

**Сергій КАРАСЬ,**

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри народних інструментів  
Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка  
(Україна, Львів) karas.muzik@ukr.net

## ТЕМПОВІ ВАРІАНТИ, АГОГІКА, ДИНАМІКА ТА АРТИКУЛЯЦІЯ «ПРЕЛЮДІЯ ТА ФУГИ gis-moll» Й. С. БАХА (ДТК, II-й том) У ВИКОНАВСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ БАЯНІСТІВ

Стаття присвячена аналізу інтерпретації «Прелюдії та фуги gis-moll» Й. С. Баха із II-го тому ДТК баяністами крізь призму виконавської різноманітності піаністів Г. Гулда, С. Фейнберга, М. Юдіної, С. Ріхтера. Домінуючою складовою виступає темпова відмінність, яка проявляється в образному змісті твору та відчутті стилю композитора баяністами-інтерпретаторами на виконавській основі піаністів-сучасників. Агогічно-динамічну шкалу твору виконавець здійснює на власний розсуд і за професійною компетенцією, враховуючи при цьому: емоційний тонус твору, процеси ущільнення і розрідження фактури, інтенсифікації ритмічного пульсу, артикуляційний аспект, просування до теситурної вершини чи регістрових глибин, диференціювання звуколіній у тканині, увиразнення каденційних зон і кульмінацій тощо. Водночас, баянні тембри (регістри) дають широкий простір для творчої фантазії баяніста-виконавця. Пропонована ним артикуляційна палітра є тим індикатором, який виявляє у грі інтерпретатора його музичальність, професійну майстерність і, звичайно ж, глибоке розуміння стилю інтерпретованого твору.

**Ключові слова:** Бах, прелюдія, fuga, інтерпретація, баян, піаніно, темп, агогіка, динаміка, артикуляція.

**Літ.** 22.

**Sergey KARAS,**

Ph.D. In Art, Associate Professor of Folk Instruments Department,  
Lviv Mykola Lysenko National Music Academy  
(Ukraine, Lviv) karas.muzik@ukr.net

## TEMPE OPTION, AHOHIKA, DYNAMICS AND ARTICULATION «PRELUDE AND FUGUE GIS-MOLL» J.S. BACH (WTC, VOLUME II) IN BAYANISTS' INTERPRETATION PERFORMING

In the article it is analyzed the «Prelude and fugue gis-moll» J. Bach' interpretation with the II-nd ago WTC bayanist in the light of the performing pianists G. Gould, S. Feinberg, M. Yudina, S. Richter diversity. The dominant constituent serves tempo distinction, which manifests itself in the figurative content of a work and style composer sensation for bayanist-interpreters to performance on contemporaries pianists. Ahojika-dynamic scale performer carries out of a work at its own discretion and professional competence, taking into account: work, process emotional tonus of compaction and rarefaction invoices, intensification a rhythmic pulse articulation promotion aspect to the top of tesituras or register the sound lines depths differentiation in tissue expressiveness cadence zones and climaxes etc. At the same time, timbres (registers) bayan gives wide scope for creative fantasy performer. Proposed Articulation his palette is all the indicator which detects the game interpreter of his musicality, professional excellence and, of course, style interpretations work deep understanding.

**Key words:** Bach, Prelude, Fugue, interpretation, bayan, piano, pace ahojika, dynamics, articulation.

**Ref.** 22.

кандидат искусствоведения, доцент кафедры народных инструментов  
Львовской национальной музыкальной академии им. Н. Лысенко  
(Украина, Львов) karas.muzik@ukr.net

## ТЕМПОВЫЕ ВАРИАНТЫ, АГОГИКА, ДИНАМИКА И АРТИКУЛЯЦИИ «ПРЕЛЮДИЯ И ФУГИ gis-moll» И. С. Баха (ХТК, II-й ТОМ) В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ БАЯНИСТА

*Статья посвящена анализу интерпретации «Прелюдии и фуги gis-moll» Баха со II-го тома ХТК баянистами сквозь призму исполнительской разнообразия пианистов Г. Гулда, С. Фейнберга, М. Юдиной, С. Рихтера. Доминирующей составляющей выступает темповое различие, которое проявляется в образном смысле произведения и чувстве стиля композитора баянистами-интерпретаторами на исполнительской основе пианистов-современников. Агогично-динамическую шкалу произведения исполнитель осуществляет по своему усмотрению и по профессиональной компетенции, учитывая при этом: эмоциональный тонус произведения, процессы уплотнения и разрежения фактуры, интенсификации ритмического пульса, артикуляционный аспект, продвижение к теснурным вершинам или регистровым глубинам, дифференцировки звуколиний, выразительности зон каденции и кульминаций, и т.д. В то же время, тембра (регистры) баяна дают широкий простор для творческой фантазии исполнителя. Предлагаемая им артикуляционная палитра является тем индикатором, который обнаруживает в игре интерпретатора его музыкальность, профессиональное мастерство и, конечно же, глубокое понимание стиля интерпретируемого произведения.*

**Ключевые слова:** Бах, прелюдия, fuga, интерпретация, баян, пианино, темп, агогика, динамика, артикуляция.

*Лит.* 22.

**Постановка проблеми.** XVIII поліфонічний цикл прелюдій з фугою із II-го тому «Добре темперованого клавіру» Й.С. Баха – одна із найбільш натхнених і художньо вагомих сторінок клавірної творчості композитора. Цей соль-дієз мінорний міні-цикл не належить до числа надто часто й повсюдно виконуваних, тим паче «заграних», котрі не раз супроводжує звичне, згідливо прийняте слухачами й, відтак, заздалегідь передбачуване інтерпретаційне «кліше». Таку «багатоликість» показового для музики бароко твору можна вігати у новітній музично-педагогічній практиці, в концертних і конкурсних виступах виконавців-піаністів та баяністів. Інтерпретаційний плюралізм в озвученні Бахової композиції – це завжди шанс відкрити свіжі чи й досі нерозкриті грані змісту барокового музичного послання та світовідчуття, з яким певною мірою перегукується наша сучасність.

**Аналіз досліджень.** Наприкінці XX століття загальна теорія баянного виконавства концентрується на питаннях упорядкування та систематизації існуючих напрацювань з метою комплексного підходу до проблеми формування виконавської майстерності. Цей новий напрямок наукових досліджень представлено у докторській дисертації М. Давидова [4], що стала вагомим теоретичним підґрунтям для баяністів-виконавців.

Вагомим доробком виступають праці баяністів-акордеоністів С. Борисенка [2], А. Бєрези, В. Власова [5], В. Дорохіна, А. Дудніка [8, 87–103], А. Душного, Ф. Ліпса [13], М. Обєрхотіна [15], А. Семєшка [17, 110–131], А. Чернова [19, 3–17], В. Семенова які в широкому спектрі уособлюють різновекторність роботи над поліфонічними творами, висвітлюють основні аспекти аплікатури, голосоведення, динаміки, мелізмів, міховедення, виконавського тону, тощо. Науковою уніфікацією виступає дисертаційне дослідження автора статті «Інтерпретація музики бароко на баяні (теоретико-виконавський аспект)»

(Львів, 2006) де *вперше* в українському музикознавстві концепційно обґрунтовано основні теоретико-виконавські засади інтерпретації барокової музики на баяні, осмислено та дефініційно конкретизовано поняття «універсальна інтерпретаційна модель», що базується на всебічному вивченні семантики та поетики барокових композицій [11].

Отже, **мета статті** полягає у детальному унаочненні темпових варіантів, агогіки, динаміки та артикуляції «Прелюдії та фуги gis-moll» Й. С. Баха із II-го тому ДТК у виконавській інтерпретації баяністами-акордеоністами.

**Виклад основного матеріалу.** Темп виконання твору – ще один щабель пізнання й за тим виконавської реалізації баяністом задуму автора. Це є безумовно вирішальний фактор, який суттєво впливає на прочитання і втілення на концертній естраді образно-художнього змісту барокової музичної композиції. Питання не стояло б так категорично, якби вказівка щодо конкретного темпу була у ній недвозначно сформульована самим її автором. У відношенні до Баха саме цей момент є проблематичним, оскільки композитор доволі рідко послуговувався такого роду «дороговказом». Тож у переважній більшості випадків не знайдемо в бахівському нотному тексті очікуваного темпового орієнтиру. Сольдієз мінорний цикл не є винятком у цьому відношенні: жодних ремарок, причетних до означення темпу, тут немає. Відтак, перед сучасним музикантом, призначеним на ґрунті музики ХІХ–ХХ століть до точно детермінованого нотного запису, в тому числі і в темпових деталях, постає дилема вибору: в яких конкретних темпових рамках виконувати даний твір Баха, які градації темпу тут вірогідні, допустимі і доречні?

Дезорієнтації можна б уникнути, якщо баяніст-інтерпретатор враховуватиме характерні для барокової доби традиції музикування. Для тогочасних музикантів відсутність зазначень темпу не видавалася ані дивною, ані доконче необхідною. За часів Баха темп твору, без додаткових вказівок, визначали з чотирьох основних даних: з музичного афекту (який належало тонко «розгадати»); тактового розміру; найдрібніших тривалостей нот, які є у творі; кількості акцентів у межах такту. Таке бачення справи висловлює знавець барокової музики Н. Харнокурт [18, 46]. Музикознавець Я. Друскін вказує сучасному виконавцеві на ще один «маяк» у пошуку правильного темпу: «активні центри» в музичних композиціях Баха [7, 17].

Український науковець І. Котлярєвський радить – задля визначення ідеально відповідного бахівському творові темпу – враховувати і узгоджувати між собою три взаємопов'язані орієнтири. Окрім словесної вказівки на очікуване враження від темпу (повільно, помірно, швидко і т.п.), повинні враховуватися метрична пульсація, часова тяглість лічильної долі і *фактурна щільність*. Остання визначається на ґрунті «подій», сумарна кількість яких у такті ділиться на кількість лічильних одиниць, зазначених у розмірі. Результативний коефіцієнт узгоджується з усіма попередніми даними, що демонструє спеціально систематизована Таблиця еталонних даних [11, 92], яку музикознавець застосовує до темпової характеристики різних композицій Баха. А вже видатний органіст ХХ ст. І. Браудо справедливо адресує нас і до властивої творові артикуляційної палітри, без врахування якої неможливе жодне бодай наближене програмування темпу виконання (втім, ці закономірності є взаємозалежними). Не буде зайвим нагадати про те, що поодинокі італійські «вказівки темпу», які дуже рідко знаходимо в клавірних опусах Баха, вживаються ним не як безумовно темпові координати, а – згідно з їх значенням у побутовій італійській лексиці – як окреслення певного афекту. Тож остаточна версія темпу впливатиме з самого контексту та емоційного тону твору.

Попри ті давні рекомендації (як неписані, загальновідомі сучасникам Баха, так і фіксовані у численних наукових трактатах доби бароко) для визначення темпу не існувало

правил настільки твердих, щоби темпи не могли підлягати змінам. Зокрема, під впливом таких «поза музичних» чинників, як акустика приміщення (з «вологою» чи «сухою» акустикою), якість резонансного відлуння у ньому, реверберація. Концертуючий баяніст, напевне ж бо, теж стикався у своїй виконавській практиці з подібним феноменом, будучи змушеним подеколи вносити ледь зауважувані, дискретні корективи у темповий образ твору, достосовуючи реальне його звучання до акустичних властивостей конкретного концертного приміщення. І, врешті, «тембро-динамічний лад» (вираз Браудо) самого інструмента, що був виплеканий багаторічною цілеспрямованою працею майстрів давнього інструментарію та докладно обрахований в ході його конструювання. Приміром, фонічно-артикуляційні якості органу чи клавесину суттєво відмінні, і вони, в силу своєї специфіки, диктують певні умови щодо темпу виконання, артикулювання звуків та навіть умовляють – у тому чи іншому своєму регістрі – параметри динаміки. Транскрибування клавірного твору Баха для баяна, вочевидь, цей момент теж мусить враховувати.

Баяністові-інтерпретатору не слід скидати з рахунку і той незаперечний факт, що «вчислені» за усіма цими комплексними орієнтирами темпи бахівських композицій, що знаходять сьогодні своє вираження у численних (і доволі відмінних в стосунку до конкретного твору) редакторських вказівках на кшталт *Allegro* чи *Andante*, не є абсолютно точно синхронізованими з увчленням про них музикантів барокових часів. Розбіжність між давніми і сучасними увчленнями про той чи інший темп загальновідома. Як би ми не намагалися грати *істинного* Баха, він так чи інакше буде *осучасненим*. Хоча б у незначних, мікронних дозах. А в темпах, що прискорюються сьогодні, тим паче.

Щодо темпового аспекту виконання клавірного циклу *gis-moll* у практиці відомих піаністів минулого спостерігалися дві виразно зауважувані і протилежні, по суті, тенденції. Їх прийнято узагальнено характеризувати як *Vivace* і *Moderato*. Ряд визначних музикантів сучасності, в тому числі і авторитетний дослідник клавірної творчості Баха Я. Мільштейн, надає перевагу другій тенденції, так як вона забезпечує, за виразом музиколога, від надлишковості [14, 326]. У своїй «ДТК»-монографії Я. Мільштейн наводить широкий спектр темпових позначень у численних редакціях цього твору. Перший блок прикладів, що стосуються прелюдії, складають темпи поміркованого характеру: *Un poco allegretto* (Бішоф), *Moderato assai* (д'Альбер), *Allegretto* (Шмід-Лінднер і Муджеліні), *Allegretto moderato* (Ферте), *Andante* (Барток). Другий блок – більш швидкі темпові варіанти, в яких теж дають про себе знати, за висловом автора книги, «обмежувальні моменти»: *Allegro moderato* (Черні, Лонго), *Vivace ma non Allegro* (Бузоні), *Vivace quasi Andante* (Ріман), *Allegro espressivo* (Казелла). За одиницю відліку приймається чверть. Швидкість темпу деколи вказується і метрономічно:  $q = 80$  (Бішоф, Келлер, Шмід-Лінднер), Барток рекомендує  $q = 88$ , тоді як Черні –  $q = 100$ . Останнє, на думку багатьох музикантів, є надмірним прискоренням і межує з недоречним «*perpetuum mobile*», якого почасти не вдалося уникнути окремим виконавцям у своїй інтерпретації поліфонічних міні-циклів ДТК. Не вітає ухилу до обрання надто швидких темпів у творах Баха і І. Браудо, який критикує в цьому відношенні навіть славетних виконавців (учня Бузоні Е. Петрі, Г. Гулда, а в стосунку до інтерпретації 48 прелюдій і фуг Баха – і С. Фейнберга). На противагу їм більшого схвалення у нього заслуговує М. Юдіна, котра, зі слів музиканта, досягає урівноважених результатів у своїх темпових рішеннях [4, 56]. Останній приклад, що поданий ним у полемічній дискусії, не знаходить, на подив, підтвердження цьому в стосунку до *gis-moll*'ного циклу з II-го тому ДТК. Навпаки, саме виконання його М. Юдіною позначене – порівняно з грою С. Ріхтера, С. Фейнберга і навіть Г. Гулда – деяким максималізмом, емоційним «екстримом» і, врешті, надмірною поспішністю. Щоправда, висловлене нами заперечен-

ня ґрунтується на враженні від грамзапису конкретного концертного виступу піаністки, де не слід скидати з рахунку тогочасний емоційно-психологічний стан, чи естрадне самопочуття виконавиці. Втім, у всіх зазначених вище ситуаціях йдеться передовсім про темп прелюдії і, отож, ніяк не про фугу, а тим більше про спільний для них темповий образ, який звести сумарно й узгодити в гармонійній єдності доволі проблематично.

Мільштейн відносить цикл *gis-moll* до численної групи міні-циклів ДТК, яка займає центральне положення в діапазоні темпів 48 прелюдій і фуг. П'єси цієї групи характеризує помірний темп, що дорівнює орієнтовно  $q = 80$  і відповідає, як образно мовить дослідник, рівномірному биттю пульсу або нормальній ході спокійно крокуючої людини. За класифікацією Кванца, що подана ним невдовзі по смерті Баха у книзі «Спроба настанов до гри на флейті», цей темп ідентифікується з *Andante*. Властиво, саме такою темповою і характеристичною ремаркою відкривається цикл у відомій серед виконавців редакції Бруно Муджеліні. Проте, метрономічні вказівки тут інші:  $q = 92$  – для прелюдії, а для фуги (*Con moto tranquillo; uguale e dolce*) –  $q = 76$ . Як бачимо, тут темпове позначення щодо прелюдії не співпадає із наведеними вище, й тим самим не підтверджує бачення Мільштейна та його класифікації. Порівняльна характеристика щодо темпів прелюдії і фуги у різних редакціях ДТК, що обчислюються десятками, ще більшою мірою підтверджує поліверсійність в інтерпретаційному тлумаченні цього твору. Завдячуємо цим як самим редакторам з їхнім різним стилевим заангажуванням («романтики» чи «неокласики»), так і численним виконавцям, які «прочитують» темпову палітру *gis-moll*'ного циклу досить індивідуально, подеколи й контраверсійно один до одного.

Темпові відмінності у виконанні циклу *gis-moll* сучасними піаністами підтверджують сказане. Баяніст-інтерпретатор може опиратися на той чи інший варіант, котрий найбільше відповідатиме його відчуттю стилю композитора, уявленню про образний зміст твору і, зрештою, резонуватиме його артистичному темпераменту. Деякі з них слугуватимуть орієнтиром для наслідування, інші – приводом для підтвердження або й коригування власної інтерпретаційної концепції. Можливо, що окремі із тих темпових версій викличуть спротив, суперечливе враження. Подані нижче темпові дані обчислені за допомогою комп'ютерного метронома. За одиницю обліку стосовно темпу прелюдії взято четвертну, а фуги – четвертну з крапкою.

Звернемо увагу баяністів, найперше, на той факт, що темпи в аналізованих нами виконавських версіях *gis-moll*'ного циклу з II-го тому ДТК Баха є значно швидшими, аніж зазначені Мільштейном чи пропоновані давніми редакціями. Складається враження, що орієнтація на образ *Moderato*, приписуваний темповому характеру твору, залишився в історії виконавства далеко позаду. Навряд чи можна вважати це випадковим збігом, оскільки в особах Фейнберга, Юдіної, Гулда і Ріхтера (перечислюємо їхні записи твору Баха у хронологічному порядку) маємо винятково поважні фігури на музичному Олімпі, які, річ певна, визначали моду і тенденції у сфері сучасного виконавства. Чим продиктований такий виразний ухил до активізації темпу (не лише прелюдії, а й, на подив, фуги): гіпотезою, що у часи Баха грали швидше (до чого схильним, за спостереженням очевидців, був і сам Бах), чи, може, експресивною динамікою «темпоритму» самого ХХ століття? Чи був винятково причетним до цього клавесин, «візія» якого має надихати виконавця у цьому творі? Питання залишимо відкритим, спонукаючи баяніста-інтерпретатора до роздумів.

Найшвидше виконують прелюдію Г. Гулд і С. Фейнберг (відповідно 128 і близько 130 ударів за хвилину). Такий динамічний темп відповідає натхненно-романтичному, навіть експресивно-«діонісійському» темпераменту Фейнберга, тоді як Гулдові «конструктивісту» не тільки не завадить, а й допомагає щонайефектніше представити

свою феноменально чітку і неповторно-індивідуальну «клавесинову» артикуляційну техніку. Дещо нижчий тону темпоруху характеризує виконання М. Юдіної – 118, тобто майже дві четверті ноти за секунду. Різниця несуттєва, якщо зважити, що вона покривається ще й притаманною піаністці вольовою наснагою, внутрішньо заданою від перших же звуків активним імпульсом. На противагу їм С. Ріхтер обирає більш поміркований темп, що відповідає 105 ударам за хвилину. Це *найповільніший* із пропонуванних піаністами «перебіг» часового плину прелюдії. При цьому він жодним чином не виглядає менш ініціативним чи розм'яклим в емоційному характері. Тільки безпосереднє зіставлення початків прелюдії у записах виконавців, яке можемо здійснити експериментально, виявить різний темповий «старт». Сумарне ж враження буде таким: швидко, і навіть швидше, аніж припускав у своїй редакції К. Черні, рекомендація якого – 100 ударів за хвилину – вважалася багатьма за надто екстремальну (надлишкову, за виразом Мільштейна). І, очевидно, аж ніяк не *Moderato*, якого притримуються прихильники повільніших, більш «поважних» темпів, адекватних до «іміджу» Баха.

Різною є темпоральна картина і у виконанні піаністами фуги. Знову помічаємо майже повну аналогію її темпового рішення у Фейнберга і Гулда (відповідно 70 і 67). Можливо, фейнбергівська концепція принаймні в площині темпу правила Гулдові за зразок, тоді як з боку тлумачення художньо-образної концепції твору в лиці канадського музиканта бачимо, як виглядає, повний антипод до його «романтизуючи» тенденцій у прочитанні Баха. Ледь уповільнена в порівнянні з Фейнбергом гулдівська версія оживляється вигадливо-фантазійною артикуляцією, глибинно тонізуючою енергією творчого завзяття. Дві інші інтерпретації сильно відрізняються від цього темпового курсу. Фуга у Ріхтера інтонується *найповільніше* – 42, а темп Юдіної у порівнянні з цим є *швидшим* більш ніж *удвічі* (86 – за метрономом).

Ріхтерівська інтерпретація фуги в темповому аспекті по-своєму унікальна, наслідування якої таїть у собі певний ризик для виконавця: слід остерігатися небажаного ефекту статичності у фузі, яку мимоволі проковує різкий темповий перепад між частинами циклу й загальмування руху. Максимально повільна фуга – як провал у глибокий каньйон, «низинний» темповий рівень якого чудесно й неперевершено одухотворює такий безумовно високий майстер як С. Ріхтер. Вслід за тим окреме «але» висловимо в адресу Юдіної: одразу взятий нею доволі швидкий темп у фузі неприродно активізується й надалі, що зумовлено понад міру застосовуваними агогічними прискореннями. Із кожною наступною фазою розгортання форми піаністка вживає щоразу новий і вищий щабель темпоруху. Таке неприродне й подекуди непогамовне «підганання» темпу фуги викликає не лише у слухача, а й у самої виконавиці психологічний дискомфорт, не кажучи вже про художню і стилістичну недоречність цього експерименту стосовно образного змісту твору та, звісно ж, стилю самого Баха.

*Агогічний спектр*, якого не омине у своїй інтерпретації жоден музикант при виконанні Баха, мусить бути стилістично виваженим, обачно застосовуваним. Ріхтер у цьому відношенні виявляє надзвичайну самодисципліну, витриманість: послуговуючись принагідно виразовими агогічними нюансами, жодним чином не переступає заявленого від початку темпового курсу. Активні ділянки форми, де розвиток інтенсифікується ритмічно і фактурно, знаходяться у нього «під контролем», не проваючи емоційного нагнітання, а з ним і темпового зрушення. Дивовижним є у його грі баланс осмислено-інтелектуального й одухотвореного інтонування як цілої композиції, так і найдрібнішої її частки, де кожен звук, промовистий і ґрунтовний, «вспіваний» до кінця – без спеціальних відтягнень чи темпового форсування фрази, усіяких *accelerando*.

Гулд теж залишається вірним своїй оригінальній «експресивно-аскетичній» манері музично-виконавського інтонування. 6 хвилин 40 секунд звучить його fuga – чітко, раціонально, з графічно вирізьбленим артикуляційним орнаментом і у незмінній метричній пульсації, не справляючи при цьому враження монотонії. Єдиний раз він дозволяє собі значуще *ritardando*, коли у 130-134-му тактах підкреслює низхідні тривзвучні поспівки, в які вкладає особливий смисл – не фейнбергівські «сльози-зітхання», а твердо-вольові інтонації.

З погляду агогічної сваволі деяких критичних зауважень баяністів заслуговує виконання Фейнберга. Його характеризують рясно застосовувані прискорення й уповільнення (як у фузі, так і на тлі прелюдії). Останні вводяться доволі несподівано, але артистично-натхненно, особливо у каденційних зонах. Ефектне «гальмування» при закінченні чи «передчутті» важливих структурних побудов (разом із супутнім цьому димінундо) – прикметна риса романтико-психологічного портрету Фейнберга, яка може уважатися дискусійною й не завжди слушною з точки зору прихильників «чистої», автентичної барокової стилістики. Попри те, важко встояти перед чарами цього поетичного і напрочуд широго таланта, у висловлюваннях якого так багато «емфатичного» і «риторичного». Переконливою ілюстрацією цього є, приміром, виконання піаністом передікту до репризи fugи (93-96-й такти). Ця ділянка форми – «знакова» в аналізованих інтерпретаціях твору. Кожен із виконавців виконує її абсолютно специфічно, у повній тотожності зі своїм індивідуальним стилем і артистичним амплуа.

*Темпова диференціація* прелюдії і fugи у циклі цілком логічна, і в загальних своїх обрисах та намірах відповідає образно-емоційній площині твору, його контрастно-складеній «диалогії». Поряд із тим інтригує інше: чи можуть прелюдія з фугою як частки єдиного цілого набути якогось збалансування, творячи тим самим спільне лоно темпоритму? Чи може заданий прелюдією пульс відліку часового розгортання «перемайнути» кінцевий для неї кордон, влитись непомітно у широкий плін fugи й там надалі глибинно функціонувати? Питання це хвилює кожного виконавця, який шукатиме у цьому додаткового доказу прихованої єдності між складовими частинами циклу.

Одне із компромісних рішень можна би запропонувати баяністові-виконавцю, принаймні в якості творчого експерименту: узгодити ритмодинаміку «кроку» між *різними* за темпом прелюдією та фугою. З цього приводу висловимо наступну гіпотезу: тривалість половинної ноти прелюдії (у розмірі 4/4) повинна відповідати тривалості четвертної ноти з крапкою у фузі (у розмірі 6/8). Згідно з цим півтакт прелюдії у часовому вимірі відповідатиме півтакту fugи. Інакше кажучи, прості такти в рамках складного такту прелюдії і fugи співпадатимуть за хронометражем. Як наслідок, укрупнений хронометричний пульс першої частини знайде своє продовження в другій частині циклу. За цієї умови темповий перепад між рухливою прелюдією і плинною фугою, звісно ж, збережеться. Уникнути надокучливої монотонії допоможе сам домінуючий ритмічний візерунок, що «вишитий» на цій канві спільного хронотопу: вісім шістнадцятих у прелюдії і – три восьмих у фузі.

Зазначимо, що із чотирьох аналізованих у роботі виконавських версій циклу *gis-moll* тільки дві виявляють *часткове* наближення до спеціально передбаченої спільно-наскрізної темпової корекції (Фейнберг, Гулд). Проте найбільш переконливо це виглядає у С. Ріхтера, в чому можна вітати заздалегідь обміркований виконавцем художній план. Якщо навіть не наслідувати буквально всіх художньо вагомих деталей його інтерпретаційного рішення, то принаймні ця втілена ним ідея гідна уваги баяніста-інтерпретатора.

*Динаміка* як фактор виразності і компонент музичної драматургії циклу *gis-moll* – цікавий об'єкт дослідження в інтерпретаційних версіях цього твору. Динамічний спектр,

що його застосовують піаністи у чотирьох залучених до аналізу виконавських версій циклу, представлений творчо і напрочуд індивідуально. Відмінності у гучнісних нюансах можна спостерігати як на фоні окремих, особливо показових ділянок музичної форми, так і в плані загальному, обґрунтованому концепційно. Останнє пов'язане з вибудовуванням виконавцем такого логічно вмотивованого динамічного плану, котрий опосередковано виражає індивідуальне відчуття формотворчих процесів у композиції Баха, а також – в сукупності з іншими засобами – його власне інтерпретаційне тлумачення її ідейно-художнього змісту.

У цьому відношенні особливо промовистою є відмінність в динамічному нюансуванні виконавцями *фуги* і, головне, кінцевого у ній динамічного рівня. Так, наприклад, абсолютно протилежний гучнісний «фінал» пропонують С. Фейнберг і Г. Гулд. У першому випадку – поступове динамічне згортання, коли останні звуки твору замирають, наче погляд, що замислено лине далі – за межу кінцевої тоніки. Важко позбутися враження, що за останньою вібрацією звуку виконавцеві усе ще мислиться продовження, яке має відлунювати уже в уяві виконавця і слухача, зачарованого оповіддю *фуги*. Інакше виглядає у Гулда: закінчення *фуги* – найвищий щабель емоційного піднесення і вольової насаги, вершинний рубіж, завойований усією попередньою логікою внутрішнього динамічного росту. Завершення *фуги* сягає максимального для усього твору порогу гучності, смисл якого сприймається так: утвердження активного творчого духу, тріумф будівничого – композитора, а водночас і виконавця.

Інший варіант осмислення динамічного параметру *фуги* та її закінчення дає С. Ріхтер. Піаніст жодним чином не порушує врівноваженої гармонії звучання, не вдається до спеціальних динамічних ефектів, – їх заступає раціональне і одухотворене інтонування розгалуженої поліфонічної тканини, яка таїть у своїх надрах власні динамічні резерви. У його грі присутня вища цілість, феноменальна всеохопність усіх живих мікродинамічних відхилень єдиним динамічним «обручем». Тим-то й зумовлюється, зокрема, узгодження динаміки початку та кінця *фуги*: благословенна тиша мудрого і виваженого слова – в міру дискретна і, як не парадоксально, повнозвучна – обіймає усі її неозорі обрії, включаючи й повернення наприкінці твору до вихідної динамічної константи.

Загальний динамічний образ *фуги* у Ріхтера надійний і, так би мовити, інтелектуально забарвлений. Це викликає у слухача не лише повну довіру до виконавця, а й вище естетичне переживання – як бахівської музики, так і творчо-індивідуального “вимовлення” її інтерпретатором. На противагу цьому менш переконливо саме у цьому ракурсі виглядає версія М. Юдіної: *фуга* в її виконанні у динамічній своїй площині позначена зайвим емоційним перевантаженням. Початок її аж ніяк не тихий: це безумовно не *piano*, яке дало б можливість поступово і з запасом вибудувати вищі рівні динамічної «тераси». Характерні для піаністки «владна енергетика» і внутрішній вольовий імператив подеколи прориваються у мало вмотивовані крещендо. Зашвидкий темп і деяка нервозність в інтонуванні *фуги* призводять до несподіваних, невмотивованих динамічних спалахів. Так, минаючи перший небезпечний «вираж», коли з-під пальців піаністки неочікувано «вислизає» текст (72-74-й такти), вона мимоволі інтенсифікує гучність, вдаючись вдруге до цього ж «рятівного», але не обґрунтованого заздалегідь прийому наприкінці твору: замість належних 19 заключних тактів репризи чуємо зімпровізований виконавицею заключний каданс, що супроводжується потужним гучнісним сплеском. Із попередньо описаною гулдівською висхідною лінією динамічного нагнітання цей випадок має спільність хіба що у зовнішньому факторі прояву, але не в концепційному, ідейно-художньому підґрунті.



Питання щодо динамічних градацій в аналізованому творі є принципово важливим для баяніста-інтерпретатора. Відомо, що Бах не надто щедро коментує в авторському тексті цей виразовий параметр, а тим паче у ДТК. Рідкісним винятком із цього правила є якраз цикл *gis-moll*, де знаходимо принаймні дві авторські вказівки динамічного порядку. Тож, зазвичай, спланування *динамічного «сюжету»* виконавець здійснює на власний розсуд і за професійною компетенцією, враховуючи при цьому цілий комплекс зумовлюючих вибір тієї чи іншої динаміки факторів. До них належать: емоційний тонус твору, процеси ущільнення і розрідження фактури, інтенсифікації ритмічного пульсу, артикуляційний аспект, просування до теситурної вершини чи регістрових глибин, диференціювання звуколінії у тканині, увиразнення каденційних зон і кульмінацій тощо. Враховується і загальновизнана рекомендація щодо барокової терасоподібної динаміки, відстоюваної ще на початку ХХ століття Ф. Бузоні: вона ефективно формує композиційний рельєф музичної форми та поглиблює смислові й тонально-гармонічні цезури між її масштабними розділами.

Слідуючи цій настанові, баяніст-інтерпретатор може, однак, оживити масштабні уступи цієї динамічної «тераси» внутрішніми животворними відтінками. Тоді вступатиме в дію *зонна природа динаміки* або й поступове градаційне нюансування – щось на зразок, скажімо, плавно регульованого «динамічного реостату». Наслідком останнього буде завоювання нового рівня гучності при завершенні великого композиційного розділу. Такий підхід спостерігається і у виконавських версіях видатних піаністів. При цьому нова планка динаміки безумовно узгоджується з усією *широкоформатною динамічною драматургією* твору.

Окремим проблемним завданням для баяніста-інтерпретатора, що виконує баянну транскрипцію твору Баха, є пошук *звуконаслідувальної* динаміки (у «співпраці» з артикуляцією), котра була б спроможною імітувати, якщо не ідеально відтворювати акустико-динамічні якості інструмента, для якого цей твір реально написаний. У стосунку до циклу *gis-moll* йдеться про *клавесин*, чие звучання баяніст намагатиметься «вписати» у звукову палітру баяна. «Образ клавесину» фігурує і в інтерпретаціях *gis-moll*'ного циклу виконавцями-піаністами.

Із численних суперечливих гіпотез щодо інструментальної приналежності цієї композиції – до клавикорду, чембало (клавесину), ранніх конструкцій *Hammer-Klavier*'у чи навіть органу – однозначно утвердженою в концертній практиці є *клавесинова* версія. Доказом останньої вважається мало не єдина у всьому ДТК авторська фіксація динаміки, що запрограмована композитором на початку прелюдії у вигляді своєї динамічної «антитези». Бах пропонує тут – спеціально виписаними термінами – виразно диференціювати дві початкові фрази твору чітким зіставленням *forte* у початковому двотакті та *piano* – у другому.

Вслід за науковцями сучасні виконавці схильні вбачати у цьому натяк композитора на *клавесин* із двома *мануалами* (клатвіатурами), звучання яких відрізняється гучністю. Проте окремі дослідники барокової музики слушно зауважують, що ці авторські позначення слід розуміти дещо ширше: як *тембральну* диференціацію клатвіатур, оскільки «тихіша» із них за умови підключення відповідних регістрів-тембрів може породити більш потужний динамічний ефект, аніж інша, гучніша за неї клатвіатура-«суперниця», звучання котрої можна знівелювати у той самий спосіб (регулюванням звучності регістрів). Врешті, контрастна тембральна диспозиція – цілком у можливостях баяна, який у цьому відношенні значно перевершує тембральні резерви фортепіано. Баяніст-виконавець може успішно її застосувати для створення ефекту звукового «відлуння».

До природи барокових уявлень про художній простір це має пряме відношення. Ним послугуються і піаністи, рельєфно зазначаючи контраст між початковими двотактами прелюдії: у Ріхтера та Юдіної друга фраза звучить різко стишено – немов віддалене у просторовій перспективі ехо. Цікаво, що у Гулда ця виразова деталь зовсім відсутня (так, буцім він ігнорує авторські динамічні вказівки), а у Фейнберга, навпаки, виступає *подрібною* і творчо *переосмисленою*, психологічно забарвленою: від вдається до контрастного нюансування не між фразами, а всередині них, підкреслюючи емоційний контраст головних мотивів.

*Тембральні резерви баяну* можуть виявитися дуже доречними при виконавському інтонуванні фуги, де слугуватимуть рельєфному втіленню її звуколіній і структурних етапів. Фуга, яка звучить у тембрі «баян», дає широкий простір для творчої фантазії баяніста-виконавця. Пошук ідеальної (наближеної до автентизму) інтерпретаційної моделі спонукає до врахування деяких показових у цьому плані знахідок піаністів, які намагаються у своєму виконанні динамічно диференціювати голоси поліфонічної тканини або й делікатно, не надто прямолінійно цезувувати засобами динаміки окремі розділи форми. З огляду на монотемброві якості фортепіано, вони вдаються до градацій і одночасного комбінування різних гучнісних рівнів, з чого черпають ефекти уявної політембральності.

Баян же здатний більш виразно реалізувати ці наміри. Звернемо увагу, зокрема, на зініційоване Фейнбергом виділення хроматичного контрапункту у 19-21-му чи його відлуння у 37-38-му тактах. Саме з оцих інтонацій «проросте» згодом друга тема фуги. Таке смислове випередження теми дуже виразно і переконливо накреслене піаністом, мистецька інтуїція якого здатна відгадувати щонайглибше захований композитором ліричний «код» твору. Надалі друга у фузі тема завжди інтонуватиметься й динамічно виділятиметься ним як особливо значуща – мов думка, огорнена глибоким смутком і стражданням, що незмінно супутня всім емоційним перипетіям лірико-філософської оповіді. Психологічне, проникливо-задушевне інтерпретування Фейнберга відкриває слухачеві й інші промовисті інтонаційні деталі: ямбічні імпульси-пориви висхідної кварта (середній голос, 45-48-й, 56-59-й такти), жалібно-зітхальні «мікрохвильки», що виливаються наприкінці фуги із «страдницької» теми і поволі «спливають» додола, мов сльози (129-134-й такти). В інших інтерпретаціях не знайдемо такого пронизливо ліричного смислового компонента, хоча натяк на нього присутній, наприклад, у Ріхтера.

Засобами динаміки піаністи подеколи підкреслюють членування фуги на окремі етапи. Так, у ній доволі рельєфно зазначається – вищим динамічним рівнем – початок експозиції другої теми Ріхтером; він же (зазвичай, доволі скупо) на відверте динамічне нюансування) спеціально виділяє додаткові в експозиціях тематичні проведення або й динамічно виокремлює крайні у фактурі реєстрово-геситурні позиції теми. Окремого розгляду вимагають каденційні ділянки форми, зокрема, дуже по-різному інтерпретований передікт (93-96-й такти) до «синтезуючої» двотемної репризи фуги. Показовим є абсолютно протилежний підхід до його втілення у Гулда і Фейнберга: перший з виконавців поступово форсує динаміку і розгортає на фоні домінанти потужно експресивну гучність, тоді як другий, навпаки, її раптово «згортає», і музика уповільнено й невагомо пливе, наче *протягнена* у часі *зачарована мить*. Інтерпретація цього фрагменту баяністом може залежати від попередньо спланованого ним динамічного профілю, – з урахуванням як передуючої йому побудови, так і наступної.

*Артикуляція* – ще одна із мистецьких загадок, яка постає перед виконавцем в його інтерпретації циклу *gis-moll* з II-го тому ДТК Баха. Бахівський нотний текст у цьому відношенні – своєрідна *tabula rasa*, без зазначених на ній у докладний спосіб конкретних

артикуляційних рекомендацій автора. Виконавцеві слід творчо й ініціативно заповнити цю «прогалину», спираючись не лише на власну художню інтуїцію, а й на фахову компетентність. Пропонована виконавцем артикуляційна палітра є тим індикатором, який виявляє у грі інтерпретатора його музикальність, професійну майстерність і, звичайно ж, глибоке розуміння стилю інтерпретованого твору. Барокова поліфонічна партитура – з її диференціацією і, водночас, гармонійною синхронізацією різних звукових ліній та ще й промовистим кодом – зобов'язує до цього окремо. Під останнім розуміємо одну із художньо аргументованих вимог барокової музичної естетики, яка постулює присутність у музиці тієї доби чітко окресленого мовного шару – декламаційних інтонацій, подеколи й ораторського жесту, «перекладених» на «мову» музики. Інкрустовані у звукоїдеї музичного твору, вони покликані – разом з іншими музично-виразовими засобами – не лише вражати, а й *виражати*. А інтерпретатор (і паралельно з ним слухач) – не лише відчувати їх, а й *розуміти*. Увага баяніста-виконавця до потенційних можливостей музичної артикуляції саме під цим оглядом зникається з герменевтичним аспектом, із смисловим полем та тлумаченням художньо-поетичної ідеї інтерпретованої композиції.

До осмислено інтонованого виконавського фразування і фазового синтаксису безпосередньо причетний специфічний артикуляційний параметр – не тільки з членувальною та інтегруючою (роздільною і зв'язуючою) його функціями, а й супутньою цьому *штриховою* градацією, котра увиразнює у намірах виконавця рельєфне інтонування мотивних мікроструктур. Дослідження Б. Єгоров [9] і Ф. Ліпса [13] у цьому напрямку (від загальної артикуляційної ідеї – до вибору конкретного виконавського штриха) зберігають актуальність для баяніста-практика і в наш час. Суттєве доповнення до них складає концепція М. Імханицького, яка ґрунтується на залученні у цю артикуляційно-штрихову проблематику баянного виконавства аспекту акцентності – безакцентності та міри їх вияву у площині стилістики і семантики музичного твору [10].

Животрепетному тлу акцентності – безакцентності в артикуляційній конфігурації баянної інтерпретації клавірного циклу *gis-moll* Баха варто приділити особливу увагу. Воно покликане не лише оживити канву темпоруху цієї композиції (передусім, у «моногонії» фуги), а й внести цікаві смислові нюанси у розкриття її змісту.

Із широкого спектру артикуляційно-штрихових рішень і знахідок, якими позначені індивідуально-неповторні виконання аналізованого твору піаністами ХХ століття, виділимо окремі, найбільш показові. Деякі з них творчо репродуковані сучасними баяністами у концертному виконанні циклу *gis-moll*, інші ще чекають своєї апробації у баянних інтерпретаціях. Врахування та «випробування» їх (в якості творчого експерименту) можливі і в баянно-педагогічній практиці. Зазначимо, зокрема ті із них, котрі значною мірою впливають на інтерпретування інтонаційно-образного змісту Бахового твору.

Так у прелюдії окремого відзначення заслуговує артикулювання акордів її першого і третього тактів. У С. Ріхтера спостерігаємо точно витриману їх тривалість і повне рівноваження акордового підґрунтя із моторикою верхньої верстви фактури, без будь-якого спеціального штрихового його виділення із звукової тканини. Художнім результатом є гармонія цілості, не порушувана жодним суб'єктивно-психологічним підтекстом.

С. Фейнберг чинить інакше, у згоді зі своїм романтично-експресивним баченням музичної поезики Баха: вкорочує звучання акордів, надаючи їм загостреного артикуляційного відтінку, рвучкого імпульсу. Творча фантазія Гулда породжує нове альтернативне рішення – блискавичний арпеджований сплеск на акордах, чим явно і недвозначно додає тону звукування у прелюдії. Активно-дієвий первень, властивий його виконавській манері, заявлений уже з перших звуків твору і вносить в його образний стрій позитивно-енер-

гетичний «заряд». Власні привнесення деяких деталей у текст Баха пропонуються піаністом і у фузі (наприклад, подібні за «тонізуючим» характером морденти у контрапункті нижнього голосу у 19-22-му тактах та інших).

Другий показовий момент – артикулювання емпатичних «мотивів коливання» у другому і четвертому тактах, повторюваних багаторазово упродовж розгортання прелюдії. С. Ріхтер і тут залишається вірний обраній інтерпретаційній моделі, налаштований на об'єктивний ракурс інтонування авторського тексту. Це феноменальна ритмічна точність та артикуляційна рельєфність: ясно цезурований ямбічний «префікс», в міру акцентований сильний час у долі, вчасне і заокруглене «зняття» мотивного закінчення на слабкому часі. Так гармонійно сполучаються у виконавця артикуляційна пластичність і графіка мотивного рисунку, що є показником тонкого відчуття бахівського стилю.

Підхід М. Юдіної в озвученні цієї ж мікроструктури доволі специфічний, навіть свавільний – з деяким афішуванням свого безперечно індивідуального, імперативного виконавського почерку. Замість двох вісімок на другій тривалості такту піаністкою подається – уривчато і примхливо – укорочена шістнадцяткова група. Відтак, ефекту питання-зітхання мотиви не несуть. У рівномірно пульсуючій течії прелюдії ця «пікантність» видається швидше чужорідним елементом, аніж стилістично обґрунтованим розшифруванням форшлагу. Схильність М. Юдіної до імпульсивного артикуляційного заакцентування виявиться і в різкому загостренні іктів у ямбічних мотивах на початку 8-го, 9-го та 10-го тактів. Подібне явище зустрічаємо у надмірно експресивних «вигуках» Фейнберга в басових мотивах у 25-му, 29-му, 30-му, а також 47-му, 49-му тактах. Такі оригінальні (на перший погляд) ознаки виконавського волевиявлення піаністки сприймаються як зовні показні і неприродно настирливі, що мають за мету якість «реабілітувати» (мабуть, неусвідомлено самою виконавицею) подальші часто непогомовані нею темпові прискорення. Естетичне враження від її виконання доволі суперечливе, оскільки відзначений факт більшою мірою привертає увагу слухача до непересічної особистості концертантки, аніж до безпосереднього сприймання самої музики Баха.

Ряд специфічних, місцями й контрверсійних артикуляційних рішень простежується і у фузі. Дрібною, але показовою для виконавського стилю піаністів деталлю є артикулювання басу у 49-50-му тактах. Наприклад, цілком протилежно до версій інших виконавців (відокремленого «переступання» і м'якого туше) інтонує його С. Ріхтер – зв'язно, тягуче, без помітних цезур (до речі, всупереч зазначеним у нотах паузам), споріднюючи даний фрагмент фуґи з обраною ним для її інтерпретування її змісту «нескінченною лігою» – безконечним кантіленним виспівуванням кожного звуку. У виконавській практиці баяністів цей прийом не знаходить підтвердження, як, врешті, і художньо унікальний для практики сучасного виконавства повільний плин ріхтерівського «кантабільного» висловлювання.

Цікавими для виконавця-баяніста можуть виявитися деякі артикуляційні ініції С. Фейнберга у виконанні соль-діз мінорної фуґи. В них присутній художньо-поетичний первень та інтуїтивно відгадуванні у нотному тексті мовні інтонації. На фоні безумовно домінуючого легато, плавного перетікання звуку в звук, С. Фейнберг подекуди артикуляційно виокремлює висхідні двозвучні мотиви – у тактах 45, 46, 56 (у партії лівої руки). Ці ямбічні «поштовхи-ривки» – відбиток декламаційних зворотів, промовистого жесту, які він одухотворено влітає в співучу і назагал моноартикуляційну палітру. Схильність піаніста до виявлення ямбічних потенцій бахівської ритміки зауважується в його грі у 111-114-му тактах (субмотиви нижнього голосу). Поряд із цими роздільними артикуляційно-синтаксичними «позначками» не раз застосовується протилежне явище – інтонаційно-сміслові лігування (імітаційні перегуки в 90-92-му тактах), мікроліги в широкій

фразовій лінії – з емоційно-штриховим притиском-наголошенням опорної точки мікропобудов (129-134-й такти). Той же живильний ямб зазначений ним у спадних секундах другої теми фуги, що надає їй більш експресивного характеру, а власне болісно-печального зламу-«присідання». В аналізованих нижче баянних інтерпретаціях цього твору цей штриховий нюанс поданий більш індивідуально, принаймні у відношенні смислового навантаження цих промовистих ритмо-інтонаційних мікроструктур.

Особливо інтригуючою у виконавських інтерпретаціях фуги є артикуляція Г. Гулда. Вона є особливим ракурсом у творчо-виконавському прочитанні піаністом образної семантики фуги, аналогів якому досі немає. Гулдівське рішення є повним антиподом артикуляційній, як і художньо-концепційній, версії С. Ріхтера. Це – протилежні полюси у плюралізмі виконавського артикулювання даного твору. Шляхетно-одухотвореній, напроцьоді цілісній у своєму винятково пластичному *legato* і навіть *legatissimo* (з тонким підключенням педалі і ледь помітними звуковими «напливами») артикуляційній палітрі Ріхтера протиставлена жива, внутрішньо динамічна і постійно мінлива в'язанка артикуляційно злитих і розділено карбованих мікроструктур. Артикуляційно-штрихові «вигадки» Гулда не підлягають уніфікації, не набувають вигляду застиглої штампу, доказом чого є, передусім, головна тема фуги: кожне з її проведень набуває щоразу іншого артикуляційного візерунку. Постійно оновлюваною є у ній комбінація *legato*, *staccato* і *non legato*, а також дактилічних, хореїчних та ямбічних стоп в оформленні внутрішнього, мікроструктурного фразування. Ні як не передбачувані слухачем наступні варіанти її артикулювання, створювали б враження довільної виконавської імпровізації піаніста, якби не супутне цьому виконанню раціональне підгрунтя (знакове для стилю музиканта), а саме: переконливо реалізована Г. Гулдом ідея артикуляційно-характеристичного виділення теми в контексті поліфонічного багатоголосся.

Такий спосіб артикуляційно-штрихової диференціації звукової тканини вимагає не лише «багатоканальної» уваги виконавця, але й інтегруючого слухового сприйняття, що є надзвичайно складним аналітичним завданням в процесі інтерпретації. Запис артикуляції Гулда у фузі *gis-moll* з II-го тому ДТК Баха експериментально занотований у повному викладі артикуляційної «партитури», міг би бути доречним у педагогічній практиці сучасних баяністів (принаймні, повчальним – з точки зору вираження мотивних структур та їх виразового значення, яке канадський піаніст надзвичайно вдало демонструє). Звісно, графічна фіксація артикуляції, що базується виключно на слуховому аналізі, не гарантована від можливих похибок, хоча б з причини двозначності дрібних ліг – фразувальних і «акцентно-штрихових» (з наголошенням під ними початкового звуку). В якості експериментального заходу у цьому напрямі наведемо вибіркові фрагменти із експозиції фуги, концентруючи увагу головним чином на артикуляції її першої теми.

Схожий до гулдівського підхід до артикуляційної проблематики виявляв свого часу віолончеліст Пабло Казальс. За свідченням сучасників, він, пізнавши достеменно закономірності мотивної структури конкретного твору Баха, надалі у своїх інтерпретаціях (у віолончельних соїтах, зокрема) беззастанно варював його артикуляційну і штрихову палітру [20]. І останнє: попри враження «монотонної розкоші» артикуляції Гулда, не можна не визнати закладеного у ній виразного енергетичного тону, величезної творчо-вольової наснаги. Цей смисловий компонент суттєво змінює традиційно інтерпретоване лице фуги *gis-moll*. В інтерпретації Гулда тепер не *dolente*, не печаль лірико-філософського роздуму визначають його вираз, а жага самореалізації творчої волі, а з нею – наснаження музики конструктивно-творчим і, головне, «позитивно зарядженим» емоційним духом і колоритом.

**Висновки.** Складність баянної інтерпретації клавесинного циклу «Прелюдії та Фуги gis-moll» Й. С. Баха (ДТК, II-й том) полягає у поліморфності її будови та викликаної цим фактором полісемантичною множинністю трактувань їх образно-поетичного змісту. Твір як один з найбільш натхнених і художньо-довершених творінь композитора є мало вивченим, а для концертної практики баяніста все ще залишається «незайманою територією». Інтерпретаційними прототипами у вивченні даного твору служитимуть версії видатних піаністів сучасності які спонукатимуть баяністів обрати за орієнтаційну модель одну з них, або ж з наявних декількох вибірково заакцентувати ті риси інтерпретації, які є найбільш суголосними зі стилем клавірної композиції Баха та власною виконавською манерою баяніста.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бах Й. С. Добре темперований клавир : 48 прелюдій та фуг / Й. С. Бах // [ред. Б. Муджелліні]. – К. : Музична Україна, 1973. – Т. 2. – 159 с.
2. Бах И. С. Хорошо темперированный клавир : Urtext / И. С. Бах // [ред. Г. Келлера]. – М. : Музыка, 1985. – 152 с.
3. Борисенко Э. Об органной и клавирной музыке Й.С. Баха и некоторых особенностях исполнения её на аккордеоне / Э. Борисенко. – Донецк : ООО Лебедь, 2001. – 100 с.
4. Браудо И. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе / И. Браудо. – Л. : Музыка, 1979. – 72 с.
5. Власов В. Методика работы баяниста над полифоническими произведениями / В. Власов. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2004. – 104 с.
6. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : навч. пос. / М. Давидов. – К. : Музична Україна, 2004. – 240 с.
7. Друкін Я. Про риторичні прийоми в музиці Й.С. Баха / Я. Друкін. – К. : Музична Україна, 1972. – 111 с.
8. Дудник А. Работа над полифоническими произведениями / А. Дудник // Баян и баянисты. – М. : Советский композитор, 1984. – Вып. 6. – С. 87–103.
9. Егоров Б. К вопросу о систематизации баянных штрихов / Б. Егоров // Баян и баянисты. – М. : Советский композитор, 1984. – Вып. 6. – С. 104–128.
10. Имханицкий М. Новое об артикуляции и штрихах на баяне : учеб. пос. [по курсу методики обучения игре на баяне (акордеоне)]. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1997. – 44 с.
11. Карась С. Інтерпретація музики бароко на баяні (теоретико-виконавський аспект) : дис. ... канд. мист. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / С. Карась. – Л., 2006. – 255 с.
12. Котляревский И. Темп и его обозначение в произведениях И.С. Баха / И. Котляревский // И.С. Бах и современность. – К. : Музична Україна, 1985. – С. 89–100.
13. Липс Ф. Искусство игры на баяне / Ф. Липс. – М. : Музыка, 1985. – 158 с.
14. Мильштейн Я. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения / Я. Мильштейн. – М. : Музыка, 1967. – 378 с.
15. Оберюхтин М. Проблемы исполнительства на баяне / М. Оберюхтин. – М. : Музыка, 1989. – 95 с.
16. Рихтер С. (фортепиано) И.С. Бах. Хорошо темперированный клавир. Часть II. (BWV 870-893) / С. Рихтер // Запись 1973 г., Вена (рояль фирмы Безендорфер). Всесоюзная фирма грампластинок «Мелодия». ГОСТ 5289-80 33СМ-04216.
17. Семешко А. Баян в педвузі : навч. пос. [для студ. муз.-пед. факульт. пед. вузів] / А. Семешко. – Кривий Ріг, 1993. – 150 с.
18. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики / Н. Харнонкурт. – Суми : Собор, 2002. – 184 с.
19. Чернов А. Формирование смены меха в работе над полифонией / А. Чернов // Баян и баянисты. – М. : Советский композитор, 1987. – Вып. 7. – С. 3-17.
20. Щелкановцева Е. Сюиты для виолончели соло И.С. Баха / Е. Щелкановцева. – М. : Музыка, 1997. – 112 с.

21. Юдина М. (фортепиано) І.С. Бах. Хорошо темперированный клавир, II том (BWV 884-893). Полное собрание записей. Вып. 1. / М. Юдина // Запись с концерта 4 декабря 1950 г. Всесоюзная фирма грампластинок «Мелодия». Московский экспериментальный завод «Грамзапись». ГОСТ 5289-80 М10-46439000.

22. Gould Glen, piano. Johann Sebastian Bach. «The Well-Tempered Clavier». Book II. BWV 870-893. Zimite Edition. Ліцензійна домовленість №058/113-98 від 24.08.98. між РАО та ООО «Галактис».

#### REFERENCES

1. Bah J. S. Dobre temperovaniy klavir : 48 preljudij ta fug / J. S. Bah // [red. B. Mudzhellini]. – K. : Muzichna Ukraïna, 1973. – Т. 2. – 159 s.

2. Bah J. S. Horosho temperirovannyj klavir : Urtext / J. S. Bah // [red. G. Kellera]. – M. : Muzyka, 1985. – 152 s.

3. Borisenko Je. Ob organnoj i klavirnoj muzyke J.S. Baha i nekotoryh osobennostjah ispolnenija ejo na akkordeone / Je. Borisenko. – Doneck : ООО Lebed', 2001. – 100 s.

4. Braudo I. Ob izuchenii klavirnyh sochinenij Baha v muzykal'noj shkole / I. Braudo. – L. : Muzyka, 1979. – 72 s.

5. Vlasov V. Metodika raboty bajanista nad polifonicheskimi proizvedenijami / V. Vlasov. – M. RAM im. Gnesinyh, 2004. – 104 s.

6. Davidov M. Teoretichni osnovi formuvannja vikonavs'koï majsternosti bajanista (akordeonista) : navch. pos. / M. Davidov. – K. : Muzichna Ukraïna, 2004. – 240 s.

7. Druskin Ja. Pro ritorichni prijomi v muziki J.S. Baha / Ja. Druskin. – K. : Muzichna Ukraïna, 1972. – 111 s.

8. Dudnik A. Rabota nad polifonicheskimi proizvedenijami / A. Dudnik // Bajani i bajanisty. – M. : Sovetskij kompozitor, 1984. – Vyp. 6. – S. 87–103.

9. Egorov B. K voprosu o sistemizacii bajannyh shtrihov / B. Egorov // Bajani i bajanisty. – M. : Sovetskij kompozitor, 1984. – Vyp. 6. – S. 104–128.

10. Imhanickij M. Novoe ob artikuljacii i shtrihah na bajane : ucheb. pos. [po kursu metodiki obuchenija igre na bajane (akordeone)]. – M. : RAM im. Gnesinyh, 1997. – 44 s.

11. Karas' S. Interpretacija muziki baroko na bajani (teoretiko-vikonavs'kij aspekt) : dis. ... kand. mist. : spec. 17.00.03 «Muzichne mistectvo» / S. Karas'. – L., 2006. – 255 s.

12. Kotljarevskij I. Temp i ego oboznachenie v proizvedenijah I.S. Baha / I. Kotljarevskij // I. S. Bah i sovremennost'. – K. : Muzichna Ukraïna, 1985. – S. 89–100.

13. Lips F. Iskusstvo igry na bajane / F. Lips. – M. : Muzyka, 1985. – 158 s.

14. Mil'shtejn Ja. «Horosho temperirovannyj klavir» I. S. Baha i osobennosti ego ispolnenija / Ja. Mil'shtejn. – M. : Muzyka, 1967. – 378 s.

15. Oberjuhtin M. Problemy ispolnitel'stva na bajane / M. Oberjuhtin. – M. : Muzyka, 1989. – 95 s.

16. Rihter S. (fortepiano) I.S. Bah. Horosho temperirovannyj klavir. Chast' II. (BWV 870-893) / S. Rihter // Zapis' 1973 g., Vena (rojalf' firmy Bezendorfer). Vsesojuznaja firma gramplastinok «Melodija». GOST 5289-80 33SM-04216.

17. Semeshko A. Bajan v pedvuzi : navch. pos. [dlja stud. muz.-ped. fakul't. ped. vuziv] / A. Semeshko. – Krivij Rig, 1993. – 150 s.

18. Harnonkurt N. Muzika jak mova zvukiv. Shljah do novogo rozuminnja muziki / N. Harnonkurt. – Sumi : Sobor, 2002. – 184 s.

19. Chernov A. Formirovanie smeny meha v rabote nad polifoniej / A. Chernov // Bajani i bajanisty. – M. : Sovetskij kompozitor, 1987. – Vyp. 7. – S. 3–17.

20. Shhelkanovceva E. Sjuity dlja violoncheli solo I.S. Baha / E. Shhelkanovceva. – M. : Muzyka, 1997. – 112 s.

21. Judina M. (fortepiano) I.S. Bah. Horosho temperirovannyj klavir, II tom (BWV 884-893). Polnoe sobranie zapisej. Vyp. 1. / M. Judina // Zapis' s koncerta 4 dekabrja 1950 g. Vsesojuznaja firma gramplastinok «Melodija». Moskovskij jeksperimental'nyj zavod «Gramzapis'». GOST 5289-80 M10-46439000.

22. Gould Glen, piano. Johann Sebastian Bach. «The Well-Tempered Clavier». Book II. BWV 870-893. Zimite Edition. Licenzijna domovlenist' №058/113-98 vid 24.08.98. mizh RAO ta ООО «Galaktis».

*Статтю подано до редакції 10.09.2015 р.*