою спеціальних важелів, які у XVII та XVIII ст. розташовувались над клавіатурою (вмикання реєстрів у сучасному клавесині передано педалям, що розташовані подібно до педалей фортепіано). Також, за волею виконавця, клавіатури мають здатність бути з'єднані, таким чином, при натисканні клавіші першої клавіатури натискається автоматично і однойменна кнопка другої клавіатури. Тоді приводяться у звучання не тільки реєстри першої клавіатури, а і другої, відповідно. При включенні всіх чотирьох реєстрів клавесина та з'єднання клавіатур, при грі на першій клавіатурі кожній клавіші відповідатимуть чотири струни. При цьому спостерігається широко розкинуте звучання, збагачене верхніми і нижніми октавними подвоєннями [11].

Аналіз сучасної наукової літератури дозволив визначити, що гнучкість мелодичної гри досягається на клавесині не за допомогою засобів динаміки, а за допомогою ритміки і артикуляції. Якщо розглядати ритміку, то її особливе значення в клавесинному мистецтві пояснюється тим, що звук дістається зі струни не м'яким молоточком (аналогічно фортепіано), що знаходиться у вільному польоті, а твердим клинцем, що безпосередньо передає струні натиск пальця; не ударом по клавіші, а щипком. Кожен щипок чутний як дзвінко-атакований звук. Ряду цих звуків притаманний ясний ритмічний рельєф. Стосовно засобів артикуляції, її важливість підтверджується тим, що у клавесина відсутній засіб, який мав би таку ж функцію, як у правої педалі фортепіано. Тому, і зв'язок і розчленування звуків на клавесині реалізуються не сумарно (педаллю, що керує всіма демпферами), а в залежності від поведінки кожного пальця, що натискає чи опускає клавішу [11].

У своєму дослідженні, присвяченому старовинним інструментам, В. Цибульська зазначає, що при грі на клавесині можливість керування звуком виключена, він досить швидко згасає, хоча й є гучнішим та яскравішим у порівнянні з клавикордом. Такі його властивості зробили

клавесин популярним у європейських королівських салонах. Видобувався звук защипуванням туго натягнутої струни спеціальним язичком. Такий спосіб звуковидобування не дозволяє отримати найтонші деталі звучання, а наспівність у виконанні була цілковито відсутня. Майстри XVII–XVIII століть спробували компенсувати відсутність наспівності динамічною різноманітністю гучності: у окремих інструментах було змонтовано дві клавіатури для гри на Forte і Piano окремо, які були єдиними динамічними відтінками [96, с. 46].

На сьогоднішній день питання залишається відкритим, для яких саме інструментів були написані клавірні твори Й. Баха і на яких краще їх виконувати. Так, клавесиністи (В. Ландовська) говорять про переваги клавесину; органісти стверджують, що саме орган здатен передати всі смислові глибини композиторського тексту; піаністи (Г. Гульд) впевнені, що саме рояль втілює всі композиторські задуми найбільш повно і яскраво. Але можна говорити про те, що кожний виконавець має право обирати найбільш зручний інструмент для власного виконання.

Г. Курковський говорить про те, що ця обставина пояснюється історично зумовленими особливостями тексту бахівських творів. Відомо, що текст цей укладає в собі матеріалізацію мінімуму елементів, необхідних для існування музичного твору, а саме запис звуковисотну і метричну [50, с. 99]. Вказувалося, що в конкретних історичних умовах творчості Й. Баха принципи клавірного виконання були настільки добре відомі музикантам, що точні виконавські вказівки були абсолютно зайві.

Також, за часів композитора існувала в його музичному побуті така велика кількість клавірних інструментів з різними звуковими можливостями навіть в межах одного і того ж виду – органа, клавесина, клавікорда, що більш-менш точне позначення конкретного характеру звучності, обмежувало б взагалі можливість їх виконання. Слід також мати на увазі істотно інше ставлення Й. Баха, в порівнянні з нашим, до тембру звучання твору, на що вказують численні його транскрипції власних творів [50, с. 100].

Питання щодо інструментів стосовно клавірної творчості Й. Баха може бути розглянуто з двох точок зору: для якого інструменту написані ті чи інші твори, зокрема «Добре темперований клавір», і яке значення має мати звучність цього інструмента при виконанні цих творів на сучасному фортепіано. По жодному з цих питань серед дослідників творчості видатного кантора немає єдиної думки.

На поставлене запитання не дає вичерпної відповіді виконавська практика самого Й. Баха. Як відомо, він був віртуозом-виконавцем на всіх трьох клавірних інструментах. За словами Я. Мільштейна, за часів Й. Баха існувало ще фортепіано (від італійського *forte* – голосно і *piano* – тихо), або, як тоді воно називалося, *Hammer-klavier*, але воно знаходилося за життя Й. Баха в дуже примітивному, можна сказати початковому, стані і стало входити у вжиток вже після смерті Й. Баха [62].

Одні дослідники вважали, що Й. Бах писав більше для клавесина, ніж для клавікорда. Ванда Ландовска та Карл Неф, залишалися при своїй думці і продовжували відстоювати в даному питанні пріоритет клавесина не тільки перед клавікордом, а й перед фортепіано. Посилалися при цьому на французьку увертюру, Італійський концерт і Гольдберг-варіації, які Й. Бах прямо призначав для клавесина з двома мануалами (клавіатурами) і які, по суті, не можна було виконати на клавікорді.

Схилялися навіть до того, щоб прийняти назву «Добре темперований клавесин», оприлюднене, до речі, в ряді видань прелюдій і фуг Й. Баха («*Le clavecin bien tempere*» у К. Черні та ін.; втім, французьке слово «*clavecin*», подібно італійському «*sembalo*», не тільки означає власне клавесин, але іноді також клавірний інструмент взагалі, тобто німецький «клавір»: був час, коли деякі п'єси, що мали на титульному аркуші підзаголовок «*pour le clavecin*» або «*per il sembalò*», насправді призначалися для клавікорда) [62].

Інші вчені, навпаки, були твердо переконані в тому, що Й. Бах завжди віддавав перевагу клавікорду. До них відносяться дослідники старовинної музики А. Долметч (автор праці «Інтерпретація музики XVII і XVIII століть,

за матеріалами сучасників») і Р. Бухмайер (автор статті «Чембало, або піанопорте» в «Vach-Jahrbuch» 1908 р.), а також найбільший виконавець і знавець творчості Й. Баха Ф. Бузоні, який навіть у свій час рекомендував виправити назву «Das wohltemperierte Klavier» («Добре темперований клавір») на «Das wohltemperierte Clavichord» («Добре темперований клавикорд») [62].

Про клавикордні «симпатії» і «переваги» Й. Баха свідчить і І. Форкель, який прямо пише, що найулюбленішим інструментом Й. Баха був клавикорд: «Він знаходив його найбільш зручним для вираження своїх найпотаємніших думок і не думав, щоб на будь-якому "флюгелі"(клавесині) або на фортепіано можна було передати таке розмаїття відтінків звуку, як на цьому несильному по звучності, але виключно гнучкому в деталях інструменті» [93].

Я. Мільштейн вказує на те, що Ф. Шпітта і А. Швейцер виявляють тверде переконання, що ні клавесин, ні клавикорд за своїми можливостями не в змозі були передати глибину змісту і звукове розмаїття «Добре темперованого клавіру». Ф. Шпітта стверджує, що тільки сучасне фортепіано може це зробити в адекватній формі, що саме воно – той інструмент, який мариться Й. Баху під час його творчих пошуків [62].

Думку про те, що одні з прелюдій та фуг «Добре темперованого клавіру» Й. Бах задумав і втілював для клавикорда, а інші – для клавесина висувас А. Швейцер, допускаючи поділ клавірних творів Й. Баха на дві групи – написані для клавикорда і написані для чембало. Дослідник також вважає, що, можливо, композитор грав їх з рівним успіхом на різних інструментах: в кімнатах – на інтимних і більш гнучких в звуковому відношенні клавикордах, у великих приміщеннях – на більш звучних, ясних «терасоподібних» чембало [101].

У свою чергу, дослідник Е. Бодкі міркує приблизно так: «клавір» за часів Й. Баха означав «клавірний інструмент», отже твори для клавіру означали твори для різного роду клавірних інструментів – не тільки для клавесина і клавикорда, але і для органу.

Підтвердження своєї позиції Е. Бодкі вбачає в заголовку «Klavierübung», під яким Й. Бах сам опублікував збірку вибраних творів для клавіру в чотирьох частинах. Перша частина «Klavierübung» складається з п'єс, написаних для клавікорда і для клавесина, друга і четверта – з п'єс для клавесина (з двома мануалами), третя ж включає тільки п'єси для органа. Відповідно до цього Е. Бодкі вважає, що і назву «Das wohltemperierte Klavier» Й. Бах також міг використовувати для збірок п'єс, написаних для клавесина, клавікорда і органа.

Причому він підкреслює: як і в «Klavierübung», це зовсім не означає, що одні й ті ж п'єси в «Das wohltemperierte Klavier» призначалися і для клавесина, і для клавікорда, і для органа; це лише означає, що одні п'єси написані для клавесина, інші – для клавікорда, треті – для органа (Е. Бодкі навіть уточнює, для якого – для так званого «домашнього органа»). У спеціальному додатку до книги Е. Бодкі вказує «інструментальну приналежність» кожної прелюдії і фуги Й. Баха, як і всіх його інших клавірних творів (у разі якщо твір віднесено до числа клавесинних, тут же дана його реєстровка на клавесині) [8].

Позицію Е. Бодкі, підтримують і музиканти-практики, одним з яких є А. Корто, який також вважає, що найменування «Klavierübung» означає «вправи на клавіатурі», тобто вправи, призначені для різних клавірних інструментів – органа, клавікорда і клавесина. Однак А. Корто робить з цього положення інший висновок. На його думку, ряду клавірних творів Й. Баха, в тому числі і багатьом прелюдіям і фугам з «Добре темперованого клавіру», властивий характер органної звучності і виконавцю належить як би знову створювати цю звучність [47].

Таким чином, якщо Е. Бодкі впевнений, що одні п'єси для одного інструмента, інші – для другого, треті – для третього, то Я. Мільштейн якраз навпаки стверджує: не для одного, не для іншого і не для третього, а ніби для всіх трьох разом. Цю точку зору, на думку Я. Мільштейна, підтверджує і те, що жоден з існуючих за часів Й. Баха клавірних інструментів з натягнутими

струнами не міг задовольнити геніального творця фуг, бо не міг передати у всій глибині його музичні думки.

Про це свідчать безперестанні пошуки нових конструкцій клавішних інструментів, які Й. Бах не припиняв до кінця своїх днів: його інтерес до досвідчених робіт Г. Зільбермана (1683–1753) над клавесином з системою молоточків, тобто інтерес до Hammerklavier'у, нестійке положення трьох клавішних інструментів, між якими у часи Й. Баха відбувалася справжня боротьба – двох старих (клавікорда і клавесина) і одного нового (фортепіано), ще вкрай недосконалого, цілком могла навести Й. Баха на думку, що майбутнє за якимось клавіром, який ще реально не існує, але скоро з'явиться. І саме для такого клавіру, який поєднує в собі якості клавесина, клавікорда і органа, Й. Бах міг призначати свої прелюдії і фуги [62].

1.3. Інтерпретація клавірних творів Й. Баха в ХІХ столітті

Після більш ніж пів століття забуття, відмічають дослідники, Ф. Мендельсон, являє Й. Баха широкому загалу. Звичайно, в композиторському середовищі до видатного поліфоніста Й. Баха в усі часи ставилися з належною повагою, але звичайному слухачеві він здавався складним. Великий кантор був відомий в основному в середовищі музикантів-професіоналів. Тому інтерес до його творів виникає тільки після прем'єри «Страстей за Матфеєм» в 1829 році – через 79 років після смерті композитора [27].

За словами О. Привалової-Епштейн, Ф. Мендельсон заново відкрив для сучасників спадщину Й. Баха, відродив велич органу і проклав шлях до звукових відкриттів органної музики ХІХ століття. Зв'язок з музикою Й. Баха був одним з визначальних для творчості Ф. Мендельсона, який був не тільки творчим: великий романтик жив у Лейпцигу і давав концерти на органі в церкві Св. Фоми, на якому колись грав Й. Бах. Ф. Мендельсон єдиний

композитор першої половини ХІХ століття, який залишив значні твори для органа. Незважаючи на величезне захоплення музикою Й. Баха, його органні опуси належать до романтичної традиції. Найпопулярніші твори Ф. Мендельсона для органу – це 6 сонат, опублікованих в 1845 році, створювалися одночасно з роботою композитора над редакцією хоральних прелюдій Й. Баха. Саме тому в сонатах №1 і №6 він використовує теми протестантських хоралів [78].

Епоха романтизму значно розширила географію побутування бахівської музики, багато в чому це було зроблено за допомогою широкої концертної діяльності Ф. Мендельсона, Й. Брамса, Ф. Ліста, Ф. Шопена та ін. У цей період було створено бахівське суспільство, яке головним своїм завданням бачило видання повного зібрання творів композитора (до цього музика великого кантора поширювалася в основному у вигляді рукописів), монограма ВАСН набуває ще більшої популярності, з'являється цілий ряд наукових робіт, присвячених Й. Баху [44].

Окремо в цьому зв'язку слід зазначити самовіддану роботу дослідника Ф. Шпітти. Окрім написання об'ємної монографії про великого кантора, спільно з дослідником В. Рустом Ф. Шпітта розробив принципи підготовки бахівських манускриптів до видання, висвітлив основні питання редакторських кон'юктур. Без сумніву, без цих фундаментальних розробок було б немислимо подальше просування у вивченні творчості Й. Баха в цілому [100, с. 8].

Таким чином, у ХІХ столітті розпочинається епоха нового погляду на інтерпретацію творів Й. Баха. Однак, визначними були особливості епохи (світосприйняття, філософія, естетичні установки), що значно вплинули на трактування музики видатного композитора.

Романтизм (фр. *romantisme*) – це художній та ідейно-естетичний напрям, що сформувався на межі ХVІІІ–ХІХ ст. в європейському мистецтві. Поява напрямку, на думку дослідників, обумовлена розчаруванням діячів мистецтва в ідеях та результатах Великої французької революції, та

прагнення протистояти просвітницько-класицистським канонам. Романтичний метод характеризується гострим протидоборством образних протилежностей (реальне-уявне, ідеальне; комічне-трагічне; блазнівське-піднесене тощо), що відображало собою різке відторгнення практичної, логічної, просвітницької дійсності. Таке протиставлення недосяжного, прекрасного, ідеального та зовсім іншої, далекої від нього, недосконалої дійсності у творчості романтиків позначилося пануванням драматичної конфліктності, темою самотності, відчуження та скитання, та, з іншої сторони, звернення до природи, народної творчості, пошук натхнення у міфах, казках. Як зазначають вчені, на відміну від типового, об'єднуючого, загальноприйнятого начала, що панував у класицизмі, в Романтизмі панує оригінальне, індивідуальне. Це пояснює інтерес художників до виключного, піднесеного над своїм оточенням і відкинутого суспільством героя. Зовнішній світ сприймається романтиками гостро суб'єктивно і, як правило, відтворюється в химерній, нерідко фантастичній формі. Для часів романтичної епохи характерний синтез мистецтв, у якому музика займає провідне місце, так як відповідає всім прагненням романтиків відобразити емоційну сферу людини [69].

Провідною темою мистецтва Романтизму є втеча від дійсності. Романтики відсторонюються від буденної, сірої, сухої дійсності. Науковець І. Солертинський визначає три шляхи, за якими зазвичай прямує мистецтво Романтизму. Перший шлях – це «повернення» в історичне минуле. Другий – «географічна» втеча від реальності – в екзотичні країни, щоб забути про повсякденне життя. Третій шлях – втеча від реальності, у фантастичний світ мрій, вимислу, усамітнення художника в колі своїх уявлень, видінь, мрій. Романтизм йде цими трьома шляхами: історична тема – «повернення» до історичного минулого, екзотична тема – втеча від реальності в країни, які ще не порушені капіталістичною цивілізацією, і, нарешті, фантастична тема – це гофманіанство, яке, звичайно, пов'язано не тільки з фігурою Е. Гофмана, але і з фігурою Р. Шумана [91, с. 4].

За словами В. Григор'єва, мистецтво музичного романтизму проявляється не тільки в становленні нових принципів музичного мислення, а й у формуванні нового типу музичної інтерпретації. «Проблема інтерпретації і виникає вперше в такій повній і загостреній формі саме в романтичну епоху» [22, с. 24]. Музична інтерпретація епохи романтизму це «особливий тип інтерпретації – палкої, «піднесеної», що розриває багато зв'язок твору з його реальної ґрунтом, що надає концепції характерний сенс протиставлення світу уявного та реального» [22, с. 24].

В. Григор'єв наголошує на тому, що Романтизм стимулював у виконавському мистецтві «вихід до нових структур творчого методу, заснованого на специфічних закономірностях романтичного мислення, що виразилося в суб'єктивізації інтерпретації, як би в "романтичній суперечці" з автором, ідентифікації себе з образами твору, посиленням театралізованої сторони виконання, виконавському "вторгненні" в сам текст твору» [22, с. 23].

Н. Корихалова підкреслює, що «естетика романтизму з її культом генія, акцентуючи значення емоційного начала і фантазії в мистецтві, дозволяє вважати творчою особистістю і виконавця, який також є художньою індивідуальністю, має право на вільне вираження свого "я", світу своїх почуттів і переживань» [48, с. 15].

Н. Свириденко відмічає, що перша половина XIX століття – етап становлення нової культури у сфері клавірної музики, що пов'язаний з появою нового, відмінного від клавесина інструмента, що має ударний тип механіки – піанофорте (в середині XIX століття назва змінюється на «фортепіано»), який витісняє клавесин зі вживання у музичній практиці. Деякі клавесини починають перетворювати (переробляти) на новий інструмент, але, в той же час, відбувається інтенсивне виробництво інструментів нового типу, які спроможні, на відміну від клавесина з його скованою динамікою та щипковим видобуванням звука, мати гнучку динаміку. З часом, завдяки еволюції конструкції нового інструмента і більш

сильне, гучне звучання, що за урахування потреб часу було дуже доречним. Це вплинуло на те, що творість композиторів-романтиків спрямовується на створення творів такого плану, які найкраще будуть звучати на нових, популярних інструментах – піанофорте, фортепіано, і які відповідають своєму часу [85, с. 4].

Все це обумовило оновлення жанрово-стильового підходу до музики Й. Баха. Міф про невизнання його генія був дуже близький естетиці того часу [40], крім того, в музиці Й. Баха романтиків приваблювала заглибленість і зосередженість, «відхід у себе». У висловлюваннях цілого ряду музикантів-романтиків про велич і красу бахівського мистецтва можна простежити початок культу композитора, характерного для ХХ століття.

М. Ільчишин відмічає, головною прикметою романтичного виконавського стилю була психологізація музики всіх епох і, як наслідок, бажання переосмислити твори Й. Баха у дусі Романтизму. Інтерпретація клавірних творів Й. Баха романтиками суперечила образному змісту його творів, що можна пояснити пануванням певного світогляду та його впливу на специфічне розуміння творчості видатного кантора. Особистісне начало у Й. Баха не мало визначної ролі, на відміну від музичної практики романтичної доби [35].

Науковець В. Холоденко говорить про те, що емоційно-інтуїтивний метод інтерпретації творів Й. Баха з'являється по причині поступового забуття культурного пласту музичного мистецтва бароко, у якому символіка відігравала важливе місце, де у створенні музичних творів використовувався «словник» певних музично-риторичних фігур, який відображав філософські та естетичні погляди людини того часу [95, с. 64].

За словами М. Ільчишина, для нової епохи характерним було усвідомлення цінності людської особистості, а центральною проблемою стало відображення в творчості відчуттів і переживань внутрішнього світу людини. Підвищена роль особистісного начала стала причиною більш вільного відношення виконавців до нотних текстів німецького композитора.

Зміст музики Й. Баха піддавався романтизації і наповнювався тонкою психологізацією [35].

Характерні риси романтичної інтерпретації ще більш інтенсифікуються в епоху пізнього романтизму. Н. Корихалова, розглядає цю інтерпретацію як суто суб'єктивістську, що характеризується гіпертрофією ознак романтичного виконавства: «перебільшена виразність», особистісність «висловлювання», «рубатність», загострення темпових характеристик, контрастність динаміки, інтерес до барвистості звучання» [48, с. 21]. Тому музичні твори рясніють численними авторськими ремарками по всьому музичному тексту.

Треба також відмітити, що у виконавській практиці, трактуванні романтиками клавірних творів Й. Баха, функція нотного тексту відіграє визначну роль, а саме, відсутність у ньому авторських вказівок обумовило появу нових виконавських знаків (динамічних, агогічних, артикуляційних, семантичних). Композитори доби бароко, зазначає Н. Свириденко, були одночасно і виконавцями, тому у них не виникало потреби виписувати в нотах усі виконавські вказівки. Й. Бах був педагогом, і тому він випишує орнаментику у своїх рукописах, але інших виконавських вказівок немає [85, с. 21].

Дослідниця А. Недоспасова наголошує, що бароковим текстам властивий особливий мінімалізм, обумовлений тією обставиною, що до 1800 року музику записували як твір, де нотація не дає відомостей щодо тонкощів відтворення. Багато параметрів барокових творів залишалися за рамками нотного тексту, вони зберігалися в усній традиції, а деякі умовні позначення за історичний період, що минув, придбали інші смисли, виконавські традиції виявилися перервані [70, с. 88].

Великий обсяг записаної барокової музики, зазначає Т. Ністратова, поєднувався з великим об'ємом музики імпровізованої. В цю імпровізаційну епоху між виконавцем і композитором існував певний досвід музичних намірів, деякі умовно обумовлені, заздалегідь встановлені правила, які не

фіксувалися в нотному тексті. Частково це пояснює, наприклад, те, що у Й. Баха можна знайти безліч варіантів, в тому числі ритмічних, одного і того ж твору [71].

Такі особливості нотного тексту призвели до появи численних транскрипцій та редакцій у романтичну добу. За визначенням С. Соланського «термін "транскрипція" (лат. *transcribo* – переписувати) вперше використав Ф. Ліст для позначення музичних перекладів. Певною мірою транскрипція є своєрідним видом інтерпретації» [90].

М. Борисенко також стверджує, що формування жанру транскрипції (починаючи з XIX століття) пов'язується з фортепіанною музикою, особливо з постаттю Ф. Ліста, у творчості якого ця музика набуває розквіту. До Ф. Ліста транскрипції майже не створюються, або ж мають тільки репертуарні, чи дидактичні завдання, без особливого художнього смислу [9, с. 7].

У багатьох випадках, вважає В. Заранський, серед основних завдань транскриптора – переклад музики з великого виконавського складу для виконання одним чи декількома музикантами, або ж з менш загальнодоступного інструмента (наприклад, органа) для більш розповсюдженого (фортепіано). В. Заранський виокремлює такі прийоми, якими користуються транскриптори: переклад – коли авторський текст точно зберігається в іншому тембровому забарвленні, основний акцент тут відводиться мистецтву інтерпретації; в обробці відбувається збагачення оригіналу новими художніми якостями завдяки використанню нових фактурних рис, «вільних» каденційних зон тощо; при аранжуванні оригінальний текст відтворюється з більшою чи меншою мірою точності, тут акцентується на індивідуальній позиції транскриптора [31, с. 36–41].

Період між 1800 та 1860 роками французький піаніст і педагог А. Корто називає «великою епохою транскрипцій». Це «зоряний час» різноманітних транскрипцій, обробок, фантазій, попурі, парафраз, поширених серед виконавців-віртуозів. Декотрі взірці вимагали високої

технічної підготовки. У той же час паралельно побутували взірці, призначені для домашнього музикування любителів навіть з достатньо середнім рівнем підготовки [47, с. 99].

У дусі романтиків, згідно з вимогами часу, зміни торкалися не тільки фактури, але й гармонізації, голосоведення. За Л. Ройzmanом, дві групи транскрипцій, інформативні та інтерпретаційні [81], зустрічаються в угорського композитора та піаніста Ф. Ліста (1811–1886). Його ранні транскрипції органних творів Й. Баха були суто інформативними, вони майже не відрізнялись від нотного запису оригіналу, у них відсутні артикуляційні, динамічні та інші виконавські позначення. Угорський митець згодом відмовився від цієї практики, увівши у транскрипції значну кількість виконавських вказівок. Обидва підходи до обробок творів Й.С. Баха зустрічаються у Ф. Бузоні, О. Гедіке та С. Фейнберга. М. Регер (1873–1916), для якого «Бах був ідолом», як автор близько 160-ти обробок творів Й. Баха та транскриптор 30-ти органних творів композитора віддав перевагу другому типу транскрипцій [48, с. 241].

М. Борисенко зазначає, що для транскрипції важливе значення має жанрова приналежність, оскільки жанрові ознаки оригіналу враховуються, хоч і не є визначними та іноді модифікуються. Зазвичай, для неї характерна стала жанрова природа, яка проявляє себе на рівні стильового синтезу. Основи цього синтезу полягають у взаємодії двох складових «система оригіналу» – «система версії». Це і відрізняє транскрипції від редакцій, що залишаються в рамках однієї стильової системи. Саме стильовий синтез є головною характерною жанровою ознакою транскрипцій [9, с. 5].

Також, М. Борисенко стверджує, що в момент створення транскрипції, композитор не обмежує себе реконструюванням оригіналу у своїй свідомості, аналізом цього реконструювання, та виконанням. Він втручається безпосередньо у саму структурну основу твору, змінюючи його в ролі композитора, що обирає та комбінує стильові засоби обробки оригінального твору. У той же час, у транскрипції залишається якість, що належить

оригінальній структурі. Роль транскриптора – посередницька, він виступає як композитор-інтерпретатор, а транскрипція як різновид інтерпретації. Хоча зміни, що торкаються оригіналу є відображенням індивідуального стилю транскриптора, у той же час вони не повинні втрачати з вихідним твором інтонаційного зв'язку [9, с. 5–6].

Фортепіанні транскрипції безумовно сприяли посиленню інтересу до спадщини Й. Баха. Його твори в романтичну епоху найчастіше звучали у формі транскрипцій особливо у концертній діяльності (зазвичай їм притаманна висока технічна складність). Найчастіше транскрибуванню підлягали органні твори композитора, у яких, завдяки романтикам, відбувалися зміни, що стосувалися гармонізації та голосоведіння, а не обмежувалися зміною фактури [88, с. 9].

Органні композиції Й. Баха у вигляді фортепіанних транскрипцій користувались достатньою популярністю, особливо в домашньому музикуванні, перекладені в чотири та навіть вісім рук на два фортепіано. Як вже зазначалося, органні композиції Й. Баха стали джерелом фортепіанних транскрипцій і для сольного концертного виконання. Подібні транскрипції в епоху романтизму піаністи вважали найбільш ефектними та показовими, до того ж такі аспекти виконавства, як віртуозність та колористика, які відігравали надзвичайно важливу роль в органному виконавстві, виявились чудовим підґрунтям для демонстрації піаністичної майстерності. В епоху романтизму непоодинокими були випадки, коли популярні твори існували одночасно в декількох віртуозних транскрипціях. Саме фортепіанні транскрипції зробили органні твори Й. Баха доступними як для домашнього музикування, та і для концертних залів і великою мірою зумовили зростання інтересу до творчості німецького композитора [90, с. 136].

З чималої кількості транскрипцій клавірних творів Й. Баха окремо варто виділити одну з найвідоміших, в основі якої – Прелюдія C-dur з 1-го тому «ДТК». Цей твір зазнав доволі значних трансформацій. У 1853 р. французький композитор Ш. Гуно (1818–1893) створив одну зі своїх

найвідоміших транскрипцій – «Першу прелюдію Баха у транскрипції для фортепіано, органа, скрипки та голосу на текст Ламартіна» («Ler Prelude de Bach transcript pour piano,orgue et violin, arrange pour la chant, Paroles de Lamartine»). Пізніше композитор переписав її для скрипки, валторни та оркестру під назвою «Медитація над прелюдією Баха» («Meditation sur un Prelude de Bach»). Через шість років до цієї музики було прилаштовано текст молитви «Ave Maria» і твір, набувши вигляду, відомого донині [7, с. 123], став виконуватись голосом, найчастіше у супроводі органа чи фортепіано. Відомо, що найграндіозніше виконання цієї композиції відбулось на одному з паризьких музичних фестивалів у «Palais d'Industrie» за участю 1600 співаків та ансамблю з 30-ти арф.

Російський піаніст, педагог та композитор С. Фейнберг (1890–1962) відомий також як автор низки фортепіанних транскрипцій органних творів німецького композитора, переосмислених у романтичному ключі. Він зробив транскрипції наступних бахівських творів: 12-ти органних хоральних прелюдій (1935), Органної прелюдії і фути e-moll BWV548 (1956), Largo з Органної сонати C-dur (1956), Концерту a-moll Баха-Вівальді BWV 593 (1935). На думку С. Фейнберга, винятково жанр транскрипції дозволяє піаністу вносити певні творчі корективи у стиль автора, представляючи собою особливий вид мистецької інтерпретації [92, с. 41–42].

Найбільше (близько 50) фортепіанних перекладів органних хоральних прелюдій Й. Баха видав петербурзький органіст і піаніст І. Черліцький (1799–1865) у Петербурзі в 1844-1845 рр. [90, с. 138].

Таким чином, у ХІХ столітті з новими стильовими рисами починають знову видавати та виконувати музику Й. Баха та інших старовинних композиторів. За словами С. Соланського, схематичність і відсутність значної кількості ремарок у нотному тексті бахівських творів згодом стали імпульсом для появи у романтичну добу численних редакцій [88, с. 8].

За Л. Булгаковою, термін «редакція» (лат. Redactio – приведення в порядок, упорядкування) має кілька значень. У першому це процес обробки

редактором авторського твору для публікації (синоніми: редакція – підсумок, результат; редагування – процес обробки тексту). У другому значенні – варіант тексту літературного твору, що вийшов в результаті його переробки автором або яким-небудь іншою особою [16].

Як правило, авторський текст переходить в руки редактора, але на ранньому етапі зародження музичного видавництва це був переписувач, який переписував джерело, фіксуючи його зміст вручну. Природно, в процесі переписування часто допускалися помилки, які спотворюють авторський задум. Таким чином, виникла потреба в людині, що володіє певними професійними знаннями, який міг би усунути ці недоліки. Така форма редакторської роботи носила коригувальний характер. Редакція стала зручним для виконавця спеціально підготовленим текстом [15].

В цілому, музичне редагування розширило рамки своїх повноважень і прийшло від простої форми (коригування тексту) на новий щабель розвитку (тлумачення та інтерпретація авторського тексту). Виник новий вид музичного редагування як один із напрямів музичної діяльності, супутньої виконавському мистецтву, з новими цілями і завданнями, продиктованими історичною необхідністю і творчими інтенціями музиканта [2].

Так, у XIX столітті виникає ціла низка редакцій клавірних творів Й. Баха. Найбільш відомими редакціями клавірних творів Й. Баха є редакції: Г. Бішофа, Ф. Бузоні, Ф. Кролля, Б. Муджелліні, К. Черні – не можна розглядати поза історичною перспективою. Першим редактором «Добре темперованого клавіру», забезпечивши його текст найважливішими позначеннями інтерпретаційного характеру в 1837 р., був К. Черні. Але незабаром його редакція стала піддаватися серйозній критиці, оскільки К. Черні багато трактував з позиції салонно-віртуозного напрямку 1830-х років [80].

За словами Л. Ройзмана, К. Черні звертається до створення редакцій, переслідуючи педагогічні цілі. Через намагання предоставити учням таке видання, яке б допомогло їм розібратися в труднощах твору.

Загальнодоступність і ясність апплікатурних вказівок, на думку Л. Ройзмана, і є першою причиною такого широкого розповсюдження редакцій К. Черні. Однак, цими якостями, мабуть, і обмежується позитивна цінність редакцій [80].

Аналіз літератури дозволяє говорити про те, що причиною надзвичайної популярності редакцій К. Черні є докладні і різноманітні вказівки динамічних відтінків виконання. «Хвилеподібна» динаміка, часті *crescendo* і *diminuendo*, поступові переходи від *f* до *p*, постійні *calando*, *rallentando* і інші види уповільнення темпу в кінці твору – ось, в декількох словах, характерні прийоми чернієвського нюансування. Тим часом, музика Й. Баха є набагато суворіша, набагато ширша за задумом і значніша; тому виконавець, якщо він хоче ближче підійти до стилю великого поліфоніста, повинен відмовитися від «поступових переходів і закруглених закінчень, успадкованого від К. Черні «хвилястого нюансування» [73].

Для цієї музики набагато більше підходять поступові й рішучі «терасоподібні» переходи від *forte* до *piano* і навпаки, те, що на органі здійснюється шляхом переходу з одного мануала (клавіатури) на інший. Ці переходи *subito* «відтворюють, – як підкреслює Ф. Бузоні, – одну з найбільш характерних особливостей органу» і є вираженням вольового і мужнього характеру музичного мислення Й. Баха [14].

Найбільший знавець Й. Баха А. Швейцер у своїй монографії «Й. С. Бах», в ряді місць обурюється великою кількістю *crescendo* і *diminuendo*, якими оснащують зазвичай цю музику. «Заключне *diminuendo* у всіх відтінках, яке ми всюди робимо за звичкою, є один з найлютіших ворогів стильного виконання Баха» [101, с. 130].

Ще більшим, основним недоліком редакції К. Черні є свідомі зміни, внесені їм у авторський текст; немає майже жодної інвенції, фуги, сюїти, де б К. Черні «поправив» автора з тих чи інших, іноді інструктивних, іноді «художніх» міркувань. Зміни ці ніяк не обумовлені їм в тексті; тільки звернення з *Urtext*’ом може виявити всі зміни, що внесені К. Черні [80].

Аналіз наукової літератури дозволив говорити про те, що романтичне трактування клавірних творів Й. Баха, яка надана К. Черні та Б. Муджелліні, знаходить своє історичне пояснення і виправдання. Таке трактування відповідало духу свого часу, художнім смакам епохи, завданням розвитку фортепіанного мистецтва. Не варто забувати, що обидва редактора внесли великий вклад в справу пропаганди клавірної творчості композитора і, частково завдяки їх працям, воно стало невід'ємною частиною класичного фортепіанного репертуару [38].

У редакціях К. Черні та Г. Бюлова, знайшли відображення риси класичного та ранньоромантичного мислення. Усі редакції рясно оснащені вказівками темпів, а також динаміки, штрихів та розшифровкою орнаментики.

Нове ставлення до творчості Й. Баха, ознаменоване прагненням звільнити його від чужорідних домішок і передати його справжній образ, склалося тільки в кінці XIX століття. З тих пір вивчення музичної спадщини композитора було поставлено на міцний фундамент науково-дослідного аналізу. Одну з таких редакцій, засновану на Urtext'і в 1880-і роки зробив Г. Бішоф. Він «очистив» прелюдії і фуги від «романтичних нашарувань», віродив їх початковий вигляд. Вважав, що надмірна деталізація та аналіз редактором можуть заплутати виконавця. Разом з тим, він оснастив свої редакції виконавськими вказівками – аплікатурою, темповими позначками тощо, а також попередніми зауваженнями до практичного використання, де в основному надані правила розшифровки прикрас. Також з'являється зіставлення декількох можливих варіантів виконання, що інтерпретують авторський задум. При роботі з цією редакцією особливо важливо знання основних стилістичних закономірностей музики Й. Баха [6].

У 1860-ті роки була виконана редакція Ф. Кролля. У його редакціях було виявлено і виправлено багато текстових неточностей. Його редагування близьке до Urtext'у та не містить романтичних нагромаджень. Ф. Кролля дає текстологічні коментарі до виконання та посилання на використані

першоджерела. Його редакцію можна вважати методичним посібником для виконавців та педагогів [38].

По-іншому підійшов до редакцій «Добре темперованого клавіру» Б. Муджелліні, який вносить в текст всі види виконавських вказівок: позначення темпу, динаміки, артикуляцію, фразування, аплікатуру. Б. Муджелліні перший, хто вказує на складові елементи кожної фуги – де проходить тема, протискладнення, інтермедія. В його редакції даються динамічні, штрихові та аплікатурні рекомендації, що сприяють сприйняттю форми як цілого, та відповідають правилам голосоведення [36].

Окремо, необхідно окреслити значення редакцій і транскрипцій Ф. Бузоні. Адже його постать вважається знаковою у розумінні нотних текстів німецького композитора, а його діяльність змінила ставлення в цілому до інтерпретації клавірної творчості Й. Баха.

Висновки до розділу 1

Аналіз літератури дозволив зазначити, що клавірна музика Й. Баха є складним, багатоаспектним культурологічним феноменом. На формування його композиторського стилю мали вплив багато чинників, серед яких відзначимо: особливості епохи, робота органістом, естетичні та етичні установки та багато іншого. Як яскравий представник епохи бароко, стилю якої були притаманні складність форми, величність, пишність, динамічність, декоративність, парадність, яскравість кольорів, контрастність; композитор всі ці риси втілював в музиці.

Релігійна тематика стає визначальною для видатного кантора, що обумовило глибоку символічність його музичної мови. Музично-риторичні фігури, що відповідали певним сюжетам чи образам Священного Писання, втілювали відповідні стани, емоції, афекти особистості. В епоху бароко вважалося, що будь-яке явище дійсності обов'язково мало прихований

езотеричний смисл, а його пізнання було сутністю краси і головним завданням художника.

Аналіз літератури виявив, що в клавірних творах Й. Баха узагальнені і завершені майже всі значні стильові течії попередніх півтора століття, в його творах можна знайти властиві бароко риси монументальності, патетики; зіставлення за принципом контрасту; у той же час, динаміка, декоративність композицій поєднувалась з проявом глибоких емоцій.

Для розуміння глибоких смислів, що закладені в тексті, необхідно звертатися до особливостей символіки музичної мови композитора, стійких риторичних знаків та жанрово-стильових основ. Великий вплив на формування стилю та засобів виразності композитора мали автентичні інструменти, на яких грав композитор.

Під терміном «клавір» розуміли всі клавірні інструменти, такі як: орган, клавесин, клавикорд, кожний з яких мав свої яскраві особливості. Окремого вивчення потребує їх специфіка (автентичних та сучасних), так як від них залежить і жанрово-стильова манера виконання, й використання специфічних засобів виразності. Для сучасного виконавця є необхідним знайомство з особливостями автентичного виконання та природою старовинних інструментів, на яких грав Й. Бах.

Вивчення особливостей епохи ХІХ століття дало можливість виявити як позитивні, так і негативні риси, що пов'язані з інтерпретацією клавірної музики Й. Баха. Так, специфіка іншої епохи, зміна естетичних установок наклала свій відбиток на інтерпретацію клавірних творів, додала їм романтичних рис, що віддаляло від вірного розуміння. Специфікою композиторського тексту була повна відсутність виконавських знаків (агогічних, динамічних, артикуляційних), що обумовило появу різноманітних редакцій (Б. Бартока, Г. Бішофа, Г. Бюлова, О. Гольденвейзера, Б. Муджеліні, К. Черні), що мали як позитивний смисл, так і негативні моменти.

На сьогоднішній день важливо розрізняти редакції та використовувати тільки грамотні та перевірені часом, такі як редакції Г. Бішофа, Ф. Бузоні, Ф. Кролля, Н. Кувшиннікова, Б. Муджеліні, Л. Ройзмана та деяких інших.

В епоху романтизму з'являється ще один важливий жанр – транскрипції, тобто перекладення більш вільного для іншого інструменту (транскрипції органних творів Ф. Ліста, Й. Брамса для фортепіано), в яких досить яскраво передавався органний колорит та глибокий смисл творів.

Таким чином, можна помітити як змінюються жанрово-стильові особливості інтерпретації клавірних творів Й. Баха, на які мають вплив багато чинників, серед яких є: естетичні установки епохи, музичні інструменти, особливості музичного мислення музиканта-виконавця, розуміння та особливі потреби й смаки публіки.

РОЗДІЛ 2

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КЛАВІРНОЇ МУЗИКИ Й. БАХА В КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЙ

2.1. Вплив Ф. Бузоні на новий етап розуміння музики Й. Баха

Новий етап у розумінні та інтерпретації клавірних творів Й. Баха пов'язують з творчою постаттю Ф. Бузоні, який належить до числа найбільших музикантів-інтерпретаторів спадщини композитора в історії фортепіанного мистецтва, є одним з «найблискучіших імен в інструментальному виконавстві» [41, с. 5]. Важко переоцінити внесок Ф. Бузоні в виконавську бахіану і його вплив на наступне покоління піаністів. Проголосивши творчість Й. Баха «основою піанізму», Ф. Бузоні накреслив шляхи еволюції мистецтва інтерпретації бахівської музики, дуже значимі для фортепіанного виконавства другої половини ХХ століття.

Ф. Бузоні (1866–1924) – один з найбільших піаністів свого часу, композитор, диригент, фортепіанний педагог, музичний письменник (автор цілої низки робіт, головним чином з питань музичної естетики) [46]. Ф. Бузоні стає новатором в західноєвропейському музичному світі, що відзначають багато дослідників, наприклад, Г. Коган відмічає: «мистецтво артиста багато в чому розходила з звичними в ту пору художніми смаками, поглядами, уявленнями» [41, с. 8].

І. Рябов говорить про те, що стиль Ф. Бузоні як виконавця ще повністю вкладається в романтичну фортепіанну традицію, але його методичні нововведення в роботі над фортепіанною технікою лягли в основу розвитку піанізму всього ХХ століття, формування концертних програм і інтерпретаційні особливості стали основою для виникнення нового виконавського стилю піаністів «перфекціоністів». Перший великий успіх прийшов до Ф. Бузоні в 1898 році, після його берлінського циклу, присвяченого «історичного розвитку фортепіанного концерту». Саме

історичність концертів, заявлена виконавцем, стає новаторством, яке стане нормою для побудови концертних програм в ХХ столітті. Так як до цього концерти відомих піаністів склалися, як правило, з безлічі стилістично не пов'язаних між собою п'єс [84].

Аналіз теоретичних джерел дозволяє говорити, що більш ніж у п'ятдесяти статтях і 5 книгах Ф. Бузоні висловлює новаторські ідеї, які сильно вплинули не тільки на виконавчу, а й на педагогічну діяльність в ХХ ст. Творчість Ф. Бузоні естетично залишалася ще в рамках романтизму, безумовно очищеного від наплення «псевдоромантизму». Часто він дозволяв собі міняти текст в виконуваних ним творах, що викликало негативну реакцію у його сучасників: «Особливе обурення цих критиків викликала та обставина, що в своєму виконанні Бузоні відходив не тільки від прийнятого розуміння, від слухацьких і виконавських традицій, але не зупинявся і перед прямими змінами авторського тексту» [41, с. 49].

Фігура Ф. Бузоні викликала різні оцінки його сучасників – критиків, виконавців, педагогів кінця ХІХ – початку ХХ століття. Серед них є як прихильники (Ф. Блуменфельд, М. Гнесіна, Б. Яворський), так і противники його діяльності (прибічники іншого піаніста Й. Гофмана). Дослідник А. Грищенко причину такої ситуації вбачає у зв'язку з творчими новими поглядами Ф. Бузоні – діяльність піаніста на той час багато в чому розходилося з тогочасними художніми поглядами. Ще тільки на етапі оволодіння мистецтвом контрапункту, і знайомства з творчістю Й. Баха, ранні твори Ф. Бузоні насичені були поліфонічними прийомами, характерними скоріше для попередньої епохи – фугато, стреттами, імітаціями і канонами – що стало «реакцією впливу» творчості Й. Баха. Першими ще «дослідними» обробками видатного кантора є перекладення Прелюдії і фуґи D-dur, що виконувалося у Лейпцигському Бахівському товаристві (1888 р.). Робота над редакцією «Добре темперованого клавіру» (1 т.), яка тривала, за словами самого Ф. Бузоні, упродовж десятків років, та навіть більше (вважається, що Ф. Бузоні починає працювати над циклом у період близько

1890 року, коли музикант запрошується на посаду професора (клас фортепіано) у Московську консерваторію), вперше відкрила в музиканті не стільки редактора, скільки виконавця-першовідкривача новаторство у тлумаченні циклу, окрім цього погляди Ф. Бузоні щодо історії фортепіанної педагогіки та інтерпретації, розуміючи при цьому прелюдії і фуги Й. Баха в якості «завершуючої» ланки вищої фортепіанної школи [24]. Якщо говорити про 2 том ДТК, то робота над його його редакцією Ф. Бузоні проходила пізніше – завершення роботи датується 1915–1916 рр., до того ж, на відміну від 1 тому, редактор «відвернувся від чисто піаністичної сторони діла» та «підкував переважно про те, щоб ввести того, хто навчається у тайни музичної структури» [41, с. 171].

За словами Г. Когана, практично з самого початку становлення Ф. Бузоні як піаніста, він повністю відмовляється від творів «салонного» напрямку – в зрілому віці Ф. Бузоні виконує переважно твори Й. Баха, В. Моцарта, Л. Бетховена. Будучи, однак, одним з яскравих і віртуозних виконавців своєї епохи, Ф. Бузоні не міг не включити в свій репертуар також і твори Ф. Шопена та Ф. Ліста. Та зацікавленість творчістю митців «недалекого забутого минулого» спонукала піаніста розшукувати рідкісні, забуті, а то й зовсім неопубліковані твори. «Зі скрупульозністю вченого текстолога копається він у рукописах і різних виданнях, звіряє редакції, становить варіанти, виловлює різночитання, поки не зупинить свій вибір» [41, с. 66].

Таким чином, поєднання двох видів діяльності, піаністичної та редакторської, а також текстологічна вірність джерелам (у всякому разі тим, які були відомі і доступні музикантові) не викликає сумніву.

У зв'язку з цим, з'являється необхідність на конкретних прикладах висвітлити – що нового вніс Ф. Бузоні у розуміння музики Й. Баха на прикладі аналізу деяких п'єс «Добре темперованого клавіру», а також, якими засобами музикант досягав поставлених цілей [24].

Так, що стосується виразності виконання, популярного в той час

«співу» на фортепіано, позиція Ф. Бузоні на перший погляд може здатися незрозумілою та необґрунтованою – адже сам Й. Бах, як відомо, був шанувальником «співучої манери гри». У цьому випадку необхідно взяти до відома те, що Й. Бах і Ф. Бузоні мали справу, по суті, з різними інструментами – якщо клавирні твори часів Й. Баха вимагали більшу кантиленність (як «колючий» за звучанням клавесин, так і більш «зв'язаний»), але, у той же час, дуже слабкий по звучності клавикорд не могли в однаковій мірі дати «співучого» концертного виконання), ніж інтерпретація тих самих п'єс у часи Ф. Бузоні [24].

Науковець Н. Копчевський зазначає, що проблема інтерпретації бахівських творів займала одне з центральних місць у творчості Ф. Бузоні. Йому належить цілий ряд транскрипцій бахівських творів: хоральні прелюдії, органні прелюдії і фуги, токати, скрипкова чакона і ін. З найбільшою повнотою погляди Ф. Бузоні на виконання Й. Баха виражені у його редакціях інвенцій (два випуски: «15 двоголосних інвенцій» і «15 трьохголосних інвенцій», 1891, перевидання – 1914), які він розглядав у якості «підготовчої школи», і наступного етапу поліфонічної трудності – «Добре темперованого клавіру» (I частина – 1894–1897, II частина – 1915) [46].

М. Мельников стверджує, що Ф. Бузоні навмисно поширив ідею «багаторівневості» розуміння бахівських творів на всю піаністичну концепцію. В результаті всякий піаніст, на кожному етапі розвитку, здатний знайти в піаністичній концепції Ф. Бузоні щось, необхідне для розвитку. При цьому новаторські ідеї Ф. Бузоні (естетична платформа, технічна система) можуть бути правильно зрозумілі лише при повному усвідомленні піаністичної концепції, що, в підсумку, зажадало від Ф. Бузоні її письмового оформлення.

Виправдане піаністичною концепцією, навмисне вторгнення Ф. Бузоні в авторський задум, зміна «духу і матерії» чужого твору, без жодного перебільшення, є транскрипцією втілення і інтерпретацією задуму автора, навіть в тому випадку, якщо формально не вносить зміни в авторський текст.

Звідси випливає, що Ф. Бузоні свідомо виступає рівноправним співавтором всього, що вивчає, виконує або редагує. Отже, піаністична концепція Ф. Бузоні завжди реалізується як спосіб інтерпретації авторського задуму і транскрипції авторського тексту [60].

Н. Свириденко відмічає, що Ф. Бузоні здійснив транскрипції органних творів Й. Баха, які активно виконувалися радянськими піаністами у 20–30-х роках ХХ століття, до яких доволі критично ставилися такі відомі піаністи як Т. Лешетицький та Г. Єсипова [85, с. 22].

С. Соланський, характеризуючи індивідуальний стиль Ф. Бузоні, говорить про те, що його фортепіанні транскрипції бахівських органних творів вважаються чи не найбільш «органними». Специфічні методи перекладу з органа на фортепіано митець систематизує і подає у додатку до редакції «ДТК». Дослідник підкреслює несхожість транскрипцій Ф. Бузоні з транскрипціями його попередників, вона проявляється в тому, що він розширив регістри, традиційно арпеджовані акорди подав зімкнутими, ритмічно не визначені пасажі «метризував», зробив у більшості випадків подвоєння на відстані двох октав, а не однієї, як раніше. У низці обробок Ф. Бузоні вперше в історії фортепіанних транскрипцій використав специфічно органні прийоми, наприклад, терасоподібно протиставив різні динамічні пласти [90, с. 138].

«Органність» в обробках Ф. Бузоні, підкреслює також Г. Коган, говорячи про те, що фактурний виклад в транскрипціях Ф. Бузоні враховує конструктивні особливості і тембровий потенціал органу. Відтворюючи органну звучність на роялі, Ф. Бузоні уникав фактурних «нагромаджень»: його виклад відрізняється ясністю і збалансованістю (нерідко навіть прозорістю). Поряд з цим, Ф. Бузоні домагається певних ефектів, властивих звучанню органу. Типовий для Ф. Бузоні прийом – подвоєння на відстані двох октав (з пропуском «середини») – точно сформулював Г. Коган: «повноту в проміжку – затушовує, порожнечу в проміжку – виділяє» [42, с. 12].

Подібні «просвіти» у викладі, що відповідають специфіці органної реєстровки, сприяють формуванню характерною обертовою «забарвленості» музичної тканини. Аналогічна мета досягається за допомогою октавних пасажів з «перемежованими» подвоєннями тонів (в партіях лівої і правої рук по черзі). Трактуючи арпеджовані акорди як «прояви досить сумнівного смаку, що суперечить характеру органа» [14, с. 154], Бузоні віддавав перевагу «зімкнутості» і компактності викладу відповідних епізодів.

Аналіз літератури визначив, що перераховані фактурні особливості органних обробок Ф. Бузоні нерозривно пов'язані з характерною темпоритмічною організацією звукового матеріалу: на відміну від метроритмічної свободи музикантів-романтиків, Ф. Бузоні тяжіє до збереження «наскрізної» метричної пульсації протягом усієї п'єси. В пасажах зберігається ритмічна ясність, чому сприяє «нормативна» кількість нот в одиницю часу [75, с. 143].

Підсумовуючи все вищесказане можна зробити висновок, що в транскрипціях Ф. Бузоні, спостерігається притаманне йому стремління досягти об'єктивізації творів, максимальне «наближення» їх до епохи композитора та досягнення, за допомогою динамічних та фактурних засобів, тембрового звучання певних інструментів, для яких та враховуючи особливості яких, були написані оригінальні твори.

Показовим є те, відмічає Н. Корихалова, що оригінальні твори італійського піаніста й композитора є менш відомі, ніж його транскрипції, які він трактував як «пристосування чужих ідей до особистості виконавця» [48, с. 241].

Окрім як автор транскрипцій оригінальних творів Й. Баха, Ф. Бузоні виступає як редактор та публікатор клавірної спадщини видатного кантора. За словами Н. Калініної, якщо ми прагнемо слухати музику Й. Баха без чужорідних домішок і нашарувань, то запитам цим в найбільшій мірі задовольняє редакція Ф. Бузоні. Видання ДТК під редакцією Ф. Бузоні (1894)

є незамінним керівництвом для молодих педагогів, справжня школа в оволодінні поліфонічним мистецтвом Й. Баха. Ф. Бузоні першим звернув увагу на значення контрастів, артикуляції для виконання творів Й. Баха [37].

Н. Свириденко в свою чергу зазначає, що редакція «Добре темперованого клавіру» Й. Баха, написана Ф. Бузоні, є зразковою та авторитетною і застосовується у педагогічній практиці, витіснивши редакцію К. Черні. Створенням редакцій на твори Й. Баха займалися і учні Ф. Бузоні – Е. Петрі та Б. Муджелліні. Редакція Ф. Бузоні і сьогодні вважається однією з кращих [85, с. 22]. Таким чином, в редакції Ф. Бузоні втілена остаточна версія оригінального нотного тексту Й. Баха за винятком деяких відхилень.

У своїх редакціях видатний музикант-виконавець дає великі супровідні пояснювальні тексти, де багато уваги приділив аналізу форми і структури кожного твору. Але всі розшифровки прикрас ним вписані в тексті. У своїй передмові до інвенції Ф. Бузоні пише, що правильне розуміння стилю видатного кантора «відрізняється насамперед мужністю, енергією, широтою і величчю. М'яких нюансів, застосування педалі, арпеджіато, темпо рубато, навіть занадто гладкої гри легато необхідно взагалі уникати» [5].

О. Петровська зазначає, що бахівська музика в обробці Ф. Бузоні відрізняється яскравою оригінальністю і спирається на особливу логіку мислення. Її основним принципом є не оркестральність, а органність, тобто прагнення з максимальною переконливістю і «достовірністю» відтворити звучність органу виразними засобами фортепіано. Звідси виникають і оригінальні, навіть новаторські прийоми транскрибування органної музики для рояля. Ф. Бузоні в рівній мірі прагне уникнути як механічного «переписування» органних творів для рояля, «копіювання» бахівських текстів, так і надмірної свободи використання цих текстів. Він перевидавав цю музику для фортепіано, зберігаючи специфіку бахівського органного мислення і вірність стилю твору, що підлягає редагуванню. Йшлося, таким чином, про пошук свого роду фортепіанних «еквівалентів» образного і технічного арсеналу органа [75, с. 143].

Н. Свириденко говорить про те, що у редакції «Інвенцій Баха» Ф. Бузоні є вказівки штрихів, фразування, але орнаментика виписана окремо, з розумінням стилю музики, що виконується, не порушуючи лінії мелодії голосів, а доповнюючи її. Позитивним в редакціях Ф. Бузоні є те, що він доповнив текст вказівками тих виконавських прийомів, якими користувалися клавесиністи, але які раніше не прописувалися в нотному тексті. В інвенціях Ф. Бузоні намагався зрозуміти клавесин [85, с. 22]. Редакції інвенцій та ще декілька транскрипцій, за Ф. Бузоні, повинні були створити «вищу школу фортепіанної гри» [14, с. 133].

Н. Копчевський відмічає, що згідно з такими завданнями Ф. Бузоні окрім того, що дає в нотному тексті виконавські вказівки (фразування, динаміка, аплікатура, розшифровка мелізмів), але й обширні примітки. Наприклад, в примітках до інвенцій багато уваги надано аналізу форми. Також, треба відмітити, що редактор не тільки позначає схеми, розшифровки тексту, а ще й намагається направити виконавця на пошук зв'язків у темі, розуміння пропорцій форми. У деяких випадках дається порада прибрати певний розділ, або, навпроти, мисленно продовжити розвиток, щоб чітко представити у своїй свідомості її симетрію або асиметрію в п'єсі [46].

У своїй передмові до інвенції, Ф. Бузоні наголошує: «Дуже важливий момент композиції, повз якого при викладанні зазвичай проходять; в той же час цей момент як і жодний інший засіб покликаний до того, щоб розвинути чисто музичну сторону обдарування учня і підвищити його критичне почуття» [5, с. 6].

Велику увагу в примітках Ф. Бузоні надає розкриттю образно-емоційного змісту твору – зазвичай використовуються жанрові аналогії («двоголосна пісня – щось на зразок інтермецо для флейти та віолончелі в пасторальної кантаті» – інвенція 6; «пісня, витримана в ладі балади» – триголосна інвенція 11) [5, с. 6].

Основа, що об'єднує всі ці вказівки, на думку М. Баринової, – боротьба Ф. Бузоні з витонченою елегантністю, сентиментальністю у трактуванні

Й. Баха. Мета Ф. Бузоні полягає у тому, щоб показати різницю між поширеним в його час стилем виконання та правильним тлумаченням творів видатного композитора, що мають мужній характер, чужий до усіляких вичурностей, зі сміливим звучанням. Цим пояснюється постійне акцентування на особливостях форми, підкреслення важливості розуміння її вцілому, а не поділення твору у свідомості на окремі фрагменти, над якими виконавець працює детально [4, с. 71], а також часто зустрічаються в кінці п'єс попередження «non rall.», «in tempo», «non rit.», так як, за словами Н. Копчевського, «сентиментальні уповільнення і пом'якшення в корені суперечать духу бахівської музики» [46, с. 3].

Аплікатурні вказівки Ф. Бузоні відроджують широко поширений в епоху Й. Баха прийом перекладання пальців. Ф. Бузоні часто застосовує аплікатуру (часом на перший погляд незручну), що сприяє при будь-яких обставинах точному дотриманню необхідного фразування. Часті випадки застосування декількох варіантів аплікатури.

Н. Копчевський відмічає, що формуванню правильного звуковидобування сприяє зазначене Ф. Бузоні фразування, яке обумовлює виразне «проголошення» мелодії, що підкреслює її яскравий образний характер. Фразування позначене тут не тільки спеціальними знаками (ліги, точки та ін.), Але і угрупованням тривалостей [46].

На думку О. Петровської, прагнення Ф. Бузоні обмежити масштаби агогічної і темпової свободи, відповідає виконавській традиції XVIII століття. Прийом різкої зміни темпу використовується на межі розділів циклічної або контрастно-складової форми, що підкреслює їх відносну самостійність. Всередині розділів ремарки *rallentando*, *ritenuto*, *ritantando* і *accelerando* практично не зустрічаються [75, с. 143].

Також, О. Петровська визначає устремління в сфері темпоритму, що характерні для Ф. Бузоні: він вимагає витримувати рівномірну ритмічну пульсацію, не відхиляючись від основного метричного «стрижня». Ф. Бузоні вимагав від виконавця «строго ритмічної гри», виступаючи проти постійних

rubato, прискорень і уповільнень, «добре закруглених» ritartando і accelerando, «набігаючих» вступів і заключень, що «тануть» [41, с. 74], романтичних пристрастей до заключних уповільнень при переходах з одного темпу в інший. «Уповільнення темпу до кінця останнього такту... виключається», – тут Ф. Бузоні вказує на те, що заключний каданс «повинен звучати суворо в такт, надзвичайно енергійно, подібно раптового рішенням» [13, с. 158]. У прелюдії e-moll Ф. Бузоні ставить ремарку tranquillo перед Presto: він вимагає зберегти первісний спокійний темп для того, щоб яскравіше позначити контраст при переході від Sostenuto, quasi Andante до Presto.

Прагнення Ф. Бузоні обмежити масштаби агогічної і темпової свободи, відповідає виконавській традиції XVIII століття. Прийом різкої зміни темпу використовується на межі розділів циклічної або контрастно-складової форми, що підкреслює їх відносну самостійність. Всередині розділів ремарки rallentando, ritenuto, ritantando і accelerando практично не зустрічаються [75, с. 143].

У редакціях Ф. Бузоні клавірних творів Й. Баха, орнаментика – трелі, морденти і інші види мелізмів – завжди ретельно виписуються в певному ритмічному оформленні, та нерідко забезпечуються артикуляційними вказівками: «трель у Баха всюди і завжди повинна містити певну кількість нот і бути ритмічно розчленована, за допомогою чого тільки і можливе дотримання абсолютної рівномірності» [14, с. 174]. Характерним для редакцій Ф. Бузоні, як ми зазначали, є те, що він майже всюди дає розшифровку «прикрас», та виписує їх у нотний текст.

На думку Н. Копчевського, з одного боку обмежуючи свавілля виконавця, разом з тим «прикраси» такий метод позбавляє того відтінку імпровізаційності та невимушеності, що зазвичай їм притаманний. До того ж, у деяких фрагментах мелізми вказані неточно, або з цілого ряду прикрас виокремлюється тільки окрема частина. Розшифровка «прикрас» часом страждає зайвою свободою у багатьох місцях трелі, там, де правила приписують виконання з верхнього звуку, починаються з нижнього тощо

[46].

Аналіз літератури виявив, що в деяких випадках Ф. Бузоні вільно відноситься до авторського тексту, при подвоєнні або переносі в іншу октаву окремих звуків (такі рішення редактор завжди пояснює), наприклад, у примітках до триголосної інвенції 9 пояснюється, що це здійснено для додання урочистості і більш «органного» варіанту закінчення [46].

Також, однією з характерних рис техніки Ф. Бузоні, в сенсі відтворення логіки бахівського органного мислення, є динамічна своєрідність його обробок. Йдеться про так званий терасоподібний принцип, який сам Ф. Бузоні характеризує наступним чином: «посилення і ослаблення звучності повинно відбуватися різкими розділами, поштовхами (терасоподібно), без дріб'язкових динамічних переходів: ця манера відтворює одну з найхарактерніших особливостей органу» [44, с. 159].

Переважання «ступінчастої», «терасоподібної» динаміки в обробках Ф. Бузоні тісно пов'язане з різноманітністю фактурного викладу. Зокрема, *crescendo* і «гучним» нюансам (*f*, *ff*, *fff*) відповідають ущільнення фактури, акордова техніка, багата подвоєннями середніх голосів (для більшого повнозвуччя). Навпаки, *diminuendo* і *piu piano* (а також *pp*, *mp*) відповідає «розріджена» музична тканина, часто із застосуванням спеціальних артикуляційних прийомів (*portamento* або *quasi legato*) [75].

Вчені відмічають, що саме артикуляції відводиться провідна роль в процесі оновлення повторюваного музичного матеріалу – тем і утриманих противосложень, інтермедій в фугах тощо. Подібне штрихове варіювання відрізняється великою винахідливістю (наприклад, протягом всієї бахівської фуги тема, згідно Ф. Бузоні, могла виконуватися різними градаціями одного штриха – від *legato* до *legato con pedale*). Ф. Бузоні намагається упорядкувати згадані зміни артикуляції, підпорядковуючи її завданням драматургічного розгортання масштабної композиції (особливо тривалих передкульмінаційних наростань) [75, с. 144].

Науковець Г. Коган зазначає, що Ф. Бузоні цілеспрямовано

використовує в прелюдях і фугах «ДТК» деталізовану артикуляцію, причому, особлива роль належить штриху *non legato* [41]. Редактор підкреслює важливість гри *non legato*, за словами самого Ф. Бузоні, «такого роду туше, що найбільше відповідає природі фортепіано. У ньому, наприклад, слід шукати секрет так званої «бісерної гри», яка ґрунтується на тих же передумовах роздільності, м'якості і рівномірності. Гра легато, якій надає перевагу стара школа, фактично не цілком досяжна на фортепіано, хоча і можливо в одиничних випадках викликати ілюзію близького до легато ефекту» [14, с. 36].

Аналіз літератури виявив, що різноманітність штрихів в обробках Ф. Бузоні сприяє також диференційованому звучанню поліфонічної тканини. Штрихові «контрасти» у виконанні одночасно ліній, що звучать одночасно (типу *legato* і *non troppo staccato*, *poco legato* і *portamento*) дозволяють досягати необхідної рельєфності звучання голосів без звернення до засобів динаміки. Аналогічна диференційована артикуляція використовувалася Ф. Бузоні і в епізодах з присутньої в одному голосі «прихованою» поліфонією, з метою підкреслити наявність неявного мелодійного руху [75, с. 144].

Я. Ліберман відмічає, що саме Ф. Бузоні відкрив широку дорогу гри *non legato* і *staccato* і їх порівняння з різними видами *legato*. «Гра *non legato* для Ф. Бузоні найбільше була засобом поліфонічної ясності, контрастно окресленої поліфонічної тканини, а також такої характерної для його піанізму звукової барвистості» [54, с. 97].

У редакціях Ф. Бузоні простежується тонко диференційована фактура поліфонічних композицій, відмічає О. Петровська. Ф. Бузоні прагне до справжнього «багатоголосся» фортепіанної звучності, долаючи темброву одноманітність і «оркестральну» хвилеподібну динаміку романтичних інтерпретацій. Багатство тембрових і динамічних фарб сприяє витонченому «розцвічуванню» контрапунктичних ліній і пластів, дозволяючи інтерпретатору уникнути надмірної «активності» і зловживання маркованими

штрихами. Показова в цьому сенсі функціональна багатоплановість ремарок Ф. Бузоні: *sotto voce* і *mezza voce*, що таять в собі цілий ряд найтонших смислових градацій [75, с. 147].

На думку дослідників, з метою чіткої диференціації самостійних мелодійних ліній Ф. Бузоні тонко дозує використання педалі. В педалізації він уникає зайвої розпливчастості, надмірного акцентування одного з голосів, що приводить до порушення «балансу» контрапунктуючих ліній, романтизованих поділених ефектів тощо. Логіка педалізації визначається характерним для Ф. Бузоні «органним» трактуванням фортепіано. Саме органічність є найважливішим виконавським принципом, який відкриває шлях до монументалізації фортепіано в редакціях Ф. Бузоні клавірних творів Й. Баха, перш за все – «Добре темперованого клавіру» [75, с. 144].

За словами самого Ф. Бузоні щодо педалізації: «не слід вірити легендарній традиції, ніби Й. Баха треба грати без педалі. Якщо педалізація необхідна вже під час клавірних творів Й. Баха, то в перекладі його органних творів вона незамінна. Правда, в клавірних творах закономірна часто лише педалізація, якої не чути. Мається на увазі застосування педалі для зв'язування окремих звуків, двох акордів, для виділення затримання, для збереження звучання будь-якого голосу тощо: рід діяльності демпферної системи, що не породжує ніяких поділених ефектів у власному розумінні цього слова. Що невживання педалі часто буває найкращим її вживанням, – це положення слід було б прийняти до уваги не тільки при виконанні Й. Баха, але і при фортепіанному виконавстві взагалі» [14, с. 197].

Яскрава індивідуальність такого художника, як Ф. Бузоні, полемічна спрямованість його думки неминуче повинні були привести до деяких перебільшень і викликати окремі суперечливі місця. На думку Н. Копчевського, в редакціях Ф. Бузоні це занадто швидкі темпи двоголосних інвенцій, а також цілий ряд моментів фразування і динаміки. Але при цьому науковець підкреслює, що сам Ф. Бузоні не вважав своє трактування єдино можливим [46]. У передмові до другого видання своєї редакції інвенцій

Ф. Бузоні писав: «Я б хотів застерегти тих, хто вивчає її від надмірно буквального слідування моєї «інтерпретації». Момент і індивідуум мають тут свої власні права. Моє розуміння може служити гарним путівником, в якому не потребує той, хто знає інший правильний шлях» [5].

З часу першого видання інвенцій Й. Баха в редакції Ф. Бузоні пройшло понад сімдесят років. За цей час була випущена велика кількість інших редакцій (в тому числі основоположне в текстологічному відношенні академічне видання під редакцією Л. Ландсхофа), але навряд чи одна з них змогла досягти за своїми інструктивними якостям рівня редакції Ф. Бузоні – її ясної педагогічної спрямованості, яскравого вираження єдиної ідейно-естетичної концепції [46].

Таким чином, можна зробити висновок, що Ф. Бузоні мав великий вплив на розуміння та зміну поглядів на трактування клавірних творів Й. Баха. Він є феноменальним явищем епохи, одним з найбільших інтелектуалів свого часу. Хоча фігура Ф. Бузоні була грандіозна і масштабна в музичному світі, не всі сучасники могли оцінити його значення. Ф. Бузоні був особистістю, що викликала багато сумнівів та суперечок щодо своєї діяльності серед критиків і музикантів, були прихильники і противники, були, звичайно, його учні та послідовники. Він володів мисленням художника ХХ століття, його творчі пошуки проходили в найрізноманітніших областях: виконавстві, педагогіці, композиції, естетиці та літературі. На сьогоднішній день інтерес до особистості Ф. Бузоні не вгасає, а його редакції клавірної музики Й. Баха досі є актуальними, та вважаються одними з найавторитетніших.

2.2. В. Ландовська та автентичні стильові тенденції

Перша половина ХХ століття позначила новий етап бахіанства, в якому інтерес до творчості і особистості композитора досягав небувалих висот. Перш за все це було обумовлено сплеском інтересу до всього мистецтва

епохи бароко, який відродив тягу не тільки до поліфонії, але і до музичних жанрів того часу. У період загальної відмови від класичної гармонії композитори звертаються до фуги, яка зуміла б утримати воєдино елементи музичної мови.

Зростання інтересу серед музикантів до барокової музики призвело до необхідності детальнішого вивчення особливостей епохи. Дослідження різноманітних аспектів барокового мистецтва висвітлені у ґрунтовних працях дослідників. Основним джерелом для більш глибокого осягнення старовинної музики стають тогочасні трактати, в яких прописані вимоги до виконання цієї музики. Визнається зміна поглядів на трактування клавірних творів Й. Баха у різні часові відрізки, на що впливали філософські та естетичні установки, відмінні в кожному епоху художні пріоритети, накопичення інтерпретаційного досвіду. Все це відкрило нові грані клавірних творів німецького композитора.

Концептотворчими для аналізу творчості Й. Баха стали узагальнення І. Браудо, М. Копчевського, М. Лобанової, Я. Мільштейна, Й. Форкеля, А. Швейцера, Б. Яворського та ін. у ґрунтовних наукових працях.

Великий внесок у розвиток бахіанства внесла монументальна робота А. Швейцера (1904). Його монографія вперше в історії музикознавства підняла питання образності музики Й. Баха. Важливий і той факт, що саме на початку ХХ століття твори Й. Баха міцно увійшли в навчальний процес консерваторій Європи.

А. Колягіна відмічає, що у другій половині ХХ століття популярність Й. Баха досягає піку. Його особистість стає культовою, а спадщина – зразком недосяжної краси і гармонії. Апелюючи в своїх творах до великого кантора або його музики, композитори привносили в свої твори не просто щось впізнаване, але і те, що несе в собі асоціативно-семантичний потенціал: Й. Баха цитують, теми його музичних творів використовують в композиторських техніках колажу, алюзії. Популярним стає жанр *Homage* (посвята). У зв'язку з накопиченням в ХХ столітті великої кількості

невідомих раніше фактів про життя і діяльності Й. Баха виникла необхідність видання нового повного зібрання його творів (процес йшов з 1954 по 2007 рр.) [44].

У ХХ столітті з'являються нові концепції розуміння та виконання старовинної музики. Однією з них стає концепція автентичного виконання старовинної музики, або автентизм. Явище автентизму – одна з найяскравіших сторінок в опануванні музики бароко.

Залежно від країни та часового відрізка, назва могла різнитися, але ідея «автентичного», «історичного» або «історично правдивого», чи «історично орієнтованого» виконавства була започаткована. Пріоритетом стали пошуки втрачених виконавських традицій.

На думку І. Коденко, інтерес до старовинної музики виник у Європі на початку ХХ століття. Напрямок «історичного виконавства» виник у 50–60-ті рр. ХХ ст. Музична спадщина попередніх епох у музичній культурі настільки значна, що в межах однієї музичної виконавської традиції опанувати її неможливо, тому це відбувалося поетапно, причому паралельно і в академічній, і в автентичній традиціях.

Якщо на початку 50-х рр. ХХ ст. інтерес до автентичного виконавства посилювався, то лише наприкінці століття це надало помітний результат і створило протизвагу академічній інтерпретації. Поки цей процес тривав, змінилося не одне покоління «автентистів», як і загальне уявлення про метод та сприйняття з позицій автентичної традиції [43].

Вчені відмічають, що історично правдивий, або автентичний тип інтерпретації став відомим з другої половини ХХ століття, хоча з'явився ще на його початку. В цей час зростає кількість музикантів-дослідників, ціль яких була у своєму виконанні передати оригінальне звучання музики Й. Баха та інших майстрів його епохи. Для цього виконавцями вивчалися літературні й нотографічні джерела, піднімалися забуті принципи та культура виконання, спостерігається звернення до старовинних інструментів, вивчення естетичних та світоглядних установок.

А. Паршин відмічав, що своїм прагненням до виконання «справжнього Й. Баха» автентисти заперечували класико-романтичну тенденцію інтерпретації німецького композитора, що панувала в академічній музиці. У той же час, деякі надмірності автентичного руху (відсторонення від інтуїтивного в тлумаченні музики, емоцій у виконанні) згодом коригувались [74].

І. Коденко визначає автентизм як напрям у сучасній виконавській практиці, його основне завдання – максимально точно відтворити звучання музики ранніх епох, визначити відповідність сучасного виконання до задуму майстрів минулого. Принципова особливість автентичного підходу полягає у прагненні сприйняття музики в інакшому ключі, без призми романтичної тенденції сприйняття, що склалася в XIX–XX століттях. Головним завданням автентизму не є створення зовнішньої атрибутики, а повне переосмислення романтичного погляду відповідно до першоджерела [43].

Автентичне виконавство з його ідеями і постулатами набуло поширення в 70–80-х роках XX століття, що характеризувалося розширенням репертуару виконавців, реставрації та реконструювання старовинних інструментів. Головними завданнями автентистів були пошуки таких принципів виконання, які б відповідали всім естетичним нормам епохи оригінального твору [89, с. 58]. Складність тенденції автентичного виконавства обумовила багатоаспектність завдань: вивчення естетико-стильових норм цієї епохи, подолання текстологічних проблем, питання інструментарію.

Вчені відмічають, що у XX столітті з відродженням старовинних інструментів автентисти виявляють достатньо значну жанрово-стильову проблему – непридатність акустичних умов, невідповідність приміщень особливостям старовинних інструментів, приміщення концертної зали, яке часто не пристосоване, чи не придатне взагалі для звучання старовинних інструментів. Пояснюється це тим, що більшість великих концертних залів за

своїми масштабами та особливостями конструкції не розраховані для старовинних інструментів.

Крім того, зазначає С. Соланський, вони орієнтовані у більшості, на сучасні сольні інструменти (зокрема, на сучасний концертний рояль). З тієї причини концерти старовинної інструментальної музики виконавці та організатори поступово перенесли з великих концертних залів до старовинних храмів, замків та палаців, у місця, де ця музика звучить найбільш природно і де вона виконувалась у свій час. По причині того, що переважна кількість відреставрованих автентичних інструментів «музейного» віку потребують спеціальних умов, відповідної температури, яких у концертній залі, досягнути майже неможливо, вагома кількість виконань на таких інструментах існує тільки у формі записів [89, с. 58].

До «історично правдивого» виконання почали закликати виконавці й критики XIX століття. Прагнення «об'єктивізації» музичного тексту висловлювало Бахівське товариство у своїх виданнях. Розповсюдження об'єктивізму у виконавстві набуло у 20–30-х роках XX століття. Для багатьох музикантів єдиним авторитетом став Urtext [89, с. 59].

У музичному світі наявна жорстка спеціалізація не тільки в межах кожного виду інструмента, але і певного репертуару, пов'язаного з певним стилем, хронологією і певною країною. Центр уваги зміщується на виконавця-інтерпретатора, аранжувальника, розшифровщика, «законодавця» смаку і суворого зберігача чистоти стилю. В епоху бароко практично кожен з відомих композиторів (Й. Бах, Г. Телеман, А. Вівальді) проявляє себе ще і як видатний віртуоз-виконавець. Багато з них володіли різними інструментами. Серед композиторів були ще й такі, котрі писали для інших інструментів так, ніби це були їх основні інструменти [43].

Щоб вірно інтерпретувати твори доби бароко необхідно навчитися чути і мислити по-іншому, щоб зрозуміти цю природу, культуру, традиції та стиль. Обов'язковим є оволодіння навичками барокового фразування, розуміння афектів у музиці та розташування акцентів, вміння поєднувати

символіку, філософію, поезію, риторику, танець. По суті, порівняно з романтичними опусами, твори бароко є надзвичайно ємним музичним явищем і джерелом енергії, що наповнює усю культуру наступних століть. «Надмірність» барокового мистецтва, його ускладненість, переважаюча тенденція до змішання, а не до чистоти стилю і жанру, сформували немалий резерв, запас, з якого культура потім змогла відібрати безліч рішень. Саме ця лінія бароко, з його підвищеними історичними, культурними і стильовими «перевантаженнями» багато в чому відповідає особливостям свідомості та культури нашого часу» [58, с. 237].

Автентисти відкривають парадоксальний принцип, що полягає в тому, що з чим більшою кількістю обмежень стикається виконавець, тим вищим є рівень реальної творчої свободи. Дух виконання значною мірою залежить від смаку музиканта, котрий повинен чітко розуміти, що хоче сказати своєю інтерпретацією. При існуванні великої кількості інтерпретацій однієї п'єси, у той же час не втрачається її характер. Дотримання артикуляції, динамічних відтінків, знання особливостей стилю забезпечують точну інтерпретацію [43].

Зростання на початку ХХ століття інтересу до старовинної музики та вивчення творів композиторів XVI–XVIII століть можна вважати основним важелем у процесі відродження клавесинного мистецтва. Попри те, реалізація цієї ідеї була дещо хаотичною – виникла необхідність у лідері, що присвятив би цьому мистецтву все життя, необхідність у виконавці світового рівня. Такою постаттю стає В. Ландовська. Діяльність, що нею започаткована по відродженню старовинної музики та загальної культури минулого знайшла підтримку у сучасників [85, с. 6].

Велика заслуга В. Ландовської, яка відродила виконання музики бароко на клавесині на початку ХХ ст. Саме в цей час починають озвучувати ідею, що Й. Бах передбачав появу фортепіано і писав свої твори саме для цього інструмента. У зв'язку з цим у виконавстві відбувається ігнорування традицій музики бароко. Так, В. Ландовська у відповідь на цю ідею про

ставлення Й. Баха до означеного питання, зауважує, що композитор був консерватором, аргументуючи це його звертанням до всіх значних жанрів свого часу окрім опери, у той час, коли вона набувала популярності. Бах залишався вірним смаку майстрів попереднього століття та контрапункту [52, с. 25].

Н. Свириденко визначив, що найвизначнішою подією у творчій біографії В. Ландовської-дослідниці було видання 1909 р. книги «Старовинна музика». Цей гострополемічний твір викликав сенсацію у середовищі музикантів. Поряд з працями В. Ландовської та А. Швейцера спостерігається видання робіт, присвячених Й. Баху та музичному мистецтву XVII–XVIII століть, що належать авторству А. Пірро, Ф. Вольфрума, Р. Роллана [85, с. 6].

На актуальні питання щодо виконавських підходів до музичної спадщини барокко, В. Ландовська дає чіткі відповіді у процесі своєї діяльності. На її думку, музика не підлягає безумовному і прямолінійному прогресу, а відповідає своєму часу і оточенню. Важливу роль грає розумне застосування сили звуку та його якість. Сама по собі сила звуку має другорядне значення. Відкриття нових засобів музичної мови не належить романтикам, а завдячує багатьом поколінням попередників. Темп завжди повинен відповідати змісту твору, а віртуозна гра є відображенням тривалого періоду історії музики. Будь-які інструменти відповідали своєму часу і спрямовувались на втілення творчого задуму, а тембральний компонент становив його істотну частку [52].

У своїй статті «Твори для клавесина Себ. Баха» В. Ландовська доводить, що музика Й. Баха переважно створена для клавесина, а не, як тоді вважали, органа чи клавикорда. Аргументуючи свою позицію, вона відмічає той факт, що після смерті Й. Баха в його оселі залишилися п'ять клавесинів і один спінет і жодного клавикорду. Також нагадує, що Й. Бах ще за свого життя подарував своєму синові Йоганну Крістіану три клавесини. Більшість творів Й. Баха написані для двомануального клавесина з різними регістрами,

тому на сучасному роялі їх виконувати неможливо. Призначення переважної кількості творів Й. Баха для клавесина і диктує манеру їх виконання [53].

Н. Свириденко зазначає, В. Ландовська у своїх дослідженнях звертає увагу на деякі фундаментальні проблеми, наприклад, потребу детального вивчення старовинних інструментів сучасними виконавцями, а також питання виконання темпів, мелізматики, впливу французького та італійського стилів на німецьку музику. Ці проблеми складають центральне ядро її методично-історичних праць [85, с. 8].

Таким чином, В. Ландовська є не тільки яскравим представником клавесинного автентичного стилю виконання клавірних творів Й. Баха, вона одна з перших, хто виокремлює феномен старовинної музики та обґрунтовує тяжіння до нього наступних пізніх стилів: «усе, що передувало Бетховенові, це все – "старовинна музика", і її виконання потребує наявності того, що відомо як слово "стиль"» [52, с. 90].

2.3. Інтерпретація клавірних творів Й. Баха в традиціях радянської піаністичної школи

Раніше, у нашій роботі було зазначено, що у ХХ столітті виконавські концепції клавірних творів Й. Баха паралельно розвивалися в автентичній і академічній традиціях. Остання, в свою чергу, була представлена піаністами радянської піаністичної школи – Т. Ніколаєвою, С. Ріхтером, С. Фейнбергом, М. Юдіною та ін.

Необхідно відмітити, що, на думку Г. Курковського, велике, а іноді і переважне значення суб'єктивного елемента у виконанні музики Й. Баха висуває на передній план особистість виконавця. Це не відмінняє того, що своїх намірах він обмежений логікою музичної мови Й. Баха, зокрема поліфонічним складом більшості його творів. Однак, діапазон різних творчих виконавських рішень залишається досить широким. Вибір засобів вираження здійснюється виконавцем на основі його естетичних поглядів. Тому, у

виконанні музики Й. Баха стиль його творчості залежить від втілення в інтерпретації виконавця. Видатними виконавцями, що обумовили сталі жанрово-стильові традиції інтерпретації Й. Баха, є: Г. Гульд, Г. Нейгауз, С. Ріхтер, С. Фейнберг, М. Юдіна тощо. Ряд цих стильових напрямків об'єднані в більш великий, як наприклад, можна говорити про радянський стиль виконання Й. Баха, який вимагає ще свого дослідження [50, с. 108].

Попри спільні традиції, що об'єднували представників радянської піаністичної школи, за стильовими рисами можна виокремити дві основні стильові тенденції виконання – класичну (об'єктивну) та романтичну (суб'єктивну). Так, яскравим представником класичної тенденції є С. Ріхтер.

О. Чеботаренко відмічає, що С. Ріхтер є представником «об'єктивного» стилю інтерпретації. У його виконанні музика Й. Баха звучить просто, зосереджено, значно, але без найменшого натяку на академічну сухість. С. Ріхтер у виконанні Й. Баха – природний, суворий і стриманий; у використанні педалі неймовірно економний, іноді навіть скупуватий. Говорячи про звук, треба відзначити його головну рису. Це співоче, неймовірно насичене туше. Таким чином, бахівська поліфонія для С. Ріхтера завжди не тільки інтелектуальна, а й виразна, а тому кантиленна; втілюючи її піаніст використовує виконавську динаміку широкого дихання. У цьому чутно продовження кращих виконавських традицій радянської піаністичної школи, які були закладені ще А. Рубінштейном [97, с. 27].

На думку Л. Гаккеля, С. Ріхтер у своєму виконанні Й. Баха «напружено вслухається в музику, ніби намагаючись крізь товщу часу вловити забуті музикантами риси обличчя великого композитора» [17, с. 146]. Прагнучи до максимальної об'єктивності, він як би «йде в тінь», бажаючи дати прозвучати по можливості «самій музиці».

О. Чеботаренко також зазначає, що відображаючи в грі «об'єктивний» погляд, С. Ріхтер цілком підкоряється волі автора, його стилю, характеру і світогляду. Можна навіть сказати, що індивідуальність піаніста настільки «вживається» в подібний задум автора, що стає часом невіддільною від

нього, як би розчиняючись в ньому [97].

В. Дельсон стверджує, що С. Ріхтер не дозволяв собі проявити свою індивідуальність, цілком підкоряючись автору: його стилю, характеру й світобаченню. Зокрема, цієї позиції притримується піаніст у виконанні «Добре темперованого клавіру» Й. Баха, до якого звертався за своє творче життя неодноразово. Це можна пояснити тим, що його цікавить «чистий» Й. Бах, у якому він бачить і відчуває таке досконале вираження думок і переживань людини, що всякий доторк до цього самобутнього почерку інших (навіть геніальних) композиторів приймає як «осквернення» істинно прекрасного «бахівського начала» [26].

Таким чином, С. Ріхтера можна відносити до представників плеяди універсальних інтерпретаторів, що вільно почувають себе в музиці найрізноманітніших стилів і дивно перевтілюються в залежності від того, що вони грають, що створювало його феноменальні риси.

Паралельно все більш виділялася ще одна лінія в інтерпретації бахівської клавірної спадщини – романтична. Це чітко простежується на прикладах видатного бахіанця С. Фейнберга (1890–1962). «Мій учитель С. Фейнберг любив надавати музиці Й. Баха романтичний відтінок» [61, с. 30], – говорить В. Мержанов. Однією з головних особливостей у ній було розкриття в клавірних творах зв'язків з вокальним началом. До виявлення вокального начала інтерпретатори творів Й. Баха підходили по-різному.

Для представників романтичної тенденції інтерпретації клавірної спадщини Й. Баха, вся музика веде свій початок від співу, стверджує дослідник В. Чинаєв. Для них виразність красивого, одухотвореного голосу повинна завжди бути взірцем і для інструменталіста. Цього принципу вони дотримуються і в інтерпретації бахівських творів. С. Фейнбергу була властива більшою мірою декламаційна, а не розспівна манера інтонування. Це пов'язано частково з особливостями його нервової організації, що викликала потребу висловлюватися в експресивно-загостреній, імпульсивній формі, а також з впливом художньої атмосфери початку ХХ століття, в якій

він формувався як музикант.

Підвищена увага до мовних інтонацій іноді призводила до надмірно прискороного виконавського дихання, що знаходило відображення в розгортанні тематичного матеріалу. В цьому відношенні С. Фейнберг був протилежністю такому ж представнику романтичної тенденції, швейцарському піаністу Е. Фішеру, який мислив завжди великими лініями (але часом недостатньо динамічно в плані виявлення інтонаційного рельєфу мелодійних ліній, що знижувало емоційний тонус його трактувань) [99].

С. Фейнберг, музикант виключно обдарований і глибокий, композитор і піаніст, продовжував традиції російського фортепіанного мистецтва, відмічає О. Алексєєв. Підвищена нервова експресія, імпульсивність, польотність – якості в повній мірі характерні для виконання С. Фейнберга [1].

Втілення «суб'єктивного» стилю, романтизоване прочитання представлено у виконанні Т. Ніколаєвої. За оцінкою дослідників, її гри властиві особистісність висловлювання, велика свобода і ліричність [79]. З творчістю німецького майстра пов'язані багато досягнень піаністки: підготовлений до закінчення Московської консерваторії «Добре темперований клавір» (так був повторений унікальний «рекорд» С. Фейнберга), завоювання першої премії на Міжнародному бахівському конкурсі в Лейпцигу (1950), виконання клавірних концертів, запис циклу «Мистецтво фуги» і багатьох інших творів композитора. Весь її виконавський арсенал сприяє глибокому розумінню бахівських творінь: манера звуковидобування, чіткість і різноманітність штриха, ясність поліфонії, вміння передати динамічні наростання, почуття темпу, а головне – мужня і вольова манера гри [23].

Хоча два основних напрямки виконавства настільки різні, вони і до цього дня, захоплюють своєю красою і піднесеністю, неповторністю і переконливістю поглядів, мають своїх прихильників, що ще раз підкреслює невичерпність музики великого німецького композитора.

Поряд з основними тенденціями (класичною та романтичною), спостерігаються виконання, в яких присутній синтез різних традицій в інтерпретації бахівської клавірної спадщини.

Вчені відмічають, що цінними досягненнями на цьому шляху є трактування творів Й. Баха М. Юдіною (1899–1970). Її гри властивий високий інтелектуальний накал, глибина філософського осягнення твору, що надавало величезну вражаючу силу виконання бахівських творів. М. Юдіна бачить в творчості Й. Баха «осередок всіх найвищих таємниць і відкриттів мистецтва», вона все життя шукає шляхи до їх розуміння.

Кращі трактування піаністки приваблюють своєю масштабністю, вольовим ритмом, виразною манерою інтонування. Загострення експресивних елементів музичної мови Й. Баха зближує М. Юдіну з С. Фейнбергом. Але експресія її виконання іншого роду – більш крупнопланова, заснована на об'єднанні вольових імпульсів в широкі лінії розвитку. До найбільш значних досягнень М. Юдіної слід віднести інтерпретацію «Хроматичної фантазії і фуґи» [79].

Л. Григорьев та Я. Платек говорять про те, що Й. Бах М. Юдіної – мужній, рішучий, він зіграний впевнено, повнозвучно. Її віртуозність часом переходить в справжню бравурність, проте в цілому гра піаністки легка, витончена, відображає всі найдрібніші нюанси твору. Виконавській манері Ніколаєвої властиві швидкий темп, чітка ритміка, багата динаміка, що вражає раптовими контрастами, – все це при абсолютній чистоті інтонації, прозорості голосоведіння [23].

К. Зенкін зазначає, що виконавське мистецтво М. Юдіної завжди викликало подив і навіть здивування незвичайністю, незвичністю інтерпретацій. Воно протистояло утвердженням до початку ХХ століття романтичним виконавським підходам, завдяки чому стало помітним показником відновлення музичного мислення взагалі. М. Юдіна сміливо долає обмеження усталеної традиції, щоб досягти більш справжнього розуміння старовинної музики. Юдінське виконання Й. Баха – не автентичне

барокове, а сучасне необарочне. В історичному плані постромантичне необароко М. Юдіної продовжує лінію романтичного необароко Ф. Бузоні і підводить до антиромантичного, «авангардного» необароко Г. Гульда. Різкий злам слухових і розумових стереотипів на шляху до справжнього Й. Баха, здійснена піаністами – представниками названої лінії (Ф. Бузоні – М. Юдіна – Г. Гульд), безумовно перегукується з відкриттями композиторів ХХ століття, які свідомо зверталися до бахівської спадщини як витoku власної творчості [32].

Таким чином, можна дійти висновку, що у ХХ столітті розкривається широка жанрово-стильова панорама інтерпретацій клавірних творів Й. Баха, вона створює підґрунтя для максимального розквіту, майже без обмежень розмаїття всіх можливих «прочитань» текстів великого кантора, що ми можемо спостерігати сьогодні у світовій виконавській культурі.

2.4. Г. Гульд як представник герменевтичного підходу в інтерпретації клавірних творів Й. Баха та сучасні стильові тенденції їх виконання

В історії піаністичного мистецтва ХХ століття виділяються такі відомі інтерпретатори клавірної спадщини Й. Баха, як Т. Ніколаєва, С. Ріхтер, С. Фейнберг, М. Юдіна та ін. Однак трактування Г. Гульда творів великого німецького композитора відрізняються яскраво вираженим новаторством, яке обумовлюється оригінальним переломленням авангардистських ідей, що в свою чергу спираються на традиції романтичної епохи.

Канадський піаніст Г. Гульд (1932–1982) – видатний інтерпретатор клавірної творчості Й. Баха. Фундаментом його репертуару була більшість крупних клавірних творів Й. Баха: шість партит, концерти D-dur, f-moll, g-moll, «Гольдберг-варіації», дво- і триголосні інвенції, Французькі сюїти, Італійський концерт, «Мистецтво фуги», «Добре темперований клавір».

На думку дослідників, приналежні Г. Гульду інтерпретації творів видатного німецького композитора приваблюють не тільки досконалою піаністичною майстерністю, чудовим прослуховуванням поліфонічної тканини, багатограним і глибоким втіленням бахівських образів, але і вражаючою оригінальністю, справжнім новаторським підходом до виконання його музики [76].

Музика Й. Баха, подібно мікрокосму, підноситься над всім коли-небудь створеним для фортепіано, адже вона справді універсальна і надособистісна. Ось чому спадщина Й. Баха сприймається Г. Гульдом як «модель» світобудови – музичного всесвіту, в якій «все підпорядковано якомусь єдиному принципу, де кожний твір, що виконується, стає ніби елементом якоїсь загальносвітової фуґи» [76].

Клавірна музика Й. Баха, виходячи з її надособистісної природи, потребує максимальної активності інтерпретатора як справжнього співторця відтворюваного твору. Стверджуючи безмежну свободу виконавської ініціативи, Г. Гульд прагне «максимально наблизити виконавство до творчості». Останнє ж трактується в очевидному відповідно до авангардистських уявлень. Авангардним є ретельно розроблена виконавська «стратегія» і зовнішня сьогочасна спонтанність, непередбачуваність виконання, – тим самим підкреслюються «ті аспекти інтерпретації, які висвітлюють даний твір з абсолютно незвичайного боку» [76].

Якщо С. Ріхтер в інтерпретації – представник класичної течії, С. Фейнберг – романтичної, то Г. Гульду притаманна герменевтична тенденція інтерпретування. З цього виникає необхідність розкриття поняття «музична герменевтика».

«Герменевтика музична (від грецьк. – роз'яснюю) – вчення про тлумачення змісту музичного твору» [69, с. 133]. Термін «музична герменевтика» вперше вживається Г. Кречмаром (у 1902 р.) та стає загальноновизнаним в музичній культурі тільки з початку ХХ століття. Г. Кречмар підкреслює важливість герменевтики саме в музиці, особливості

якої полягають у відсутності реальних, видимих та прямих зв'язків зі всесвітом [67].

У виконанні Г. Гульда творів Й. Баха, герменевтичний підхід означає філософський підхід до інтерпретації нотного тексту, відречення під час виконання від оточуючого та «занурення» у музику.

Ю. Монастиршина відмічає, що саме під знаком пошуку нового, доти незадіяного комунікаційного потенціалу, прихованого в тому чи іншому засобі виразності, проходять всі експерименти Г. Гульда в сфері виконавського інструментарію, і цій ідеї підпорядкована вся інтерпретаційна риторика піаніста [64].

Варто розібратися в специфіці «стратегії» канадського піаніста і визначити її основні правила. Перший і найважливіший принцип інтерпретаційної «стратегії» Г. Гульда – це ідея «штучної речі», яка стає однією з ключових в інтерпретаційній філософії канадського музиканта. Дійсно, якщо уважно «перечитати» виконавську спадщину Г. Гульда, то з'ясується, що піаніст ніколи не повторюється; орнаментальний «візерунок» теми Інвенції D-dur – це візерунок, що придуманий «в даному конкретному випадку», і він не буде відтворений ні до, ні після. «Капаюча» артикуляція в Інвенції Es-dur – це артикуляційна знахідка, актуальна тільки для цієї п'єси [64].

Першим принципом нової концепції Г. Гульда є повна відсутність будь-якої фіксації навіть фрагментів твору, що інтерпретується. Для піаніста інтерпретація – це постійний пошук, який ніколи не завершується.

На думку дослідників, інший найважливіший принцип інтерпретаційної філософії Г. Гульда – принцип «збою очікування»: піаніст грає зі сприйняттям слухача, завжди пред'являючи музику Й. Баха не в тих артикуляційними, педальними, динамічними штрихами, з якими ми звикли її бачити. Перш за все, даний принцип стосується темпу. «Візитною картою» гульдівського піанізму є несподівана темпова «оптика», а саме: Г. Гульд грає швидкі п'єси ще швидше (симфонії E-dur, h-moll, C-dur), а повільні – ще

повільніше (симфонії d-moll, f-moll, g-moll) [64].

Дослідники визначають численні випадки, коли піаніст грає спочатку повільні п'єси в швидкому темпі; підтвердженням чого можуть служити його прочитання бахівських інвенцій. Не менш оригінально канадський музикант використовує і динамічні можливості рояля; наприклад, в п'єсах великої протяжності, як, наприклад, симфонія d-moll, f-moll, Фуга d-moll (1 том ДТК) він не користується таким традиційним засобом формопобудови, як «зміна мануала», при цьому форма у нього справляє враження дивної цілісності [64].

Принцип «збою очікування» виявляє себе і в сфері мелізматики: Г. Гульд ніколи не грає прикраси там, де їх прийнято грати, і «угвинчує» орнаментику туди, де слухач найменше чекає її зустріти. Наочною ілюстрацією може служити трактування Г. Гульдом Інвенції Й. Баха D-dur.

«Тактика збою очікування» виявляє себе і в артикуляційній сфері, нововведенням Г. Гульда є заміна традиційно зв'язної гри на «екстравагантний» стаккатований штрих (інвенції G-dur, C-dur, Es-dur, d-moll, e-moll, B-dur, F-dur, A-dur, маленькі прелюдії C-dur, E-dur, D-dur тощо). Якщо говорити про принцип «збою очікування» в цілому, то він, перш за все, служить надійною страховкою від «автоматизації» слухання; в якомусь сенсі стратегія «темпового, орнаментального, артикуляційного, педального або динамічного шоку» [64].

Але крім «ігрового» моменту в інтерпретаційній риторичі Г. Гульда присутній принцип «перебільшеного зображення». Ю. Монастиршина говорить про те, що видатний канадець завжди працює в умовах «згущених фарб». Наприклад, темп: то, як піаніст підходить до темпового питання, можна було б назвати так: «Не точне око художника, але хижий окомір». Дійсно, вся творчість піаніста проходить під «знаком» перебільшеної, надшвидкої або над повільної темпової «оптики».

Якщо звернутися до інтерпретації Г. Гульда, стає зрозуміло, що піаніст ніколи не грає в зручному темпі, завжди здвигаючи темпову картинку в ту чи

іншу сторону. Досить згадати немов «включені в прискореної перемотування» бахівські інвенції G-dur, d-moll, e-moll, h-moll, Симфонії C-dur; або уповільнений рух симфоній f-moll, d-moll, g-moll. При цьому виконавець відмовляється розуміти темп як «гарант» форми. Вважається, що точно знайдене темпове рішення є запорукою того, що форма «відбудеться», «не розвалиться»: Г. Гульд, навпаки, ніби навмисно в темп не попадає. І якщо в швидких п'єсах, таких як симфонія E-dur або h-moll, увага летить вперед разом з музикою, не встигаючи аналізувати те, що відбувається, то у випадку з такими п'єсами, як симфонія d-moll або f-moll, що йдуть в повільному темпі, виявляється цілковитою загадкою, на чому тримаються ці грандіозні конструкції. У просторі «перебільшеного зображення» знаходиться і орнаментика [64, с. 132].

Таким чином, можна зробити висновок, що Г. Гульд являє собою одну з найбільш яскраво обдарованих і оригінальних постатей у світовому піанізмі ХХ століття. У своїй неповторній виконавській манері він записав переважну частину клавірних творів Й. Баха, і створив свій унікальний стиль їх виконання. Погляд видатного канадського піаніста на інтерпретацію клавірних творів кантора відзначається новаторством, незвичайністю мислення та індивідуалізованим використанням засобів музичного інструменту. Концепція Г. Гульда, або «стратегія» у виконавській діяльності дала новий поштовх для нового розуміння і тлумачення клавірної спадщини Й. Баха.

На думку дослідників, з поступовим витісненням оригінальними бахівськими творами транскрипцій, еволюція останніх, не припиняється, а переноситься з академічної музики до джазу, рок- та поп-музики. З цим пов'язане виникнення нового напрямку, з назвою «Третя течія» (Third Stream), що означає поєднання академічної музики та джазу, що можна вважати адаптацією до сучасних запитів. Транскрипції, створені під впливом цього напрямку часто можуть виконуватися музикантами, що мають класичну освіту (К. Джаррет, Ф. Гульда та ін.), це свідчить про неабияку здатність музики

Й. Баха до подальшої трансформації [90, с. 139].

Постать Й. Баха користується великим авторитетом у середовищі джазистів. Окреслюючи трансформацію творів академічної музики у «легкі популярні жанри», дослідник С. Соланський розрізнув чотири види адаптації – аранжування, пародію, фрагментацію та «новоутворення». Наприклад, аранжування – це «переклад» твору з одного жанру в інший, найчастіше, змін тут зазнає інструментування: при пародіюванні пропонується комічний варіант твору; для фрагментації характерне виокремлення окремих тем або їхніх частин, інколи тільки мотивів з оригіналу, у варіанті «новоутворення» теми з оригінального твору не просто цитуються, а для нової композиції чи імпровізації виконують роль «зерна», що частково виступає продовженням фрагментації. Зазначені вище види адаптації у чистому вигляді майже не використовуються, найчастіше вони поєднуються в межах однієї обробки [90, с. 36]. Зазвичай, у джазових обробках класичних творів під назвою «Jazzing the Classics» розуміється окремий фрагмент твору, або ж певна тема, як правило, відома, твір у повному обсязі майже не використовується. Цілі обробки творів академічної музики на джазову манеру бувають різні: вшанування певного композитора, наприклад, Й. Баха, бажання адаптувати кращі зразки академічної музики до сучасного слухача або певної аудиторії, або ж це бажання створити пародію [20, с. 139].

Початком ери джазових обробок музики видатного німецького композитора вважають свінгову обробку Подвійного концерту (d-moll Й. Й. Баха у виконанні С. Грапеллі (скрипка), Е. Саута (скрипка) та Дж. Рейнхарта (гітара), яка прозвучала в 1937 р. У подальшому на цьому ґрунті виникає самостійне джазове направлення – «бароко-джаз», характерним «знаком» якого є творчість Й. Баха. Французький піаніст Жак Лусьє (1934) створює платівку під назвою «Swingin' Bach Guitar», чим започатковує популярний серед музикантів рух «Play-Bach», гаслом якого є «Бах грав би сьогодні це так» [87, с. 139].

Серед найвідоміших джазових обробок творів Й. Баха, які вже стали

справжньою «класикою» жанру, можна назвати «Bach Goes to Town» Б. Гудмена, «Tribute to Bach & Parker» Л. Конітца, «Bach To Bach» Ж. Лусьє, «Коли Бах посміхається» І. Якушенка тощо. Винятковою популярністю користується твір «Bach Panther» С. Делплейса, де темою фути, стилізованої під музику німецького композитора, є мелодія з кінофільму «Рожева пантера» («Pink Panther»).

Таким чином, як свого часу транскрипції становили вагому частину фортепіанного репертуару в академічній музиці та слугували значній популяризації спадщини Й. Баха. так на даному етапі значною мірою таку функцію виконують джазові, рок та поп- обробки. Якщо згадати одну з основних функцій транскрипції – популяризаторську, то ґрунт виявився більш аніж вдячним [90 , с. 139].

Окрім композиторів – авторів джазових обробок клавірної спадщини Й. Баха, особливий внесок у виконавську культуру внесли сучасні музиканти-виконавці не академічного напрямку. Сьогодні представниками джазового напрямку інтерпретації Й. Баха є Ж. Люсьє, Б. Макферрін, колективи Modern Jazz Quartet, Swingle Singers.

У 60-тих роках ХХ століття з'являються перші джазові обробки прелюдій та фуг Й. Баха, зокрема – вокальний гурт «Swingle Singers» створює записи творів у дусі свінгу з «ненав'язливими» ударними. Надалі музиканти підхоплюють цей напрям і також починають виконувати твори Й. Баха у джазовій інтерпретації, з них Ж. Лусьє та Б. Макферрін.

Властива Й. Баху поліфонія була присутня в ранньому нью-орлеанському джазі. В епоху свінга вона так чітко вже не звучала, але музиканти кул-джазу, як правило ті, що отримали академічну музичну освіту, знову повернули джазу елементи поліфонії, частково запозичені у Й. Баха [20].

Представники джазового напрямку відмічають подібність музики композитора та джазу, що закладена вже у композиторській мові – він

використовує той же тип басової лінії, подібна і конструкція тем, що має таку ж кількість тактів, яку має блюз та джазові «стандарти».

Отже, аналіз наукової літератури та творчості видатних музикантів-виконаців дає можливість говорити про суттєве оновлення розуміння та інтерпретації клавірної спадщини видатного німецького композитора. Якщо в попередні епохи існували визначні тенденції, наприклад, у ХІХ ст. романтична, у ХХ ст. класична тенденція, то на сьогоднішній день ми не тільки можемо виявити всі ці стильові напрямки у сучасних виконавцях, але й всю стильову палітру в інтерпретації музики Й. Баха, яка представлена як у виконанні на автентичних інструментах так і на сучасних, включаючи джазову. Все це створює умови для більш глибокого вивчення та інтерпретації сучасними виконавцями.

На сьогоднішній день популяризації творчості Й. Баха сприяють різноманітні концерти, фестивалі та конкурси, що проводяться на честь видатного композитора. Одним з найвідоміших та престижних фестивалів творчості Й. Баха в джазі вважається міжнародний музичний фестиваль Й. Баха у Німеччині, м. Лейпциг (Bachfest Leipzig), який відбувається щорічно, в середині червня та триває упродовж 10 днів. Щороку фестиваль присвячується певній темі, яка пов'язана з творчістю видатного німецького композитора. Зазвичай тема пов'язана або з пошуками витоків музики Й. Баха, або з її контекстом. Приміром, у 2004 році тема мала назву "Бах та романтизм": тоді, на фестивалі, поряд з музикою Й. Баха звучала музика Й. Брамса, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, а у 2005 – «Бах та майбутнє» – паралельно з творами Й. Баха звучали твори Д. Лігеті, Я. Ксенаксіса, Б. Циммермана.

У 2000-му році, на ринковій площі (Marktplatz) в Лейпцигу пройшов фестиваль, присвячений 250-річчю смерті Йоганна Себастьяна Баха – «24 hours Bach». Фестиваль був незвичайний і вже сама назва говорила про те, що глядачі почують джазові версії відомих творів композитора. Місце концерту було обрано не випадково, так як останні 27 років життя Й. Бах

провів у Лейпцигу, а ринкова площа розташовується поруч з церквою св. Фоми, де проходила його служба. Організатором фестивалю є Б. Макферрін, а участь взяли такі колективи: духовий ансамбль German Brass, Лейпцизький оркестр Гевандхауза (The Leipzig Gewandhaus Orchestra), тріо Жака Лус'є (Jacques Loussier Trio), скрипковий дует Gil Shaham and Adele Anthony, саксофонний квінтет Quintessence Saxophone Quintet, Квартет Острову Черепах (Turtle Island String Quartet) та ін.

Висновки до розділу 2

Аналіз наукової літератури виявив, що переломний момент в розумінні та інтерпретації клавірних творів Й. Баха дослідники пов'язують з фігурою Ф. Бузоні, який накреслив шляхи, що сприяли відновленню смислової змістовності та «очищенню» від романтичних рис клавірних творів Й. Баха. Ці жанрово-стильові установки стали дуже вагомими для фортепіанного виконавства другої половини ХХ століття. Ф. Бузоні поєднував і виконавську, й композиторську види діяльності; йому належить цілий ряд транскрипцій бахівських творів (хоральні прелюдії, органні прелюдії і фуги, токати, скрипкова чакона і ін.).

З найбільшою повнотою погляди Ф. Бузоні на особливості розуміння та інтерпретації клавірних творів Й. Баха знайшли втілення у його редакціях інвенцій. Ф. Бузоні вводить особливий термін «терасоподібної динаміки», що суттєво оновлює підходи до динамічної драматургії творів. Бузонієвські фортепіанні транскрипції бахівських органних творів вважаються музикантами чи не найбільш «органными».

Таким чином, всі різноманітні фактурні особливості органних обробок Ф. Бузоні нерозривно пов'язані з характерною темпоритмічною організацією звукового матеріалу, на відміну від темпо-ритмічної свободи музикантів-романтиків. Редакції оснащені супровідними пояснювальними текстами, де пояснюються особливості форми і структури кожного твору. Ф. Бузоні

акцентує увагу на наступних важливих жанрово-стильових рисах композиторської поетики Й. Баха: мужності, енергії, широті та величчі.

У ХХ столітті відмічається новий етап розуміння та інтерпретації клавірної музики композитора. Концептотворчими для оновлення виконавської традиції Й. Баха стали узагальнення І. Браудо, М. Копчевського, М. Лобанової, Я. Мільштейна, Й. Форкеля, А. Швейцера, Б. Яворського та ін.

У ХХ–ХХІ столітті з'являються нові концепції розуміння та виконання старовинної музики, зростає особливий інтерес до автентичного виконання не тільки на заході, але й у вітчизняній культурі (відкриваються кафедри старовинної музики в консерваторіях, нині – академіях музики), старовинній музиці в цілому. На початку ХХ століття вивчення творів композиторів XVI–XVIII століть стало основним важелем у процесі відродження клавесинного мистецтва. Так, серед видатних представників клавесинної школи назвемо В. Ландовську, яка відродила виконання музики бароко на клавесині на початку ХХ ст. На її думку, музика не підлягає безумовному і прямолінійно спрямованому прогресу, а відповідає своєму часу і оточенню. Будь-які інструменти відповідали своєму часу і спрямовувались на втілення творчого задуму, а тембральний компонент становив його істотну властивість.

У період ХХ століття виконавські концепції клавірних творів Й. Баха паралельно розвивалися в автентичній і академічній традиціях. Остання, в свою чергу, була представлена піаністами радянської піаністичної школи – Т. Ніколаєвою, С. Ріхтером, С. Фейнбергом, М. Юдіною та ін.

В радянській піаністичній школі можна виокремити дві основні стильові тенденції виконання клавірних творів композитора: класичну (об'єктивну) та романтичну (суб'єктивну). Представником класичної тенденції є С. Ріхтер, романтичної – Т. Ніколаєва, С. Фейнберг, М. Юдіна. Окремо слід відзначити феномен Г. Гульда, який виступив новатором в розумінні та інтерпретації музики Й. Баха. Його стиль виконання можна визначити як герменевтичний, що означає філософський підхід до

інтерпретації нотного тексту, розуміння в опорі на старовинні традиції бахівської епохи з «доповненням» тексту виконавськими знаками, які були відсутніми в композиторському тексті.

Особливий внесок у виконавську традицію внесли сучасні музиканти-виконавці не академічного напрямку, так, сьогодні представниками джазового напрямку інтерпретації Й. Баха є Ж. Люсьє, Б. Макферрін, колективи Modern Jazz Quartet, Swingle Singers.

Таким чином, аналіз наукової літератури та творчості видатних музикантів-виконавців дає можливість говорити про суттєву зміну в розумінні та інтерпретації клавірної спадщини видатного німецького композитора; на сьогоднішній день ми можемо не тільки виявити класичні та романтичні стильові риси, але й всі можливі та існуючі стильові напрямки, всю різноманітну стильову палітру в інтерпретації музики Й. Баха, яка представлена як у виконанні на автентичних інструментах, так і на сучасних, включаючи джазову. Все це створює необхідні умови для більш глибокого вивчення та інтерпретації сучасними виконавцями.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дає підстави говорити про те, творчість Й. Баха є культурологічним феноменом, яка не тільки викликає постійний інтерес в різних областях науки та мистецтва на протязі багатьох століть, але й постійно відкриває нові глибини та краси, що створює «відкритість» та незавершеність тексту. Творчість композитора стилізувала всі значні стильові течії попередніх півтора століття (властиві бароко риси монументальності, патетики; зіставлення за принципом контрасту; декоративність композицій, глибинні емоції та багато іншого). Формування стилю та засобів виразності композитора відбувалось у межах специфіки та можливостей автентичних музичних інструментів, на яких грав композитор. Їх різноманіття обумовило появу терміну «клавір», що поєднував всі клавішні (клавішно-щипкові та клавішно-духові) інструменти (орган, клавесин, клавикорд та їх різновиди), кожний з яких мав свої яскраві особливості, позитивні та негативні сторони.

Смисл музики видатного кантора, особливості символічного тексту втілювали думки, образи, сюжети Священного Писання, ширше – естетичні та етико-філософські установки епохи бароко. Зміна в розумінні композиторського тексту відбулась у ХІХ столітті. Епоха романтизму відновила інтерес до музики Й. Баха завдяки концертній діяльності Ф. Мендельсона, Й. Брамса, Ф. Ліста, Ф. Шопена та ін., у цей період було створено бахівське суспільство, яке головним своїм завданням бачило видання повного зібрання творів композитора, монограма ВАСН набуває ще більшої популярності, з'являється цілий ряд наукових робіт, присвячених Й. Баху, але, інтерпретація вносить ті стильові риси, що не були притаманними композиторським творам.

Зміст музики Й. Баха піддавався романтизації і наповнювався тонкою психологізацією. Схематичність і відсутність значної кількості ремарок у нотному тексті бахівських творів згодом стали імпульсом для появи у

романтичну добу численних редакцій та транскрипцій (Ф. Бузоні, Б. Муджелліні, К. Черні, Ф. Ліста та ін.).

Переломним моментом в розумінні та інтерпретації клавірних творів Й. Баха стає поява музиканта-виконавця й композитора Ф. Бузоні. Його погляди сприяли відновленню смислової змістовності та «очищенню» від романтичних рис клавірних творів Й. Баха. Йому належить цілий ряд транскрипцій бахівських творів (хоральні прелюдії, органні прелюдії і фуги, токати, скрипкова чакона і ін.), редакцій, в яких містяться змістовні пояснювальні тексти.

XX століття знаменує новий етап в інтерпретації клавірної музики композитора. Концептотворчими та особливо значущими для оновлення виконавської традиції Й. Баха стають праці І. Браудо, М. Копчевського, М. Лобанової, Я. Мільштейна, Й. Форкеля, А. Швейцера, Б. Яворського та ін.; з'являються нові концепції розуміння та виконання старовинної музики, зростає особливий інтерес до автентичного виконання.

Особливе місце в сучасному виконавському мистецтві займає клавесинна школа (серед видатних представників назовемо В. Ландовську), але особливістю саме сучасної доби є широке розмаїття стильових напрямків: традиційного (закладеного представниками радянської піаністичної школи – Т. Ніколаєвою, С. Ріхтером, С. Фейнбергом, М. Юдіною); герменевтичного (Г. Гульд, Г. Соколов); джазового (Ж. Люсьє, Б. Макферрін, колективи Modern Jazz Quartet, Swingle Singers та інші).

Таким чином, можна зазначити, що кожне століття, кожна епоха вносить свої характерні риси, що оновлюють жанрово-стильову палітру, відкривають нові смислові глибини в музиці Й. Баха, але феномен композитора залишає ще багато питань. Постійними залишаються Краса, Гармонійність, Величність, Духовна безмежність, що кожного разу відновлюються в музичній інтерпретації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства : учеб. пособ. / А. Д. Алексеев. – 2-е изд., доп. – Москва : Музыка, 1988. – 415 с.
2. Антонова С. Г. Редактирование. Общий курс : учебник для вузов / С. Г. Антонова, В. И. Соловьев, К. Т. Ямчук. – Москва : МГУП, 1999. – 256 с.
3. Ахмедова Г. К. Эпоха барокко в музыкальном искусстве : учеб. пособ. / Г. К. Ахмедова. – Москва : Музыка, 2017. – 227 с.
4. Барина М. Н. Воспоминания о И. Гофмане и Ф. Бузони / Мария Николаевна Барина. – Москва : Музыка, 1964. – 162 с.
5. Бах И. С. Инвенции для фортепиано [Ноты] / И. С. Бах ; ред. Ф. Бузони, пер., авт. вступ. ст., авт. комментариев Н. А. Копчевский. – Москва : Музыка, 1987. – 94 с.
6. Бах И. С. Хорошо темперированный клавир : в 2 т. [Ноты] / Иоганн Себастьян Бах ; ред. Г. Бишоф ; пер. с нем. Н. А. Копчевский. – Москва : Государственное музыкальное издательство, 1963. – Т. 1. – 159 с.
7. Берченко Р. Э. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире» / Роман Эдуардович Берченко // Музыкальная академия. – 1993. – № 2. – С. 117–124.
8. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И.С.Баха. / Эрвин Бодки ; пер. и вступ. ст. А. Е. Майкапара. – Москва : Музыка, 1993. – 588 с.
9. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. ... канд. мист. / Марія Юріївна Борисенко. – Харків, 2005. – 20 с.
10. Бородин Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования : дис. ... д-ра искусствоведения / Борис Борисович Бородин. – Москва, 2006. – 44 с.
11. Браудо И. А. Об органной и клавирной музыке / Исай Александрович Браудо. – Ленинград : Музыка, 1976. – 149 с.

12. Будкеев С. М. Орган как музыкальный инструмент и его древние предшественники / Сергей Михайлович Будкеев // Известия Алтайского государственного университета. – 2010. – С. 131–134.
13. Бузони Ф. Комментарии / Ф. Бузони // Бах И. С. Клавир хорошего строя. – 1941. – С. 5.
14. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве: избранные высказывания / Ферруччо Бузони // Исполнительское искусство зарубежных стран материалов : сб. статей ; ред. Г. Я. Эдельман. – 1962. – №1. – С. 171-173.
15. Булгакова Л. В. Редакции фортепианных произведений: теоретические аспекты и сравнительный анализ : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Л. В. Булгакова. – Новосибирск, 2012. – 18 с.
16. Булгакова Л. В. Становление музыкального редактирования: историко-теоретический экскурс / Л. В. Булгакова // Вестник томского государственного университета. – 2012. – № 354. – С. 54-58.
17. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века : очерки / Л. Е. Гаккель. – 2-е изд., доп. – Ленинград : Советский композитор, 1990. – 288 с.
18. Галацкая В. С. Музыкальная литература зарубежных стран / Вера Семеновна Галацкая. – Москва : Музыка, 1978. – 366 с.
19. Гивенталь И. А. Музыкальная литература: Г. Ф. Гендель, И. С. Бах : учеб. / И. А. Гивенталь, Л. И. Щукина. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Музыка, 1986. – 444 с.
20. Городецкий А. Бах и джаз [Электронный ресурс] / Ариэль Городецкий. – Режим доступа : <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/bah-i-dzhaz/>
21. Григорович В. Б. Великие музыканты Западной Европы: И. С. Бах, И. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен : хрестоматия для учащихся ст. классов / В. Б. Григорович. – Москва : Просвещение, 1982. – 224 с.
22. Григорьев В. Ю. Музыкальный романтизм. Сущность стиля и проблемы интерпретации / В. Ю. Григорьев // Проблемы романтизма в исполнительском искусстве. – 1994. – С. 3–26.

23. Григорьев Л. Г. Современные пианисты: биографические очерки / Л. Г. Григорьев, Я. М. Платек – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Советский композитор, 1990. – 196 с.
24. Грищенко А. П. Феруччо Бузоні та його редакція «Добре темперованого клавіру»: творчі пошуки музиканта та їх втілення в збірці Й. С. Баха / Антон Павлович Грищенко // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. – 2015. – №5. – С. 199–205.
25. Гульд Г. Рассказывает Глен Гульд / Глен Гульд // Советская музыка. – 1974. – № 6. – С. 135–138.
26. Дельсон В. Ю. Святослав Рихтер / Виктор Юльевич Дельсон. – Москва : Государственное музыкальное издательство, 1961. – 121 с.
27. До Баха: что происходило с музыкой в эпоху Ренессанса и раннего барокко – и почему это интересно [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [picdeer.com > culture_art_music](http://picdeer.com/culture_art_music)
28. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах / М. С. Друскин. – Москва : Музыка, 1982. – 383 с.
29. Друскин М. С. Очерки по истории танцевальной музыки / М. С. Друскин. – Ленинград : ГосМузИздат, 1936. – 205 с.
30. Жуковец О. Ю. Барокко как тип культуры и мышления: стилевые особенности / Ольга Юрьевна Жуковец // Вестник Волгоградского государственного университета. – 2008. – № 2. – С. 92-93.
31. Заранський В. І. Скрикова транскрипція у творчості Мирослава Скорика / Володимир Іванович Заранський // Мистецтвознавчі записки. – 2005. – №7. – С. 6–41.
32. Зенкин К. В. Музыка-Эйдос-Время: А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке / К. В. Зенкин. – Москва : Памятники исторической мысли, 2015. – 464 с.
33. Иванов-Борецкий М. В. Материалы и документы по истории музыки : в 2 т. / Михаил Владимирович Иванов-Борецкий. – Москва. : Государственное музыкальное издательство, 1934. – Т. 2. – 602 с.

34. Иоганн Себастьян Бах. Сюиты и партиты [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://musicseasons.org/bach-syuity-partity/>
35. Ільчишин М. В. Робота над образним змістом клавірних творів Й. С. Баха / М. В. Ільчишин, Я. С. Шипайло // Молодь і ринок. – 2011. – №11. – С. 169.
36. Історія інтерпретації та редакцій клавірних творів Й. С. Баха [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://lektsii.org/11-87606.html>
37. Калинина Н. П. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе / Н. П. Калинина. – Ленинград : Музыка, 1974. – 125 с.
38. Каузова А. Г. Теория и методика обучения игре на фортепиано : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / А. Г. Каузова, А. И. Николаева. – Москва : ВЛАДОС, 2001. – 368 с.
39. Квашнин К. А. Эпоха барокко – важнейший этап в развитии интонационной выразительности / Константин Александрович Квашнин // Вестник Томского государственного университета Культурология и искусствоведение. – 2017. – № 26. – С.76.
40. Кириллина Л. В. К истории бахианства в классическую эпоху [Электронный ресурс] / Лариса Валентиновна Кириллина. – Режим доступа: http://21israel-music.com/Vach_Classic.htm
41. Коган Г. М. Ферруччо Бузони / Григорий Михайлович Коган. – Москва : Советский композитор, 1971. – 232 с.
42. Коган Г. М. Школа фортепианной транскрипции / Григорий Михайлович Коган // Органная токката И. С. Баха. – 1970. – №1 – С. 12.
43. Коденко І. І. Музичний смак і стиль у трактуванні Йоганна Йоахіма Кванца / І. І. Коденко // Культура України. – 2016. – № 54. – С. 139–147.
44. Колягина А. Е. Феномен бахианства в свете исторических и культурных процессов прошлого и настоящих дней [Электронный ресурс] / Анна Евгеньевна Колягина. – Режим доступа: www.gramota.net/materials/3/2016/11-2/33.html

45. Конен В. Д. Иоганн Себастьян Бах [Электронный ресурс] / Валентина Джозефовна Конен. – Режим доступа : <https://philharmonia.spb.ru/persons/biography/354/>
46. Копчевский Н. А. Вступительная статья / Николай Александрович Копчевский // Инвенции для фортепиано И. С. Баха. – 1991. – С. 2–5.
47. Корто А. О фортепианном искусстве / Альфред Корто ; пер. с фр. К. Х. Аджемов. – Москва : Классика-XXI, 2005. – 252 с.
48. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки / Н. П. Корыхалова. – Ленинград : Музыка, 1979. – 208 с.
49. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания: художественные идеи XVII–XX вв. / А. Ю. Кудряшов. – Санкт-Петербург : Лань, 2006. – 432 с.
50. Курковский Г. В. Исполнение клавирных произведений на фортепиано (И. С. Бах – ХТК) / Григорий Васильевич Курковский. – 2013. – №4. – С.74–108.
51. Лазутина Т. В. Символотворчество в музыке И. С. Баха / Т. В. Лазутина // Вестник Томского государственного университета. – 2007. – № 1. – С. 55–61.
52. Ландовска В. О музыке / Ванда Ландовска ; сост. и пер. с англ. Д. Ресто. – Москва : Радуга, 1961. – 437 с.
53. Ландовска В. Произведения для клавесина Себ. Баха / В. Ландовська // В мире искусств. – 1907. – № 20–21. – С. 10–12.
54. Либерман. Я. Л. Работа над фортепианной техникой / Я. Л. Либерман. – Москва : Классика-XXI, 2003. – 148 с.
55. Ливанова Т. Н. История западно-европейской музыки до 1789 года : в 2 т. / Тамара Николаевна Ливанова. – Москва : Музыка, 1982. – Т. 2. – 622 с.
56. Липатов А. В. Барокко в славянских культурах / Л. А. Липатов, А. И. Рогов, Л. А. Сафронова. – Москва : Наука, 1982. – 351 с.
57. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X–XVII веков / Дмитрий Сергеевич Лихачев. – Ленинград : Наука, 1979. – 206 с.

58. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / Марина Николаевна Лобанова. – Москва : Музыка, 1994. – 320 с.
59. Майкапар А. С. Орган. История, конструкция, роль в музыке / Александр Сергеевич Майкапар // Искусство. – 2008. – № 9. – С. 43-48.
60. Мельников М. В. «Klavierübung» Ферруччо Бузони. «Всеобъемлющий план» и закономерности пианистической концепции : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Максим Валентинович Мельников. – Санкт-Петербург, 2013. – 19 с.
61. Мержанов В. К. Музыка должна разговаривать : сб. статей / Виктор Карпович Мержанов ; ред.-сост. Г. В. Крауклис. – Москва : Музыка, 2008. – 272 с.
62. Мильштейн Я. И. Хорошо темперированный клавир И. С. Баха и особенности его исполнения / Яков Исаакович Мильштейн. – Москва : Музыка, 1967. – 392 с.
63. Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // А. В. Михайлов. – Москва : Наука, 1994. – 336 с.
64. Монастыршина Ю. А. Основные постулаты интерпретационной философии Гульда / Юлия Александровна Монастыршина // Вестник КемГУКИ. – 2017. – №38. – С. 107–120.
65. Монсенжон Б. Глен Гульд: «Нет, я не эксцентрик!» / Брюно Монсенжон. – Москва : Классика-XXI, 2003. – 272 с.
66. Морозов С. А. Бах / Сергей Александрович Морозов. – Москва : Молодая гвардия, 1984. – 254 с.
67. Музыкальная герменевтика [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.etheroneph.com/audiosophia/144_muzykalnaya-germenevtika.html
68. Музыкальный словарь Гроува. / [пер. и ред. А. О. Акопяна]. – Москва : Практика, 2001. – 1095 с.
69. Музыкальный энциклопедический словарь. / [ред. Г. В. Келдыш]. – Москва : Советская энциклопедия, 1991. – 672 с.

70. Недоспасова А. П. Итальянский и французский стили в творчестве И. С. Баха: проблемы исполнительской реализации / А. П. Недоспасова // Музыкальное исполнительство и педагогика. – 2014. – №10. – С. 88–94.
71. Нистратова Т. Н. Особенности интерпретации клавирной музыки барокко. Т. Н. Нистратова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://podlipki.korolev-culture.ru/ucasiesa/publikacii1/osobennosti-interpretacii-klavirnoj-muzyki-barokko>
72. Носина В. Б. Символика музыки И.С.Баха и её интерпретация в «Хорошо темперированном клавире» / В. Б. Носина. – Москва : Музыка, 1991. – 56 с.
73. Особливості роботи над стилістикою виконання творів І. С. Баха на заняттях фортепіано [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://ru.osvita.ua/school/lessons_summary/edu_technology/34521/
74. Паршин А. А. Аутентизм: вопросы и ответы / А. А. Паршин // Музыкальное искусство барокко: сб. статей. – Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2003. – Вып. 37. – С. 221–233.
75. Петровская О. С. Бузони и Листовская традиция интерпретации клавирной музыки Баха / Ольга Сергеевна Петровская // Исполнительское искусство. – 2009. – №12 – С. 141–148.
76. Петровская О. С. Клавирное творчество И. С. Баха в интерпретации Г. Гульда: к проблеме «исполнительского авангардизма» / О. С. Петровская // Известия вузов: Сев.-кав. регион. Общественные науки. – 2008. – № 5. – С. 14–18.
77. Попова Т. В. Симфоническая сюита / Татьяна Васильевна Попова // Симфоническая музыка. – 1963. – №7 – С.39–41.
78. Привалова-Эпштейн Е. А. Бах и Мендельсон / Е. А. Привалова-Эпштейн
Режим доступа: <https://collegiummusicum.ru/concerts/past/article/1418650>
79. Пути развития исполнительской бахианы XX века [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://studfile.net/preview/5638516/>

80. Ройзман Л. И. Карл Черни и его редакция клавирных сочинений И. С. Баха / Леонид Исаакович Ройзман // Исполнительство и педагогика. – 1940. – № 10. – С. 62–68.
81. Ройзман Л. И. Клавирные транскрипции Баха / Леонид Исаакович Ройзман // И. С. Бах Концерты для клавира соло : сб. статей. – Москва : Музыка, 1971. – Вып. 1 – С. 3–8.
82. Ройзман Л. И. Этюды о практической педагогике: клавирное творчество И. С. Баха в вопросах и ответах / Леонид Исаакович Ройзман // Методические записки по вопросам музыкального образования : сб. статей. – Москва : Музыка, 1979. – Вып. 2 – С. 184–223.
83. Рыбинцева Г. В. Музыкальное искусство барокко в контексте мировоззрения эпохи / Г. В. Рыбинцева // Мир науки, культуры, образования. – 2013. – № 4. – С. 32–43.
84. Рябов И. С. Черты постмодернизма в фортепианной исполнительской культуре на рубеже XX и XXI веков / Игорь Сергеевич Рябов // Исполнительское искусство. – № 6. – С. 53–61.
85. Свириденко Н. С. Стилiстика виконання старовинної музики на прикладі творів Й. С. Баха : навч. посiбник / Наталія Сергiївна Свириденко. – Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2017. – 242 с.
86. Сиднева Т. Б. Творчество И. С. Баха: границы искусства, религии и мистики [Электронный ресурс] / Татьяна Борисовна Сиднева. – Режим доступа : <http://www.gramota.net/materials/3/2013/9-1/40.html>
87. Смудітс А. Моцарт у популярній музиці / Альфред Смудітс // Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка : зб. статей. – Львів : СПОЛОМ, 2006. – Вип. 13. – С. 34-38.
88. Соланський С. С. Виконавський дискурс барокової клавiрної музики (на прикладі iнтерпретації творів Й. С. Баха) : автореф. дис. ... канд. мист. / Степан Степанович Соланський. – Львів, 2011. – 16 с.

89. Соланський С. С. Еволюція основних принципів автентичного виконавства барокової клавірної музики / Степан Степанович Соланський // Вісник Львівського університету. – 2013. – № 13. – С. 57–64.
90. Соланський С. С. Особливості фортепіанних транскрипцій творів Й. С. Баха / Степан Степанович Соланський // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету. – 2012. – №3. – С. 135–140.
91. Соллертинский И. И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика / Иван Иванович Соллертинский. – Москва : Государственное музыкальное издательство, 1963. – 397 с.
92. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство / Самуил Евгеньевич Фейнберг. – Москва : Музыка, 1969. – 599 с.
93. Форкель И. Н. О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха / Иоганн Николаус Форкель ; пер. с нем. В. А. Ерохин. – Москва : Музыка, 1987. – 113 с.
94. Характеристика жанра старинной сюиты: особенности баховского стиля во Французских сюитах [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.musicexplore.ru/muexs-170-2.html>
95. Холоденко В. О. Інтерпретація поліфонічних творів Й. С. Баха у фаховій підготовці студентів музично-педагогічних факультетів / В. О. Холоденко // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. – 2014. – № 16. – С. 64–68.
96. Цибульская В. В. Педагогико-исполнительские аспекты работы над старинными музыкальными произведениями в классе фортепиано / В. В. Цибульская // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. – 2016. – № 47. – С. 44–48.
97. Чеботаренко О. В. Методические рекомендации по формированию навыков исполнительской формы в музыке в процессе изучения курса основного инструмента (на примере клавирных произведений И. С. Баха) / Ольга Валерьевна Чеботаренко. – Кривой Рог: КГПУ, 2006. – 32 с.

98. Чередниченко Т. В. Герменевтика и музыковедение / Татьяна Васильевна Чередниченко // Общие проблемы искусства : сб. статей. – Москва : Информкультура, 1984. – Вып. 1. – С. 8–29.
99. Чинаев В. П. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII-XX веков (на примере фортепианного исполнительского искусства) : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / В. П. Чинаев. – Москва, 1995. – 48 с.
100. Шабалина Т. В. Рукописи И. С. Баха: ключи к тайнам творчества / Шабалина Татьяна Васильевна. – Санкт-Петербург.: Logos, 1999. – 440 с.
101. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / Альберт Швейцер ; пер. с нем. М. С. Друскин. – Москва : Музыка, 1965. – 728 с.
102. Шекалов В. А. Чем восхищалась Ирина Федоровна Годунова, или Четыреста двадцать лет клавесину в России (четыре вопроса к одной цитате) / Владимир Александрович Шекалов // Старинная музыка. – 2006. – № 2. – С. 6–10.
103. Яворский Б. Л. Статьи, воспоминания, переписка / Болеслав Леопольдович Яворский. – Москва : Сов. композитор, 1972. – 711 с.