

**КВНЗ «ДНІПРОПЕТРОВСЬКА АКАДЕМІЯ МУЗИКИ ім. М. Глінки
ДНІПРОПЕТРОВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ РАДИ»
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

АДЛУЦЬКИЙ ГЛІБ ВІКТОРОВИЧ

УДК 78.071.1.091(410)Бах:781.1.01](043.5)

**НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ
СЕМАНТИЧНИЙ СВІТ І ТОМУ «ДОБРЕ ТЕМПЕРОВАНОГО КЛАВІРУ»**

Й. С. БАХА:

МУЗИКОЛОГІЧНА РЕФЛЕКСІЯ ТА ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття освітньо-творчого ступеня «доктора мистецтва»

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень / художніх здобутків. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів / митців мають посилання на відповідне джерело

 Г. В. Адлуцький

Творчий керівник: **Новіков Юрій Михайлович**, заслужений діяч мистецтв України, доцент

Науковий консультант: **Калашник Марія Павлівна**, доктор мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, професор

ДНІПРО – 2022

АНОТАЦІЯ

Адлуцький Г. В. Семантичний світ І тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха: музикологічна рефлексія та виконавська практика. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня «доктора мистецтва» за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки, Міністерство культури та інформаційної політики України, 2022.

Актуальність. Парадигмальні виміри культури постмодернізму, планетарний характер культурних процесів і водночас інтенсифікація особистісних векторів художнього опанування світу як віддзеркалення загальнолюдських шукань вічних ціннісних настанов актуалізують нові модуси мистецького, виконавського інтерпретування класичної світової музичної спадщини. І том «Добре темперованого клавіру» як перманентно значуща царина формування та вдосконалення творчої особистості піаніста-виконавця, постаючи в аурі численних редакційних версій і виконавських інтерпретацій, є тією частиною світового духовного спадку, яка значно проблематизує для виконавця інтелектуальне осягнення та творчу реалізацію виконавської концепції твору, адекватної первинно закладеним у композиторському тексті концептам.

Актуальність виявлення семантичної специфіки І тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха, семантично обґрунтованої виконавської інтерпретації твору на всіх рівнях організації музичного тексту та обґрунтування виконавських настанов, зокрема аплікатури, артикуляції, динаміки, мелізматики й педалізації, які забезпечують її технічно-операціональну реалізацію, детермінована також акцентованими в науковому обґрунтуванні творчого проєкту особливостями барокової естетики; концептуальною, символічною поліфонічністю твору, резонансом його символічних форм із аксіологічними конструктами історико-культурних епох;

специфікою естетики постмодернізму; виконавською домінантою в художній комунікативній тріаді; значущістю автентичного (історичного стильового) виконавства та водночас новітньої місії виконавця – носія культурних сенсів, ініціатора культурного полілогу в синхронії та діяхронії.

У процесі виконавської та методично-педагогічної реалізації творчого мистецького проєкту кристалізувалися осягнення синтезу наукового та виконавського ракурсів особливостей семантичного світу І тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха. У науковому компоненті проєкту це набуло вираження у виявленні динаміки та особливостей музикологічного дискурсу ХІХ–ХХІ століть щодо твору, зокрема акцентуації семіологічного модусу бахознавства, а також в обґрунтуванні авторської дефініції поняття «виконавська концепція» на когнітивно-інтелектуальному та технічно-операціональному рівнях.

Семантично обґрунтована виконавська концепція І тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха в дослідженні позиціонується як системне осмислення його емерджентного, поліфонічного світу концептів твору, що має фундаментом виявлення на макро-, мезо- та мікрорівнях організації музичного тексту його специфіки: у жанровому вимірі – як семантично поліфонічного метациклу, моноафектно-поліафектного сакрального-світського метажанру, позначеного зокрема наявністю внутрішніх, змістовно окреслених циклів і накладанням численних жанрових моделей; в інтонаційному вимірі – як масштабної царини змістовно визначених і перцептуально закріплених семантично окреслених мотивів і риторичних фігур; у тональному вимірі – як простору барокової, перцептуально усталеної семантичної визначеності тональностей; у темповому вимірі – як простору реалізації закріпленої барокової практики позиціонування темпів як перцептуально усталених маркерів афекту, емоційно-образної специфіки.

Методично-педагогічний компонент творчого мистецького проєкту доводить плідність опори виконавця у формуванні темпового виміру виконавської концепції твору на принцип вартості тривалостей у викладенні

музичного матеріалу, на врахування жанрової природи компонентів метациклу, забезпечення зв'язку темпів прелюдій та фуг шляхом дотримання пульсації загальної тривалості (єдиної та кратної одиниці пульсації), вибір можливих варіантів кратності між прелюдією та фугою як чинників створення афекту, передбаченого виконавською концепцією, вибір одиниці пульсу або одиниці рахунку як виміру живої творчої енергії музиканта.

Акцентовано значущість у формуванні семантично обґрунтованої виконавської концепції І тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха досягнення виконавцем семантичного, образо- та структуротворного, а також звукозображувального потенціалу фактури та барокової числової символіки (співвіднесеної із християнською нумерологією).

Домінантна ямбічна мотивна організація та специфічне для творчості Й. С. Баха всеосяжне відчуття цілісності структурної побудови в дослідженні позиціоновано як імпульси до формування технологічних конструктів виконавського втілення композиторського тексту – артикуляції й аплікатури, динаміки, мелізматики й педалізації.

У дослідженні запропоновано та методично й виконавськи, технічно-операціонально обґрунтовано авторську систему аплікатури, яка має основою: деталізованість і позиційну зручність, зокрема як позастандартний засіб подолання технічних складнощів; забезпечення легатності; єдність аплікатурних рішень в аналогічних фігураційних формулах; потенційну варіантність у межах загальної системи редагування.

Ключові слова: творчість Й. С. Баха, «Добре темперований клавір», естетика бароко, виконавство, виконавська концепція, семантика, семантично обґрунтована виконавська концепція, композиторський текст, редакція музичного твору, жанр, риторична фігура, темпи, артикуляція, аплікатура, динаміка, мелізматика, педалізація, культурний полілог.

SUMMARY

Adlutskyi, H. V. The Semantic World of J. S. Bach's «Well-Tempered Clavier» Book 1: musicological reflection and performative practice. – Qualifying research work on the rights of the manuscript.

Scientific substantiation of the creative art project for obtaining the creative degree of Doctor of Arts in the specialty 025 «Musical Art» (domain of study 02 «Culture and Art»). – Dnipropetrovsk Music Academy named after M. Glinka, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, 2022.

Relevance. Paradigmatic dimensions of postmodern culture, the planetary nature of cultural processes and at the same time the intensification of personal vectors of artistic comprehension of the world, as a reflection of the humanity's search for eternal values, actualize new modes of artistic, performative interpretation of classical musical heritage from all over the world. «Well-Tempered Clavier» Book 1 as a permanently significant area of formation and development of the creative personality of the pianist-performer, present in the aura of its numerous editorial versions and performing interpretations, is that part of the world's spiritual heritage, which significantly problematizes for the performer the intellectual comprehension and creative realization of the performative concept of the work, which will be adequate to concepts originally enshrined in the composer's text .

The relevancy of identifying the semantic specificity of J. S. Bach's «Well-Tempered Clavier» Book 1, semantically substantiated performative interpretation of the work at all levels of musical text organization and justification of performative premises, such as fingering, articulations, dynamics, embellishments treating, pedalling, providing its technical and operational implementation is also determined by accentuated in research part of the project features of baroque aesthetics; by conceptuality, symbolic polyphony of the work, by the resonance of its symbolic forms with axiological constructs of historical and cultural epochs; by the specifics of postmodernism aesthetics; by performative dominant in the artistic communicative triad; by the importance of authentic (historically and stylistically) performance and

at the same time by the modern performer's mission – the bearer of cultural meaning, the initiator of cultural polylogue in synchrony and diachrony.

In the process of performative and methodically-pedagogical realization of the creative art project the comprehension of the synthesis of research and performative approaches to features of the semantic world of «Well-Tempered Clavier» Book 1 by J. S. Bach is crystallized. In the research component of the creative art project it was embodied in the identification of the dynamics and features of the musicological discourse of the XIX–XXI centuries regarding the work, in particular the emphasis on the semiological mode of Bach studies, as well as the justification of the author's definition of the concept of «performative concept» at the cognitive-intellectual and technically-operational levels.

Semantically substantiated performative concept of «Well-Tempered Clavier» Book 1 by J. S. Bach in given research is positioned as a systematic comprehension of its emergent, polyphonic world of the concepts of a piece, comprehension which has a foundation of detection on macro-, meso- and micro-levels of musical text and of its specifics: in the genre dimension – as a semantically polyphonic meta-cycle, as monoaffective-polyaffective sacred-secular meta-genre, marked in particular by the presence of internal, musically outlined cycles and the juxtaposition of numerous genre models; in the intonational dimension – as a large-scale realm of meaningfully defined and perceptually fixed semantically outlined motifs and rhetorical figures; in the tonal dimension – as a space of Baroque, perceptually established semantic firmness of tonalities; in the tempo dimension – as a space for the implementation of the established baroque practice of positioning tempos as perceptually established markers of affect, of emotional and figurative specificity.

The methodological and pedagogical component of creative art project proves the productiveness of the performer finding support in the formation of the tempo dimension of the performative concept of the work on the principle of value of duration in the statement of musical material, in taking into account the genre nature of the meta-cycle components, in ensuring the connection of the tempi of preludes and fugues by observing the pulsation of the shared rhythmical value (single and

multiple units of pulsation), in choosing possible options for multiplicity between prelude and fugue as a factors of creating the affect envisioned by the performative concept; choice of the unit of pulse or the unit of counting as a measure of the vital creative musician's energy.

The importance of performer's comprehension of the semantic, formal, structural and sound-picturing potential of the texture and of Baroque numerical symbols (correlated with Christian numerology) for the semantically substantiated performative concept of J. S. Bach's «Well-Tempered Clavier» Book 1 is accented.

The predominant iambic motive organization and the all-encompassing sense of the integrity of structural construction specific to J. S. Bach's works are positioned in the study as impulses to the formation of technological constructs of the performative embodiment of the composer's text – articulation and fingering, dynamics, embellishment treatment and pedalling.

The study proposes and methodically, performatively, technically and operationally substantiates author's system of fingering, which is founded on: attention to details and positional convenience, in particular as an innovative way of overcoming technical complexities; ensuring *legato*; the unity of fingering solutions in similar figurative formulas; potential variability within generally editable system.

Key words: creativity of J. S. Bach, «Well-Tempered Clavier», baroque aesthetic, performance, performative concept, semantics, semantically substantiated performative concept, composer's text, edition of music work, genre, rhetorical figure, tempi, articulation, fingering, dynamics, embellishment treatment, pedalling, cultural polylogue.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДОСЛІДЖЕННЯ

Статті у наукових фахових виданнях України:

1. Адлуцький Г. Проблематика сучасного стильового підходу піаніста до вибору темпів в уртексті 1 тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха.

Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. ст. Дніпро, 2021. Вип. 2 (21). С. 255–265.

2. Адлуцький Г. Семантичний простір «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха як основа виконавської концепції. *Культура України* : зб. наук. пр. Харків, 2021. Вип. 74. С. 35–40.

Тези доповідей:

3. Адлуцький Г., Калашник М. Використання правої педалі у «Добре темперованому клавірі Й. С. Баха». *International scientific innovations in human life: III international scientific and practical conference*. Манчестер, 2021. С. 302–305.

4. Адлуцький Г. Й. С. Бах. «Добре темперований клавір». I том. Редакція Б. Муджелліні чи уртекст? *Діалог культур у полікультурному просторі сучасності* : круглий стіл. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2021. С. 89–91.

СПИСОК АПРОБАЦІЙНИХ ЗАХОДІВ ТВОРЧО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

1. Й. С. Бах. «Добре темперований клавір». I том, BWV 846–869. Прелюдії та фуги №№1–12. Сольний концерт. (Центральна міська бібліотека, м. Дніпро, 23 грудня 2019 р.).

2. Й. С. Бах. «Добре темперований клавір». I том, BWV 846–869. Прелюдії та фуги №№13–24. Сольний концерт. (Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки, Concert Hall, 11 грудня 2020 р.).

3. «Особливості роботи піаніста з клавірними текстами Й. С. Баха». Майстер-клас. (Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки, Piano Hall, 14 грудня 2021 р.).

ЗМІСТ

ВСТУП	10
РОЗДІЛ I. Творчість Й. С. Баха: динаміка музикологічного дискурсу та детермінанти актуалізації виконавсько-концептуального осмислення	
1.1. Творчість Й. С. Баха у музикологічному дискурсі: динаміка та тенденції сучасного осмислення.....	17
1.2. Поняття «текст», «музичний знак», «виконавська концепція» у проблемному полі музикологічного знання та семантично обґрунтованої виконавської концепції.....	25
1.3. Детермінанти семантичного поліфонізму й актуалізації семантичного виміру виконавської інтерпретації I тому «ДТК» Й. С. Баха.....	33
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ I	44
РОЗДІЛ II. Специфіка семантичного світу I тому «ДТК» Й. С. Баха: текстологічний та виконавський ракурси осмислення	
2.1. Жанровий вимір семантичної поліфонічності I тому «ДТК» Й. С. Баха.....	47
2.2. Семантичні виміри I тому «ДТК» Й. С. Баха: інтонаційно-мелодичний, тональний, темповий, фактурний, числовий ракурси.....	57
2.3. «Добре темперований клавір» Й. С. Баха. I том. Редакція Б. Муджелліні чи уртекст?.....	69
2.4. Специфіка мотивної організації, артикуляції, аплікатури, динаміки, мелізматички й педалізації в I томі «ДТК» Й. С. Баха як чинник формування виконавської концепції.....	72
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ II	96
ВИСНОВКИ	99
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	106
ДОДАТКИ	120

ВСТУП

Актуальність теми. Творчість Й. С. Баха є тією складовою музичного мистецтва, яка має статус перманентно актуальної в контексті виконавської та педагогічної практики. Актуальність дослідження детермінована й тим, що реалії сучасної культури проблематизують необхідність збереження культурного, зокрема художнього, спадку як концентрованого втілення аксіологічних орієнтацій людства та водночас формування постаті митця-медіатора між епохами та культурними парадигмами. Сучасний піаніст є носієм високих смислів, спрямованим на проникнення у глибинні сенси музичного твору та їх репрезентації – одухотвореної, індивідуалізованої «модуляції» в інший історико-культурний простір, формування художньої комунікації між часами та просторами музичного мистецтва. Нові ціннісні виміри виконавського мистецтва детермінують необхідність свідомого формування виконавської концепції на основі досягнення музикантом семантичного поля творів, віддалених у часі.

Потреба в семантично обґрунтованій концепції I тому «ДТК» Й. С. Баха актуалізується також, з одного боку, сучасною спрямованістю виконавського мистецтва на репрезентацію творів минулого в «очищеному» від пізніших редакційних нашарувань і виконавських стереотипів першоваріанті. З іншого боку, потреба в «поверненні» до первинного тексту є імпульсом до розкриття невичерпних семантичних глибин величного метациклу, який у музикологічному дискурсі та виконавській практиці постає як такий, що є перманентно відкритим для інтерпретацій на рівні наукової та художньої рефлексії.

Об’єкт дослідження – семантична організація I тому «ДТК» Й. С. Баха.

Предмет дослідження – специфіка семантичного світу I тому «ДТК» Й. С. Баха.

Матеріалом дослідження є I том «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха.

Мета дослідження – системне висвітлення особливостей семантичного світу І тому «ДТК» Й. С. Баха на різних рівнях організації музичного тексту як основи семантично обґрунтованої виконавської концепції.

Завдання дослідження:

- виявити особливості динаміки музикологічного дискурсу, зокрема сучасного, пов'язаного із творчістю Й. С. Баха;
- уточнити дефініцію поняття «виконавська концепція»;
- висвітлити комплекс чинників актуалізації семантично обґрунтованої концепції виконавської версії І тому «ДТК», зокрема у вимірах сучасного виконавського мистецтва;
- виявити детермінанти культурної поліфонічності та системності семантичного світу І тому «ДТК» Й. С. Баха;
- виявити культурно-поліфонічну жанрову специфіку семантичного поля І тому «ДТК» Й. С. Баха на макро-, мезо- та мікрорівнях твору;
- виявити поліфонічність семантичного світу І тому «ДТК» Й. С. Баха на інтонаційному, тональному, темповому, фактурному рівні, а також на рівні числової семантики;
- висвітлити значущість осмислення мотивної організації, артикуляції, аплікатури, динаміки, мелізматики й педалізації у формуванні виконавської концепції І тому «ДТК» Й. С. Баха;
- на основі виконавського та педагогічного досвіду обґрунтувати авторську систему аплікатури, відповідну до специфіки семантичного світу та музичного мислення й мови І тому «ДТК» Й. С. Баха.

Методологічну основу дослідження складають настанови таких підходів і методів, як:

- компаративний, який уможлиблює залучення загальних і спеціальних методів і підходів для формування цілісного уявлення щодо І тому «ДТК» як феномена музичної культури;

- системний, принципи якого забезпечують досягнення І тому «ДТК» Й. С. Баха як багаторівневої системи взаємопов'язаних і взаємодетермінованих компонентів, які складають емерджентну цілісність;

- семіотичний, який становить основу для осмислення І тому «ДТК» як багаторівневої знакової системи, що детермінує індивідуалізацію змістовно-значеннєвого простору виконавської інтерпретації;

- жанровий, який забезпечує осмислення жанрової специфіки твору на макро-, мезо- та мікрорівнях;

- історичний, який уможлиблює осмислення специфіки семантичного поля І тому «ДТК» Й. С. Баха у вимірах барокового музичного мистецтва та парадигмальних вимірах сучасної культури;

- культурологічний, настанови якого уможливлюють осмислення І тому «ДТК» Й. С. Баха в параметрах естетики бароко та водночас дають змогу виявити резонування твору із естетичними конструктами сучасності.

Теоретичну основу дослідження склали:

- праці з широкого кола питань феноменології й онтології музичного мистецтва та специфіки сучасного культурного простору таких дослідників, як: М. Арановський [6; 7], М. Аркадьєв [8], І. Барсова [10], М. Бонфельд [18; 19], Н. Горюхіна [30], О. Гуренко [31], О. Козаренко [48], Ю. Кон [51], А. Кудряшов [54], Е. Курт [56], Л. Мазель [63], В. Медушевський [69–72], Є. Назайкінський [78; 79], О. Протопопова [93], С. Скребков [105], О. Соловійова [107], Сунь Кенлян [110], К. Тимофєєва [111], Т. Уварова [112], О. Уманець [113], А. Харнонкурт [119], В. Шестаков [130];

- розвідки з питань семіології, зокрема музичної, таких науковців, як: Л. Акопян [3], Р. Барт [11], М. Бонфельд [18; 19], О. Капічіна [43], А. Кудряшов [54], Ю. Лотман [62], В. Медушевський [70–72], А. Прокоф'єва [91], І. П'ятницька-Позднякова [95], О. Самойленко [101], О. Самойленко та С. Осадча [102], Д. Старцев [108], І. Стогній [109], В. Холопова [120–122], С. Шип [131; 132], І. Юдкін [135];

- праці, у яких висвітлюється специфіка барокової естетики в контексті музичного мистецтва таких дослідників, як: Ю. Бочаров [21], Я. Друскін [35], О. Жукова [37], О. Захарова [38], М. Лобанова [61], D. Bartel [139];

- праці з широкого кола питань, пов'язаних зі специфікою та виконавськими вимірами творчості Й. С. Баха таких науковців, як: Е. Бодкі [17], І. Браудо [23], Н. Горюхіна [29], М. Друскін [33; 34], Н. Калініна [42], І. Комарова-Кримська [49], І. Котляревський [53], Г. Курковський [55], Т. Ліванова [60], А. Мілка [73], Я. Мільштейн [75], О. Петровська [88], І. Приходько [90], Вл. Протопопов [92], І. Пясковський [94], Й. Форкель [118], Г. Хубов [123], А. Чехуніна [126], О. Чугаєв [128], А. Швейцер [129], Д. Щирін [133], G. Bar-Elli [140], W. Emery [141], L. Paggioli de Carvalho [143], R. Tureck [144];

- розвідки з питань семантики творчості Й. С. Баха таких дослідників, як: А. Боршуляк [20], Р. Берченко [16], А. Кудряшов [54], В. Носина [83; 136], Ю. Петров [87], М. Фока [116], Д. Щирін [133], Б. Яворський [136];

- розвідки з питань феноменології, онтології, проблематики виконавського мистецтва, зокрема сучасного піанізму, таких науковців, як: О. Алексєєв [4], О. Андрейко [5], Л. Баренбойм [9], І. Браудо [22; 24], Д. Вечер [25], І. Власенко [26], Т. Глушук [27], Н. Голубовська [28], І. Дубінець [36], Т. Зінська [39], Л. Івоніна [40], Л. Касьяненко [44], О. Катрич [45], А. Кілібарда [46], І. Коденко [47], О. Коменда [50], Н. Корихалова [52], Є. Лазаревич [57], Н. Лазутська [58], Є. Ліberman [59], О. Мазіков [64], С. Мальцев [66], О. Маркова [67], К. Мартинсен [68], Я. Мільштейн [74], В. Москаленко [76], Г. Нейгауз [80], Ю. Ніколаєвська [81], П. Ніколов [82], Л. Опарік [84], Л. Повзун [89], А. Романова [97], Н. Рябуха [99], І. Савчук [100], Н. Свириденко [103], Н. Сікорська [104], С. Соланський [106], О. Соловйова [107], О. Фекете [114; 115], Н. Фоменко [117], А. Харнонкорт [119], О. Чеботаренко [124], А. Черноіваненко [125], Чжан Цзяохау [127; 146], О. Щолокова [134], Ян Веньянь [137], R. S. Hatten [142].

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому:

- уперше:

- створено прецедент моделювання семантично обґрунтованої виконавської концепції І тому «ДТК» Й. С. Баха на основі системного висвітлення особливостей семантичного поля твору на всіх рівнях музичного тексту;

- запропоновано з урахуванням специфіки сучасного піанізму та фортепіанної педагогіки авторську систему аплікатури;

- набуло подальшого розвитку:

- уявлення щодо динаміки, особливостей та сучасних тенденцій музикологічного дискурсу творчості Й. С. Баха, зокрема І тому «ДТК»;

- уявлення щодо специфіки інтерпретацій в музикологічному знанні понять «текст», «музичний знак», «виконавська концепція»;

- уявлення щодо семантичних особливостей виконавської інтерпретації І тому «ДТК» Й. С. Баха такими видатними піаністами, як Г. Гульд, Р. Тюрек, Г. Леонгардт, А. Шифф, В. Ландовська;

- уявлення щодо особливостей мотивної організації, артикуляції, аплікатури, динаміки, мелізматики й педалізації у І томі «ДТК» Й. С. Баха;

- уявлення щодо динаміки теоретичного й виконавського осмислення аплікатури, зокрема у творчості Й. С. Баха;

- уточнено та розширено:

- уявлення щодо іманентної специфіки виконавської концепції;

- уявлення щодо специфіки сучасного виконавського мистецтва;

- уявлення щодо семантичної специфіки І тому «ДТК» Й. С. Баха в жанровому, інтонаційному, тональному, темповому, фактурному рівнях, а також на рівні числової символіки.

Практична значимість дослідження обумовлена його потенціалом щодо застосування результатів у виконавській, педагогічній та методичній діяльності та евристичністю результатів у контексті подальшого розвитку музикологічного дискурсу з широкого кола питань, пов'язаних зі специфікою виконавського мистецтва.

Апробація теми. Окремі положення дослідження були представлені у вигляді тез на міжнародній науково-практичній конференції (International scientific innovations in human life: III international scientific and practical conference. Манчестер, 22–24 вересня 2021 р.), науковому круглому столі (Діалог культур у полікультурному просторі сучасності: круглий стіл. Київ: Інститут культурології НАМ України, 20–27 травня 2021 р.) та доповіді на всеукраїнській науково-практичній конференції (XV Міжвузівська студентсько-аспірантська науково-практична конференція. Дніпро: Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки, 18 жовтня 2021 р.).

За темою дослідження здійснено чотири наукові публікації, з яких: 2 наукові статті у спеціалізованих фахових виданнях, затверджених МОН України; 2 тези доповідей на міжнародній науково-практичній конференції та науковому круглому столі:

Статті у наукових фахових виданнях України:

1. Адлуцький Г. Проблематика сучасного стильового підходу піаніста до вибору темпів в уртексті 1 тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. ст. Дніпро, 2021. Вип. 2 (21). С. 255–265.

2. Адлуцький Г. Семантичний простір «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха як основа виконавської концепції. *Культура України* : зб. наук. пр. Харків, 2021. Вип. 74. С. 35–40.

Тези доповідей:

3. Адлуцький Г., Калашник М. Використання правої педалі у «Добре темперованому клавірі» Й. С. Баха». *International scientific innovations in human life: III international scientific and practical conference*. Манчестер, 2021. С. 302–305.

4. Адлуцький Г. Й. С. Бах. «Добре темперований клавір». I том. Редакція Б. Муджелліні чи уртекст? *Діалог культур у полікультурному просторі сучасності* : круглий стіл. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2021. С. 89–91.

За темою творчого мистецького проєкту представлені майстер-клас та дві сольні програми, які складені з 24 Прелюдій та фуг I тому «Добре темперованого клавіру»:

1. Й. С. Бах. «Добре темперований клавір». I том, BWV 846–869. Прелюдії та фуги №№1–12. Сольний концерт. (Центральна міська бібліотека, м. Дніпро, 23 грудня 2019 р.);

2. Й. С. Бах. «Добре темперований клавір». I том, BWV 846–869. Прелюдії та фуги №№13–24. Сольний концерт. (Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки, Concert Hall, 11 грудня 2020 р.);

3. «Особливості роботи піаніста з клавірними текстами Й. С. Баха». Майстер-клас. (Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки, Piano Hall, 14 грудня 2021 р.).

Структура роботи. Робота складається з анотацій (українською та англійською мовами), Вступу, двох Розділів (семи підрозділів), Висновків до Розділів, Висновків, Списку використаних джерел (146 позицій, з яких іноземною мовою – 9) та Додатків. Загальний обсяг дослідження – 133 сторінки, з яких основного тексту – 96 сторінок.

РОЗДІЛ І

ТВОРЧІСТЬ Й. С. БАХА: ДИНАМІКА МУЗИКОЛОГІЧНОГО ДИСКУРСУ ТА ДЕТЕРМІНАНТИ АКТУАЛІЗАЦІЇ ВИКОНАВСЬКО-КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ОСМИСЛЕННЯ

1.1. Творчість Й. С. Баха у музикологічному дискурсі: динаміка та тенденції сучасного осмислення

Творчість Й. С. Баха – складова духовного спадку людства, яка протягом віків не втрачає своєї значущості й актуальності, набуваючи нових концептуальних нюансів у виконавських репрезентаціях. Тому динаміка музикологічного дискурсу щодо творчості Й. С. Баха позначена перманентною інтенсифікацією осмислення і розширенням дослідницьких обрїїв. М. Друкін зазначає, що якщо «у першій половині ХІХ століття було опубліковано тільки 37 таких робіт, переважно невеликих, а у другій половині минулого століття вже сто шістдесят три, то протягом тільки початкового десятиліття ХХ століття з'явилося у друку близько трьохсот. Нині вони налічуються багатьма тисячами та утворюють у сукупності велику та розгалужену сферу музичної науки – бахознавство» [33, с. 5–6].

Вагомість досвіду, накопиченого сучасною музикологією в цій сфері, спонукає до осмислення логіки та динаміки розвитку бахознавства, зокрема того його вектора, що спрямований на дослідження і тому «ДТК» як одного з вершинних творінь композитора, позачасово притяжного для виконавців та іманентно значимого в контексті фахової підготовки музиканта.

Фундаментальні основи бахознавства закладено в ХІХ ст. працями переважно біографічно-монографічного спрямування. Фактично перша біографія Й. С. Баха була в 1802 р. створена Й. Форкелем [118], який у межах невеликої розвідки (фактично позбавленої аналітичного дослідження творчості композитора), порушив водночас і низку питань щодо специфіки артикуляції й аплікатури клавірного, органного та фортепіанного виконавства, особливостей

виконавської манери митця (зокрема застосування облігатної педалі), реєстровки, мелосу, гармонії та ритміки, використання принципів контрапунктичних прийомів, а також принципів його педагогічної діяльності. Подальший розвиток цього спрямування на основі дослідження архівних джерел демонстрували праці Л. Гільгенфельда (1850) та К. Біттера (1865). Відомостями щодо хронологічної атрибуції та систематизації творчості композитора збагатила бахознавство праця Ф. Шпітти (1873–1880), у якій увагу було приділено перш за все органній творчості композитора. Водночас з середини XIX ст. закладаються основи жанрово-аналітичного модусу бахознавства, репрезентованого працею Й. Мозевіуса «Й. С. Бах у своїх церковних кантатах та хоральних наспівах» (1845).

У першій половині XX ст. потужним імпульсом розвитку бахознавства стала масштабна монографічна праця А. Швейцера [129] (1905–1908), яка містить глибокі аналітичні «етюди» щодо специфіки образного світу Й. С. Баха, що заклали певний фундамент подальшого музикологічного осмислення творчості, естетики та образного світу митця. Зазначимо, що біографічно-монографічна спрямованість бахознавства в цей час є загальноєвропейською тенденцією музикологічного знання. Це засвідчили праці таких науковців, як: Ч. Перрі «Johann Sebastian Bach. The story of Development of a Great Personality» (1909); А. Пірро «J. S. Bach» (1910); Ф. Вольфрума (1910), який звернувся зокрема й до обґрунтування власного диригентського інтерпретування творчості митця; Ч. Террі «J. S. Bach» (1928–1929) та «Bach. The Historical Approach» (1930), у яких біографію митця було розширено й уточнено завдяки опрацюванню архівних джерел та уведенню до наукового обігу значного масиву нової інформації щодо періодизації творчості митця та датування певних творів.

Поряд із біографічно-монографічним вектором бахознавства в цей час закладаються нові його дослідницькі спрямування. Спрямованість на дослідження естетики композитора засвідчують розвідки А. Пірро («L'Esthetique de Jean-Sebastian Bach», 1907), який декларував нерозривність

слова і музики у творах композитора та значущість накопиченого музичним мистецтвом досвіду щодо втілення риторичних фігур та звукозображувальних прийомів у творчості митця, та Ф. Вольфрума (1910).

Суттєвим внеском у бахознавство, який забезпечив формування його історико-аналітичного модусу, явилася праця Є. Браудо (1922, 1928) із питань історії музики. Розділ, присвячений творчості Й. С. Баха, став фактично першим зразком висвітлення життєвого шляху композитора та аналізу його творів у контексті історично-музичного процесу.

Біографічно-жанрове спрямування бахознавства набуло розвитку у працях Р. Штегліха (1935), Г. Мозера (1935), В. Гурлітта (1936) тощо.

Перша половина XX ст. ознаменована й формуванням теоретично-аналітичного виміру дослідження творчості Й. С. Баха. Репрезентують цей вимір розвідки: Е. Курта, у масштабному трактаті якого «Основи лінеарного контрапункту» (перше видання – 1917) [56] висвітлюється зокрема специфіка музичного мислення та мовлення композитора; Л. Шмідта (1911), Е. Праута (1912), Г. Аберта (1929), В. Веркера (1923), які звернулися до дослідження архітекτονіки та специфіки тематизму, зокрема, окремих творів композитора.

Певну панорамність бахознавства першої половини XIX ст. засвідчують і розвідки, у яких закладаються основи семіологічного осягнення творчості композитора: на основі теорії афектів – що засвідчують розвідки Г. Кречмара (1902) й А. Шерінга (1929), у яких висвітлено особливості творчого інтерпретування у творах Й. С. Баха атрибутивних барокових концентратів змісту – афектів; на основі принципів нумерологічного семантичного інтерпретування, що репрезентовано працею Ф. Сменда (1928, 1937).

Монографічний – біографічно-жанрово-аналітичний – вектор бахознавства було розвинено із середини XX ст. у фундаментальних працях Г. Хубова [123] та М. Друскіна [33], у яких творчість митця репрезентовано крізь призму специфіки художньої культури Німеччини. Проте зазначимо, що питання, пов'язані зі специфікою музичної мови та мислення, а також семантичними вимірами «ДТК», у цих хрестоматійних бахознавчих працях не набули

вичерпного висвітлення, постаючи частково в межах індивідуального дослідницького трактування. Так, Г. Хубов, характеризуючи емоційно-образну специфіку «ДТК», вбачає в компонентах твору «натхненні ліричні поеми для фортепіано <у яких закладені> ... основи нового – фортепіанного стилю» [123, с. 90]. М. Друскін акцентує перш за все особливості співвідношення прелюдій та фуг, порушуючи питання щодо жанрової специфіки деяких окремих компонентів циклу, побудови та образної «аури» деяких фуг, специфіки композиційно-структурної організації «ДТК» як цілості [33, с. 333–338].

Із середини ХХ ст. інтенсифікується формування теоретично-аналітичного вектора бахознавства, позначеного тенденцією масштабного та ґрунтовного дослідження творчості Й. С. Баха в контексті індивідуалізованих дослідницьких концепцій. Дослідницькою призмою фундаментальної розвідки Т. Ліванової «Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи» [60] є принцип «одночасного контрасту» в параметрах пріоритетної циклічної форми; у праці С. Скребкова «Художественные принципы музыкальных стилей» [105] стильова специфіка творчості митця репрезентована крізь призму власної концепції ладового розвитку європейського музичного мистецтва; розвідка В. Протопопова «Принципы музыкальной формы И. С. Баха» [92] присвячена висвітленню принципів музичної форми творів митця, зокрема в їх історичній детермінованості; у праці Л. Мазеля «Строение музыкальных произведений» [63] конструктивну специфіку творів композитора окреслено крізь призму феноменології й онтології процесів музичного формотворення.

Із середини ХХ ст. епохальні за значущістю відкриття бахознавства, пов'язані з новими можливостями вивчення автографів – першоджерел творчості митця, не тільки спонукали до перегляду хронології його творчого шляху та нового повного видання його творів, а й до формування своєрідної ризомної, різноспрямованої панорами дослідницьких модусів, спрямованих на деталізацію музикологічного дискурсу у зв'язку із різноманітними аспектами музичного мислення та мови митця.

Проблемне поле бахознавства у другій половині ХХ ст. позначено тенденцією синтезу науковцями різних ракурсів дослідження творчості митця. Так, жанрово-видово-історична спрямованість притаманна масштабній праці О. Алексєєва [4] та розвідці І. Браудо [24], які порушують проблематику особливостей клавірної творчості композитора в контексті естетичних і стильових параметрів барокової епохи й історії органного, клавірного та фортепіанного мистецтва. Жанрово-видово-виконавсько-технологічний ракурс праці Е. Бодкі [17] забезпечується висвітленням інструментально-технологічної специфіки клавірної музики, особливостей реєстровки творів Й. С. Баха, а також актуалізацією питань формування виконавської концепції, зокрема пов'язаних із орнаментикою, темпом, динамікою тощо. У поєднанні теоретично-аналітичного та виконавсько-технологічного модусів висвітлюються композиційно-структурна, тематична, виразова специфіка «ДТК» та особливості виконавської інтерпретації твору у фундаментальних працях Я. Мільштейна [75] та О. Чугаєва [128]. Історично-аналітичний вектор вирізняє аналітичні «есеї» Н. Горюхіної [30], у яких розглядаються особливості композиційно-структурної організації, розвитку тематизму та виконавської інтерпретації «малих циклів» у «ДТК», а також праці Я. Друскіна [35] та О. Захарової [38], які зосереджують увагу на досягненні специфіки риторичної «складової» музичної мови Й. С. Баха як віддзеркалення барокової музичної поетики та засадничого формотворного принципу творчості митця.

Закріплення творчості Й. С. Баха в контексті педагогічної практики як її невід'ємного репертуарного компонента спонукає науковців та педагогів у цей час до її активного опанування в педагогічно-методичному ракурсі, що засвідчує розвідка І. Браудо [23].

Деталізуючий, аналітичний вектор бахознавства у другій половині ХХ ст. поєднується із монографічним, що засвідчує поява таких збірок статей, як «Бах и современность» та «Русская книга о Бахе» [29; 53; 94; 98], у яких порушується низка теоретичних (щодо стильової, композиційної, ладо- та тонально-функціональної, інтонаційної, темпової тощо специфіки творчості

митця), виконавських і педагогічних питань, пов'язаних із творчістю композитора.

Інтенсифікація уваги науковців на межі XX–XXI ст. до проблем музичної семіології обумовила формування семантичного вектора бахознавства. Його джерел сягає розвідка Б. Яворського [136], у якій обґрунтовано масштабну концепцію інтерпретування «ДТК» як музичного втілення християнської міфології принципу та виокремлено змістовні пласти твору – цикли «Старий Заповіт», «Дитинство Христа», «Юність Христа», «Страсний тиждень», «Урочистий цикл» і «Догматичний цикл». Концепція Б. Яворського знайшла розвитку у праці В. Носиної «Символика музики Й. С. Баха» [83], у якій акцентується детермінованість символічного світу творів митця естетичними параметрами барокової епохи, висвітлено панораму риторичних фігур як засобів створення художньої комунікації, значущість протестантських хоралів як «невід'ємної складової частини музичної мови Й. С. Баха» [83, с. 13] та усталених, концентрованих, перцептуально закріплених смислів [83, с. 14], а також у світлі концепції Б. Яворського виявлено змістовну специфіку риторичних фігур і музичних символів І тому «ДТК» та схарактеризовано емоційно-образні виміри твору.

Концепції Б. Яворського щодо семантики «ДТК» Й. С. Баха дотримується Р. Берченко у праці «В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клави́ре» [16]. Дослідник підкреслює, що у творі «виражено найважливіші моральні ідеали бахівської епохи» [16, с. 40] та піднесено «світські жанри за їх етичною та філософською значимістю до рівня, досяжного раніше тільки для жанрів духовних» [16, с. 42].

Проте слід зазначити, що концепція Б. Яворського та Р. Берченка, формуючи підґрунтя історично детермінованого, масштабного, асоціативно глибокого осмислення «ДТК», на наш погляд, складно проєкціюється в параметри виконавського втілення. Основну причину цієї складності вбачаємо в тому, що компоненти означених науковцями змістовних «кіл» – концентрати екстрамузичної семантики – є «розсіяними» у «ДТК», що суттєво ускладнює

формування виконавської концепції, спрямованої на осмислення та репрезентацію твору як цілісного метациклу.

Окреслений у працях Б. Яворського аналітичний ракурс, який передбачає виявлення змістовних «кодів» мелосу, риторичних фігур, числової символіки І тому «ДТК» тощо, у конструктивно-семантичних вимірах знаходить подальшого розвитку у праці А. Кудряшова «Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX веков» [54].

Невичерпне багатство сенсів «ДТК» Й. С. Баха, тенденція формування власних, «вільних» від тяжіння авторитетних музикологічних точок зору спонукає науковців до впровадження новаційних у сучасному бахознавстві дослідницьких алгоритмів. Один із них – запропонований Ю. Петровим метод математичного аналізу музичного тексту, спрямований на виявлення специфіки функціонування в «ДТК» символіки чисел і принципу контрдиспозиції як похідного «від поняття “риторичної диспозиції”, під якою у XVIII ст. розуміли логічний план інструментального твору, заснований на правилах музичної риторики» [87].

Інший варіант новаційного дослідницького осмислення творчості Й. С. Баха репрезентований розвідкою А. Боршуляк. На ґрунті семантичного аналізу кантат пасіонного типу як художньо втіленої теорії сотеріології, концептуальною серцевиною якої слугують ідеї страждання, спасіння та офірування, дослідниця виявляє особливості семантично згорнених кодів на рівнях: інтонаційно-тематичному, сконцентованому зокрема в риторичних фігурах (*passus duriusculus*, теми хреста); ритму, що виявлено зокрема в ритмонемі *figura corta* – втіленні радості; жанру, проявом чого слугує акцентуйована пасіонність пасакалії та чакони; числа, виявлення чого науковиця вбачає в поєднанні у творах митця піфагорійської та середньовічної християнської числової символіки: значущість чисел 27 – «символічне число Єдиної Трійці, взяте 9 разів, що символізує Абсолютну достатність, матеріальний розум Всесвіту, мозок» [20, с. 91], число 12, яке «символізує

Отця, Сина і Святого Духа – число 3, які зійшли у видимий світ – число 4» [20, с. 92].

Семіологічний модус бахознавства визначає й особливості запропонованого М. Фокою на основі аналізу «ДТК» дослідження «підтекстового» пласта музичного твору – імпліцитно закодованої в ньому змістовно-значеннєвої сфери – та специфіки художньої комунікації у процесі «декодування» виконавцем сенсів-сміслів твору [116].

Проблемне поле сучасного бахознавства, зокрема і в ракурсі осмислення специфіки виконавської інтерпретації творів Й. С. Баха, розширюється формуванням А. Чехуніною [126] дослідницького вектора, спрямованого на висвітлення особливостей музичного мислення мови та митця як одних із визначальних імпульсів формування й розвитку бахіанства в контексті музичного мистецтва романтичної епохи.

Необхідним компонентом сучасного музикологічного дискурсу є сформована Я. Мільштейном традиція обґрунтування виконавських вимірів «ДТК». Це демонструють праці: О. Жукової (зі специфіки ритмічної організації музичної тканини творів композитора) [37]; Н. Калініної (з методично-педагогічних питань, пов'язаних із виконанням творів митця) [42]; І. Котляревського (з питань специфіки темпової організації творів композитора) [53]; Г. Курковського (щодо специфіки «модуляції» клавірної музики, зокрема «ДТК» Й. С. Баха, у царину піанізму) [55]; О. Петровської (зі специфіки виконавських інтерпретацій творчості композитора у піанізмі ХХ ст.) [88]; І. Приходька (щодо особливостей фактурної організації творів композитора у виконавському вимірі) [90]; І. Пясковського (з питань природи та специфіки музичного мислення композитора) [94], Н. Свириденко (щодо стильової специфіки історичного виконавства) [103]; Д. Щиріна (з питань методики семантичного «розкодування» сенсів творчості Й. С. Баха в контексті педагогічного процесу) [133].

Значущість педагогічно орієнтованого дослідження специфіки клавірної творчості композитора, зокрема й І тому «ДТК», доводить і світова за

масштабом тенденція осмислення творчості композитора в історично-жанрово-педагогічному ракурсі [143].

Зазначимо, що постаючи на межі XX–XXI ст. у принциповій ризомності дослідницьких осягнень, творчість Й. С. Баха в силу своєї перманентної притяжності й актуальності для виконавців детермінує й таку ж перманентну за своєю сутністю проблемну царину, позначену потребою осмислення сучасним музикантом глибинних сенсів, закладених митцем, та формування власної виконавської інтерпретаційної «аури». Повною мірою ця потреба стосується й I тому «ДТК» Й. С. Баха як атрибутивної складової педагогічної та виконавської практики, що спонукає до осмислення семантичної специфіки тексту твору та його виконавських концепційних обріїв.

1.2. Поняття «текст», «музичний знак», «виконавська концепція» у проблемному полі музикологічного знання та семантично обґрунтованої виконавської концепції

«Творіння музики, звертаючись до нас своєю особливою мовою, подібно до живих створінь, які мислять і відчують, благають діалогу та розуміння» [54, с. 10]. Формування такого діалогу та розуміння в межах усталеної художньо-комунікативної тріади «композитор – виконавець – аудиторія» можливо за умов осягнення виконавцем семантичного поля музичного твору як цілісності, так і кожного із його малих циклів, і значеннєво-змістовної специфіки варіабельних сполучень знаків – «згорнених» концентратів змісту. З цієї точки зору ремарка А. Швейцера – «не знаючи смислу мотиву, часто неможливо зіграти п'єсу в правильному темпі, з правильними акцентами та фразуванням» [129, с. 356] – видається слушною лише в технічному сенсі.

Проте I том «ДТК» є тим твором, який самою іманентною сутністю та освяченим статусом в історії виконавства делегує музиканту статус не «озвучувача» тексту в правильному темпі та з правильним фразуванням, а, радше, носія глибинних сенсів. Саме тому видається можливим позиціонувати

І том «ДТК» Й. С. Баха як один зі зразків музичного мистецтва, виконавське втілення якого передбачає на когнітивно-інтелектуальному рівні опору на досягнення музикологічної семіології [3; 18; 19; 43; 54; 70–72; 91; 101; 102; 109; 120–122; 131; 132; 135; 136].

Звертаючись до висвітлення семіотичних питань виконавства, І. Юдкін акцентує дихотомію репродукції та продукції у виконавській діяльності, яка «містить відому внутрішню суперечність: з одного боку, вона завжди є репродукцією наперед визначеного матеріалу драматичної ролі або композиторського твору; з іншого боку, вона не має сенсу поза продукцією нового, коли у виконанні створюється новий образ, пропонується нове прочитання тексту, виявляються невідомі раніше інтерпретаційні можливості» [135, с. 27]. З цієї точки зору історію виконавського буття І тому «ДТК» в її історичній тривалості можливо уявити як детермінований специфікою виконавського мистецтва у вимірах історико-культурних епох перманентний рух. Його вихідним джерелом є уртекст, репродукційна домінанта та «композитороцентристська» парадигма виконавського мистецтва, що замінюються численними редакційними «прочитаннями», продукційною домінантою та «виконавськоцентристською» парадигмою, максимально індивідуалізованою за своїм характером завдяки тривалій усталеній традиції романтичного інтерпретування твору. Водночас у реаліях культури постмодернізму актуалізується значущість виконавця-універсала [99, с. 116], позиціонування виконавства як такого, що «з його антиномією репродукції коду та продукції тексту постає як посередницький медіум, необхідний для самого існування культури як корпусу текстів» [135, с. 29].

У зв'язку зі специфікою семантичного ракурсу виконавського осмислення І тому «ДТК» Й. С. Баха виникає потреба звернутися до окреслення специфіки музикологічного дискурсу, пов'язаного з поняттями «текст», «музичний знак», «виконавська позиція».

У семантично обґрунтованій виконавській концепції системна сутність тексту детермінує взаємодію декількох модусів його осягнення: «1. прямий

текст (“один до одного”), який є доступним для всіх, хто вміє читати; 2. текст, який можна прочитати за допомогою його дешифрування та який доступний для тих, хто знає код; 3. текст, який передається за допомогою тонкого та складного асоціативного апарата та який доступний для тих, хто володіє певним запасом знань, є посвяченим в означене коло проблем; 4. ...текст як певна єдність, як цілісність, певний смисл, який є доступним лише для того, хто його створював. Проте наблизитися до його осягнення можливо, і цьому допомагає осягнення інформації, яку несуть усі три попередні рівні» [73, с. 332].

Особливої важливості, з огляду на дослідницький ракурс роботи, набули такі положення музичної семіології:

- текст постає в дуальній сутності: як власне текст твору, закарбований в нотних знаках, та як сукупність численних виконавських утілень, які виступають у функції «колективної культурної пам'яті, ...<виявляючи при цьому >, з одного боку, здатність до безперервного поповнення, з іншого – до актуалізації одних аспектів вкладеної в нього інформації та тимчасового або повного забуття інших» [62, с. 131];

- «текст, з одного боку, уподібнюючись культурному макрокосмосу, стає значнішим за себе та набуває риси моделі культури, а з іншого, він має тенденцію здійснювати самостійну поведінку, уподібнюючись автономній особистості» [62, с. 132];

- текст є процесуальним, полісемантичним, внутрішньо ієрархічним феноменом, у якому в концентрованому варіанті відбито увесь процес складання та закріплення музичної семантики [7];

- текст є знаковою системою [52, с. 115–130], яка є «відкритою в нескінченність» [11, с. 425];

- знакові структури тексту мають статус «своєрідних маркерів смислових рівнів» [95, с. 4], що надає тексту загалом статусу «складного знаково-символічного простору на дотекстовому (рівень архетипів, символів, концептів, до яких апелює композитор), текстовому (рівень музичної граматики та

міжтекстових взаємодій (цитації, алюзії, ремінісценції тощо)) та позатекстовому (рівень екстрамузичних засобів виразності) рівнях смислоутворення» [95, с. 4];

- акцентуація семантичної багатовимірності музичного твору, «яка є невичерпною ані в одиничному акті сприйняття або виконання, ані в їх сумі» [19, с. 22];

- глобальність і масштабність функціонування механізмів формування, закріплення, збереження та відтворення (актуалізації) звукової семантики, які «забезпечують звуковому шару музики власну смислову функцію» [78, с. 160];

- як текст-код нотний запис необхідно потребує розкодування [76].

Репрезентований у дослідницьких вимірах музичної семіології як первинно багатозначний концентрат смислів, музичний твір-текст (у даному випадку ми залишаємо поза межами нашого дослідження музикологічний, семіологічний дискурс щодо диференціації понять «твір»-«текст») постає як царина сенсів, сконцентрованих у музичних знаках, які набувають варіативної, залежної від спрямованості виконавської концепції реалізації у виконавській діяльності.

Значимими в нашій роботі є модуси осягнення сутності та специфіки музичного знаку, який дослідники визначають як:

- «специфічним чином оформлене матеріальне акустичне утворення, що виконує в музиці такі функції: пробудження уявлень і думок про явища світу, вираження емоційно-оцінного ставлення, вплив на механізми сприйняття, вказівку на зв'язок з іншими знаками» (В. Медушевський) [72, с. 10];

- поліваріантний і полісемантичний [51] феномен, що є «першою мікроструктурою музичної мови, носієм значення. ...<позначений такими рисами, як> диференційованість, репрезентативність, функційність» [48, с. 50–51];

- багаторівневий феномен, оскільки в статусі музичного знаку дослідники розглядають «окремих звук, інтонаційний зворот, ритмічний мотив, навіть музичний твір в цілому, тобто будь-яку одиницю музичної форми, яка має певне значення (семантичний зміст)» [132, с. 49];

- «звуковий предмет (фізично актуальний або ідеально можливий), що має властивості художнього символу» [131, с. 157], музичні знаки – «значущі макро-, мега- і мікроелементи форми» [131, с. 157].

Актуалізація семантичного виміру виконавського мистецтва багаторазово інтенсифікує потребу в осмисленні специфіки функціонування семантем як компонента музичного мислення, мови та мовлення. У зв'язку з цим у дослідницькому ракурсі роботи та з огляду на її практичну спрямованість доцільним є звернення до наукового доробку Р. Гаттена. Науковець обґрунтовує поняття «музичний жест» як сенсово (у параметрах нашої роботи – змістовно, семантично) детерміновані, процесуально розгорнені, енергетично сповнені, інтер- та мультимодальні, внутрішньо виразні, сприйняті зокрема на слуховому рівні будь-які елементи музичного тексту, які є відтвореними у виконавському акті «перцептуально синтетичними гештальтами, що мають певний сенс, а не є просто ритмічними формами» [142, с. 93–94].

Безумовно важливою у формуванні уявлень щодо семантичних вимірів виконавського мистецтва є й запропонована Р. Гаттенем типологізація жестів на основі розрізнення їх на: стилістичні, які є усталеними в межах стильової традиції та детерміновані стильовою орієнтацією виконавця (експресивні – емоційно сповнені, та структурні, спрямовані на окреслення композиційно-структурних меж твору); стратегічні, які виявляються на рівні конкретного виконавського акту, конкретного твору (спонтанні, тематичні – спрямовані на акцентуацію тематичного матеріалу, діалогічні, риторичні, жести-тропи тощо [142, с. 121]). Із комунікативним ракурсом виконавської практики та її семантичної специфіки співвідноситься й окреслена Р. Гаттенем проєкція музичного жесту на рівні художньої комунікації: формування виконавського замислу, реалізація виконавського замислу, перцептуальне сприйняття жесту як змістовно навантаженого елементу виконавського акту.

У сучасному музикологічному дискурсі накопичений доволі значний масив дефініцій поняття виконавської концепції (проєкційоване дослідниками у різні сфери виконавського мистецтва та пов'язане із питаннями виконавської

інтерпретації). Відповідно до специфіки різних дослідницьких контекстів поняття виконавської концепції набуває певних нюансів тлумачення.

Так, у контексті широкого кола проблем, пов'язаних з особливостями психології імпровізації, С. Мальцев у технологічно-операціональному ракурсі інтерпретування визначає виконавську концепцію як творче, сформоване, індивідуалізоване виконавцем вирішення питань темпу, динаміки, артикуляції, фразування тощо [66]. Такий ракурс позиціонування «виконавської концепції» пропонує також І. Власенко, оминаючи при цьому дефініцію цього поняття [26].

Певним чином дотичними до поняття «виконавська концепція» є впроваджене Л. Повзун поняття тонус-ідея, яким у сфері концертмейстерської діяльності дослідниця охоплює «клавірну тембрально-артикуляційну якість звуковимови, що гармонізує усі складові фактурного ансамблевого цілого» [89, с. 7], та застосоване Д. Вечером поняття «емоційно-образної програми», яким дослідник позначає необхідний компонент виконавської діяльності, що «...“вбудовується” у контекст твору на основі озвучування у реальному виконанні композиторського тексту» [25, с. 4].

Особливий напрям осмислення поняття «виконавська концепція» формується в розвідках у зв'язку з його позиціонуванням як атрибутивно-індивідуального маркера та складової творчого процесу виконавця. У площині процесу опанування твору та у зв'язку з індивідуалізацією його виконавської репрезентації Н. Лазутська характеризує це поняття у творчо-персонально-процесуальному вимірі як якість виконавства, що формується у процесі етапної роботи музиканта над твором та його сценічної виконавської інтерпретації й характеризує індивідуальність виконавця [58, с. 129].

Л. Касьяненко визначає виконавську концепцію як другий етап існування музичного твору (поряд із першим – нотним текстом), ініційований творчим імпульсом на основі нотного тексту, який реалізується у принципово одиничному варіанті виконавства на основі відбору засобів виразності та фіксує спосіб музичного мислення музиканта [44, с. 5–6].

К. Тимофєєва характеризує виконавську концепцію як «втілення композиторської концепції крізь призму особистості інтерпретатора» [111, с. 7], «творче переосмислення» [111, с. 13] та водночас як необхідний у творчій діяльності виконавця компонент системи виконавської драматургії – когнітивно маркований «індивідуальний план вираження композиторської концепції, що складає цілісну систему художніх образів, на підставі чого увиразнюються творчі принципи виконавської інтерпретації» [111, с. 7]. Зазначимо, що водночас виконавська концепція розглядається дослідницею і як вищий – порівняно з виконавської драматургією – рівень вивчення музичного твору. Звертаючись до дотичного поняття «виконавська рефлексія», К. Тимофєєва зазначає, що «виконавська рефлексія передбачає чотири стадії вивчення музичного твору – від композиторського тексту до виконавської драматургії» [111, с. 7].

Методично-педагогічне та водночас творчо-інтуїтивне осмислення виконавської концепції пропонує Л. Івоніна, яка визначає її як відтворення на основі вивчення тексту твору та його музикознавчих інтерпретацій – того, що «не вдалося зафіксувати у тексті» [40]. З огляду на дослідницький ракурс нашої роботи, продовжимо думки Л. Івоніної – незафіксоване в тексті, на наш погляд, є тими сенсами, які виходять за межі власне тексту і співвідносяться з історично-культурним контекстом, «вписують» твір» у культурний простір його епохи і розкривають свій зміст у співвідношенні з ним.

У методично-педагогічному ракурсі поняття «художньо-виконавська концепція» О. Щолокова трактує як необхідну складову музично-виконавської діяльності водночас із художнім пізнанням музичного твору та його об'єктивацією у виконавському процесі [134, с. 205].

Акмеологічний, педагогічний ракурс осмислення виконавської концепції обґрунтовує О. Андрейко. Визначаючи виконавську концепцію як основу «Я-концепції» – компонента професійної самосвідомості, дослідниця водночас акцентує її значущість у процесі формування творчої особистості [5, с. 13].

О. Фекете позиціонує поняття виконавської концепції в системно-процесуальному вимірі в площину творчої діяльності музиканта, яку складають як опредметнені результати – власне виконавські репрезентації творів, так і процес діяльності, спрямований на формування системи виконавських текстів й осягнення, у контексті яких «на ідеальному рівні у процесі діяльності виконавської свідомості/мислення формується основна ідея – концепт, яка на матеріальному рівні втілюється в індивідуально-стильовій інтонації-інваріанті» [114, с. 462]. Також у поглядах дослідниці формується осмислення виконавської концепції як атрибутивного способу творчої діяльності – яка позначена стабільно-мобільними якостями, усталеними індивідуально-стильовими особливостями, спрямованістю смислотворення та «специфічним способом музично-виконавської діяльності, спрямованим на втілення концептуальної ідеї твору» [115, с. 10].

Багаторівневе осмислення виконавської концепції пропонує Чжан Цзяохуа. Дослідник, з одного боку, характеризує виконавську концепцію як систему, «яка включає в себе генеральну інтонаційну ідею, систему принципів її розгортання та організації виконавського процесу» [127, с. 8], з іншого боку, як фінальну стадію творчого процесу. Позиціонуючи цей процес як «перетворення нотного тексту в осмислений звуко-акустичний феномен» [127, с. 8], дослідник виокремлює його стадії: «занурення в стильовий макрокосмос композитора, в художню ауру створення музичного твору, врахування національної школи; об'єднання в єдине ціле засобів художньої виразності та виконавських прийомів, що відповідають фактурно-стилістичним особливостям твору; осягнення твору як єдиної системи інтонаційних зв'язків і відношень, розкриття художньої логіки» [127, с. 8].

Узагальнення накопичених музикологічним знанням дефініційних характеристик поняття «виконавська концепція» уможливорює його уточнення у зв'язку з дослідницьким ракурсом та емпіричною основою нашої роботи: виконавська концепція – перманентно дуалістичний феномен виконавської діяльності, у якому віддзеркалюються:

- на когнітивно-інтелектуальному рівні – специфіка, глибина й повнота осмислення та творчої інтеріоризації виконавцем семантичного поля твору – його «семантичної пам'яті» (термін О. Самойленко) [101, с. 9], ступінь відповідності-резонування «розкодованих» музикантом сенсів твору як історико-культурній епосі його створення, так і сучасній виконавцеві епосі, а також ступінь занурення «в інтонаційну суб'єктивність твору, що дозволяє проникнути в його внутрішній фабульний світ» [72, с. 157], міра відповідності осягненого семантичного поля твору особистості виконавця, його емоційно-почуттєвому рівню, що метафорично акцентував Л. Баренбойм – «виконую – це означає: переживаю, втілюю, спілкуюсь, передаю, переконую» [9, с. 54];

- на технічно-операціональному рівні – специфіка (звуквидобувальна, динамічна, темпова, артикуляційна, фактурна тощо) конкретного звукового втілення твору, детермінована опорою на усталений спектр технічних прийомів і засобів виразності, створений виконавцем на основі розкодування його семантичного поля.

1.3. Детермінанти семантичного поліфонізму й актуалізації семантичного виміру виконавської інтерпретації І тому «ДТК»

Й. С. Баха

Онтологічний вимір виконавської практики І тому «ДТК» складає множинність виконавських версій, що створює навколо нього своєрідну «інтерпретаційну ауру». У зв'язку із загальною проблемою функціонування численних інтерпретаційних моделей музичного твору Ю. Ніколаєвська зазначає, що «навколо геніальних творів «напрацьований» потужний культурний шар інтерпретаційних практик, і, розбираючи ці твори у світлі існуючого досвіду їх розуміння, ми привчаємося бачити та розпізнавати множинність смислів, які можна приписати одним і тим же подіям і словам» [81, с. 39].

Множинність сенсів, концептуальна поліфонічність, текстологічна синтетичність «ДТК» зумовлені самою специфікою барокової картини світу. М. Лобанова акцентує, що «культура бароко поліфонічна за своєю сутністю, у ній зустрічаються, борються, сперечаються, намагаються знайти порозуміння та конфронтують голоси, які представляють різні епохи» [61, с. 27]. Культурна синтетичність епохи підкреслюється і А. Кудряшовим, який зазначає, що «складний, інколи нескінченний семантичний лабіринт, який утворюється переплетінням виокремлених контрастних полюсів – наочною демонстрацією культурного діалогу Нового часу та Середньовіччя – присутній і в художній структурі численності музичних творів того часу» [54, с. 45].

Семантична багатовимірність твору співзвучна й бароковій естетиці, зокрема її тяжінням до символізму й універсального синтезу мистецтв. У її параметрах, як акцентує А. Мілка, «змістовний бік мистецтва складало не тільки, умовно кажучи, що є чутним, а й те, що є видимим та зрозумілим» [73, с. 12]. Поліфонічно – графічно та звуково – виявлена символічність спонукає до осмислення фактично кожного елемента нотного тексту та інтонації як «згорненого смислу». Значущість тенденції «згортання смислів» обумовлювалася в естетичних параметрах бароко також притаманними музичному мистецтву синтетичною єдністю та рівноправністю емоційної, зображувальної та символічної сторін музичного змісту [121, с. 261].

Як репрезентант концептуальної, змістовної семантичної насиченості художнього мислення епохи творчість Й. С. Баха увібрала в себе «експресію та естетичні канони бароко, раціоналізм і діалектику класицизму, романтичну піднесеність готики, одухотвореність Відродження, ідеали та принципи просвітництва» [29, с. 28], демонструючи діахронну поліфонічність.

Символічна поліфонічність І тому «ДТК» детермінована і контекстом творчості композитора. З одного боку, мелос твору невід’ємно пов’язаний із іншими, зокрема й хоровими творами композитора, у яких семантика інтономатично конкретизувалася на вербальному рівні. З іншого боку, закарбовуючи у тривимірній єдності (емоція, зображення, символ) загальнолюдські цінності,

символічні форми резонують із аксіологічними конструктами історико-культурних епох та уможлиблюють «прочитання» виконавцем твору як утілення процесу буття Людини у крос-культурному діалозі – розгортанні саморефлексії у просторі Культури. Необхідною передумовою такого прочитання є досягнення первинної умовності барокового нотного тексту, яка «вимагала глибокого знання побутуючого виконавського контексту, так би мовити, інтерпретаційного словника епохи» [37, с. 112].

Специфіка музичного, зокрема й інтерпретаційного словника епохи зумовлювалася іншим виміром синтетичності як атрибутивної риси барокової музики. Детермінована активним міжкультурним діалогом у межах європейської культури, синтетичність виявлялася в обґрунтованій естетиками епохи – Й. Маттезоном, Й. Кванцем, К. Ф. Е. Бахом тощо – «теорії змішаного стилю». Її концептуальною основою, зокрема, була теза щодо необхідності поєднання досягнень європейських національних музичних шкіл, «різноманіття афектів, яке досягається шляхом змішання різних тонів, інструментів, мелодій та прикрас» [130, с. 258].

Питання формування семантично співвіднесеного з композиторським текстом виконавського втілення І тому «ДТК» актуалізується також і тим, що «кожен елемент музичної мови був колись семантично навантаженим чи то в силу новизни, або, навпаки, в силу поступово виникаючої одноманітності його значень в ту чи іншу епоху» [10, с. 59]. Саме така семантична одноманітність уможлиблювала позбавленість тексту (за поодинокими випадками) авторських ремарок та віддзеркалювала іманентну для музичного мистецтва бароко виконавську та перцептуальну опанованість закладених сенсів, усталених алгоритмів виконавського втілення, а також специфічну художню комунікацію. Її ґрунтом слугував процес упізнавання закріплених у пам'яті виконавця й аудиторії інтоном, ритмом, жанрових моделей як концентрованих утілень змісту.

Численні редакційні нашарування такого нейтрального та перманентно притяжного для виконавського мистецтва твору постають як індивідуалізовані

прецеденти його розкодування. Проте таке розшифрування – інтерпретування маркується парадигмальною специфікою епохи «прочитування» твору, її естетичними параметрами та естетичними, художніми, стильовими орієнтаціями редактора. Як результат – твір постає у принциповій множинності варіантів, можливість існування яких доведена виконавською та педагогічною практикою відповідної епохи, домінантним образом виконавця та атрибутивними алгоритмами художньої комунікації. За цих причин повернення до значеннєво-змістовних джерел – семантично ретроспективна призма виконавського бачення твору стає запорукою того, що «приймаючи той чи інший асоціативний образ, музикант-виконавець набуває своєрідного ключа до цілісної і в той же час деталізованої системи інтерпретації, яка з цього витікає. Ясними та чіткими стають критерії, які керують вибором темпу, характеру, динаміки, метрики, фразування, артикуляції, педалізації – відносно і п'єси в цілому, і кожного її фрагмента окремо» [16, с. 136].

Урахування означених детермінант семантичного поліфонізму І тому «ДТК» Й. С. Баха, водночас із історично тривалим виконавським, стильово розмаїтим «інтерпретаційним шлейфом», обумовлює необхідність вирішення виконавцем проблеми створення суб'єктивно маркованого образу твору, який резонує із накопиченим в історії виконавського мистецтва досвідом їх розуміння, усталеними варіантами перцептивного сприйняття та одночасно репрезентує неповторність власної виконавської версії – єднання нерозривного, інтеріоризованого на рівні виконавської позиції семантичного пласту композиторського тексту та його творчого осмислення-реалізації у виконавській інтерпретації.

Проте питання щодо детермінант виконавського осягнення семантичного поля І тому «ДТК» Й. С. Баха слід проєкціювати не тільки у площину барокової парадигми світобачення, специфіки барокової естетики та іманентних властивостей твору. «Модуляція» твору, належного до певної історико-культурної епохи, в інший історико-культурний контекст завжди пов'язана з проблемою збереження його смислової сутності, того комплексу значень, які

були закладені композитором і поставали як імпульси до чітко окресленої в межах «своєї» епохи художньої комунікації, яка ґрунтувалася на усталених перцептуальних алгоритмах. А. Кілібарда у зв'язку з цим акцентує, що «безпосереднє осягнення суті музичного твору ускладнене також і зі збільшенням історичної дистанції між часом написання твору та його звукової реалізації <...> і виникненням великої кількості культурних пластів, породжених часовим інтервалом, які в свою чергу залишають відбиток на сприйнятті та смислового спрямуванні музичного твору, коректують його чи доповнюють» [46, с. 131]. Зміна простору функціонування твору, зміна естетичних параметрів, трансляція в інший перцептуальний простір сенсів твору (підкреслимо – за умов численних редакцій I тому «ДТК» таких, що постають як принципово лабільні з точки зору семантики) детермінує й необхідність вирішення виконавцем кардинального питання щодо можливих меж варіювання його семантичного поля та співвіднесеності виконавської інтерпретації з композиторським першоджерелом.

Особлива гострота цього питання на рівні наукової рефлексії та виконавської й педагогічної практики, у якій I том «ДТК» є хрестоматійною основою, впливає зі специфіки постмодерністської парадигми світобачення. Такі її риси, як первинний плюралізм і невизначеність, полістилістичність [112, с. 13], інтертекстуальність тощо, детермінують і особливу вагомість особистісної складової виконавського прочитання музичного твору.

Статус I тому «ДТК» Й. С. Баха як її репрезентанта, затребуваність твору на рівні сучасної педагогічної практики й, головне, актуалізація його функціонування у вимірах сучасного піанізму, на наш погляд, детерміновані парадоксальним прогностичним потенціалом величного циклу композитора, його алюзійним передбаченням таких виокремлених О. Протопоповою параметрів сучасного музичного мислення, як «1) ... злиття різних історичних традицій; 2) діалог та полілог на різних рівнях організації художнього матеріалу; 3) множинність сенсів, вираження через символи, розкриття

підсвідомих процесів; 5) ритуалізація, «спірітуалізація» жанрів»; 6) гібридизація жанрів, «метажанри»» [93, с. 34].

Надмасштабність І тому «ДТК» – з точки зору кількості компонентів, їх жанрового, образного різноманіття та уведення в площину твору численних семантично окреслених інтоном, ритмонем, риторичних фігур тощо, варіативності репрезентації твору – як цілісності, так і рівноправних самотійних у художній значимості, завершеності музичної думки та драматургії його компонентів – спонукає до гіпотези щодо можливого позиціонування твору на феноменологічному рівні як метатексту, суголосної сучасному осмисленню культури як цілісного поля досвіду людства. На рівні онтології поліваріантність редакційно різноманітних версій твору дозволяє провести паралелі із постмодерністською ризомою.

У жанровій царині актуалізація семантично орієнтованого осмислення та виконавського інтерпретування І тому «ДТК» резонує як особливостями жанрово різноманітного забарвлення прелюдії в обрядах барокового мистецтва, так і з нівелюванням меж жанрових моделей у контексті музичного мистецтва сучасності. Жанрову деструкцію науковці у зв'язку з цим визначають «як пошук нових семантичних одиниць, де жанр як стійкий семантичний знак редукується до межі виконавського прийому – як “знаку” жанру» [124, с. 5]. Редукція жанрів, їх репрезентація на імпліцитному рівні безумовно накладає відбиток на особливості сучасного піанізму, який наповнюється плюралістичним різноманіттям інтеріоризованих жанрових «відлунь» та семантичною багатовимірністю.

Тенденція зміни статусів митця та виконавця водночас зі зміною алгоритму художньої комунікації надають виконавцеві ролі повноправного учасника творчого процесу [99, с. 114–115] – творення твору, а не «технічного озвучування» тексту. Творення за цих умов постає як творчо усвідомлене винайдення виконавцем власної творчої позиції між текстом твору та виконавським текстом – як процесу його відтворення та водночас реалізації виконавцем себе «як “живого тексту”, який розгортається як багаторівнева

система і містить операціональний (послідовність моторно-тактильних дій), психологічний (семантична програма), естетичний (система пропорцій), інтелектуальний (тезаурус), а також світоглядний рівень» [115, с. 7].

За цих умов виконавська акцентуація або нівелювання атрибутівних рис жанрових моделей при зверненні до виконання барокової спадщини стають не тільки індивідуально детермінованими маркерами виконавської унікальності, а й своєрідними полюсами семантичної амплітуди, у межах якої розгортається виконавська інтерпретація та виявляється співвіднесеність виконавства із контекстом барокової епохи, музичним мистецтвом сакральної традиції та сучасною виконавською практикою.

Семантично обґрунтоване виконавське інтерпретування актуалізується й у виконавському та педагогічному вимірах сучасного піанізму внаслідок актуалізації інтерпретаційного потенціалу виконавця (зокрема в контексті педагогічного процесу, відповідно до первинно визначеної композитором інструктивної специфіки твору), акцентованої сучасними дослідниками [36]. Складність перманентно значимого процесу реалізації цього потенціалу детермінована означеною О. Гуренко його специфікою: «це особливий процес, живий і багатолікий, різноманітний за формами і способами свого існування, то він протікає у сфері свідомості і переривається, не знайшовши виходу в реальність; то знаходить частково адекватні собі матеріальні форми, але так і не виростає в закінчене художнє ціле; то складається стрімко і майже миттєво, виливаючись у матеріальну плоть, то зріє повільно і важко, багаторазово змінюючи свою структуру і сутність» [31, с. 98].

Суттєвим чинником актуалізації осягнення семантичного світу і тому «ДТК» Й. С. Баха вважаємо також іманентні особливості сучасного піанізму, позначені тим, що «саме виконавські форми буття музики сьогодні формують актуальні напрямки її розвитку» [125, с. 594], пріоритетністю виконавської домінанти в комунікативній тріаді «композиторський текст – виконання твору – слухач» [67, с. 100]. Як імпульси розгортання музикологічної думки, вони спонукають науковців до формування нових дослідницьких стратегій, у

контексті яких виконавське мистецтво постає «не тільки як системне явище, яке функціонує у взаємодії музично-виконавської освіти, музично-творчої діяльності та музично-концертної практики, тобто у взаємодії таких елементів, як «виконавець», «музичний твір», «музично-виконавська школа», «музично-виконавська діяльність», «музично-виконавська творчість», «музично-концертна практика», а й як система відносин, які виникають у процесі сприйняття музики, її створення, відтворення, аналізу та оцінки музичних творів, тобто як феномен духовного життя суспільства, який і визначає його соціокультурний простір» [27, с. 87].

Звертаючись до окреслення проблемного кола сучасного піанізму, дослідники акцентують особливу вагомість:

- тенденції однобічно орієнтованої технологічної підготовки виконавця, за якої потенційно формується загроза нівелювання питання цілісного формування творчої особистості, орієнтованої на глибоке, історично-адекватне осмислення культурної спадщини [39, с. 8];

- об'єктивно детермінованого розриву з виконавськими настановами минулого та їх певного дисонансу з перцептуальними очікуваннями, долання чого забезпечується в контексті історично відповідного виконавства; певної «універсалізації» виконавця, яка забезпечує його психологічну установку на створення універсальної для всіх стилів музичного мистецтва виконавської позиції [97, с. 95];

- вельми проблематичних тенденцій – «посилення впливу стереотипів, <...>, помітне зниження тону артистичного переживання, комерціалізація виконавського мислення в цілому, його залежність від смаків публіки у виборі як репертуару, так і конкретних виконавських рішень» [97, с. 96];

- впливовості феномену спадкоємності [84, с. 107], «еталонних», фіксованих варіантів виконавських інтерпретацій класичної спадщини [46, с. 135].

Зазначимо, що одним із сутнісних маркерів сучасного фортепіанного виконавського мистецтва є різноспрямованість творчих орієнтирів виконавців,

зокрема в контексті принципово різнобарвного співіснування консервативних та новаційних тенденцій, що є суголосним атрибутивним рисам постмодерністської парадигми. На рівні наукової рефлексії ця різнобарвність знаходить вираження у різноманітті типологізацій виконавського мистецтва, у яких виокремлюються:

- стильові типи: прагматичний, раціонально-логічний; аналітичний сенсорний; інтуїтивно-ідеалістичний (інтимно-почуттєвий); синтетичний, етичний [137, с. 15];

- індивідуальні стилі: нестильова музична інтерпретація та стильова музична інтерпретація [46].

З іншого боку, дослідники виокремлюють такі провідні виконавські напрями, як академічне, актуалізуюче (постмодерністське) [64, с. 19] та автентичне. Зазначимо, що сучасна музикологія позначена формуванням наукових шкіл, спрямованих на дослідження специфіки старовинної музики та питань її функціонування в сучасному культурному просторі (Київської школи кафедри старовинної музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, репрезентованої працями Н. Герасимової-Персидської, О. Шадріної-Личак, Є. Ігнатенко, О. Шевчук, виконавською діяльністю клавесиністок С. Шабалтіної, Н. Фоменко; Львівської школи кафедри музичної медієвістики та україністики, репрезентованої розвідками Ю. Ясиновського, О. Цалай-Якименко, Ю. Медведика, Н. Сиротинської, Б. Кіндратюка, М. Качмар, К. Загнітко, Т.-С. Теслі тощо). Водночас сучасна українська музикологія загалом демонструє суттєву інтенсифікацію уваги до широкого кола питань, пов'язаних із автентичним [103; 106], історичним [47], історично правдивим [119], історично інформованим [104; 107, с. 82; 117], історично орієнтованим [53] виконавством, історичним підходом «у створенні інтерпретаційної версії творів» [99, с. 113].

Основними ознаками цього виконавського спрямування (зокрема й у сфері вокального виконавства) дослідники вважають:

- опору на системний підхід «до реконструкції традицій музики минулого, а саме використання адекватного інструментарію (історичні інструменти або їх копії), опора на музично-теоретичні трактати, сучасні наукові дослідження джерел, вивчення історичного контексту творчості композиторів, практичне освоєння творів за оригінальними музичними текстами (манускрипти, прижиттєві видання – передусім авторизовані, їх факсиміле та репринти, редакції – уртексти); заглиблення в спосіб музичного мислення, притаманний тій чи іншій епосі, національній школі, композиторському стилю; аналіз композиційних технік та обґрунтоване визначення жанрового стилю кожного твору, докладне оволодіння стильовими елементами, композиційною й інтонаційною лексикою та виконавськими прийомами; реконструкція естетики музичного виконання, виражена в невимушеності, “неконцертності” сценічного образу артистів, їхній непоказній поведінці» [104, с. 11];

- пріоритетність оригінального композиторського тексту твору;

- тяжіння до заперечення основних постулатів класико-романтичного тлумачення музики минулого [106, с. 62].

У контексті наукової рефлексії осмислення первинної варіативності позиції виконавця в контексті сучасного піанізму також постає у варіативній множинності дослідницьких точок зору. Окреслимо найбільш репрезентативні дослідницькі позиції.

1. Романтична виконавська парадигма, яка передбачала суттєву вагомість вільного інтерпретаційного, особистісного начала, на думку науковців, поступається місцем таким ознакам, як «об’єктивність при прочитанні авторського тексту та передачі творчого задуму, чіткість форми, стримана емоційність і підкреслена віртуозність» [46, с. 135].

2. На думку науковців, «“постмодерністська” стратегія інтерпретації нотного тексту докорінним чином змінює відносини виконавця та автора виконуваного твору, реалізуючи характерну для постмодернізму концепцію «смерті автора» та розширюючи «авторські права» виконавців» [64, с. 6].

3. Висвітлюючи особливості виконавського мистецтва у зв'язку з новаціями у творчості митців межі XX–XXI ст., І. Савчук акцентує перевагу в українському піанізмі «традиційного підходу у виконанні та педагогіці, який можна охарактеризувати як гармонійне поєднання емоційного та раціонального начал, у якому превалює яскравість та концертність неоромантичного втілення історичних стилів минулого, що часто характеризується українськими дослідниками як виконавський романтизм» [100, с. 286] та водночас фіксує тенденцію музейної презентації творів минулого [100, с. 287].

Невипадково тому в контексті наукової рефлексії виконавська парадигма музиканта епохи постмодернізму постає як первинно ризомна – точкою початку творчого процесу, безсумнівно, слугує оригінальний композиторський текст, від якого «проростає» варіативна множинність сучасних виконавських концепцій. І саме семантична обґрунтованість детермінує набуття ними значного потенціалу щодо «вбудування» в різні виконавські спрямування – академічний, актуалізуючий та автентичний.

Зазначимо, що проблема формування сучасної виконавської концепції на семантично обґрунтованому рівні обумовлюється не тільки складністю й первинною варіабельністю творчої рефлексії музиканта. Проблема полягає і в тому, що внаслідок збільшення «історичної дистанції між часом написання твору та його звукової реалізації <...> і виникненням великої кількості культурних пластів, породжених часовим інтервалом, які в свою чергу залишають відбиток на сприйнятті та смислому спрямуванні музичного твору, коректують його чи доповнюють» [46, с. 131], твори, які в історії виконавського мистецтва позначені тривалістю буття та численності виконавських «прочитань», постають перед музикантом у первинно плюралістичній панорамі творчих «бачень», які набувають статусу виконавських стереотипів, що певним чином тяжіють над виконавцем.

Акцентуємо також, що сучасні реалії культурного буття детермінують «фактичну безмежність свободи в конструюванні людиною постсучасності власного культурного ландшафту. «Згортаючи» та «зберігаючи» в собі

культурну пам'ять історико-культурних епох, естетичні пріоритети виступають у статусі атрибутів духовності, показчиків прилученості особистості до культурного досвіду людства та водночас спрямовуючих векторів процесу самоідентифікації особистості» [113, с. 262]. За цих умов свідомо спрямованість музиканта-виконавця на здійснення місії трансляції культурної пам'яті слугує віддзеркаленням специфіки самоідентифікаційних процесів в аксіологічному полі творчої особистості та водночас знаходить вираження в глибокому проникненні в семантичне поле музичного твору.

Семантично обґрунтована виконавська концепція І тому «ДТК», позначена як адекватністю та творчим інтеріоризованим резонуванням із семантичним полем твору, так і індивідуалізованістю виконавського інтерпретування, на наш погляд, уможливить не тільки необхідний синтез інтелектуального, когнітивного та емоційно-почуттєвого вимірів виконавської діяльності та дозволить «бачити все, що написано в нотах, і відчувати, що виражають ці текстові знаки» [59, с. 219]. Така концепція уможливить і збереження як виконавських традицій – «перцептуального шлейфу», так і суголосність репрезентації твору сучасним виконавським орієнтаціям і атрибутивному для культури сучасності тяжінню до осмислення культури як цілісного культурного доробку, у якому повноправною та одвічно актуальною складовою й є барокова спадщина.

Суголосність І тому «ДТК» специфіці сучасного художнього осягнення світу детермінує потребу у формуванні виконавської концепції на основі осягнення-розкодування закладених у композиторському тексті концентрованих сенсів-символів на різних рівнях музичного твору.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ І

Динаміка музикологічного дискурсу щодо творчості Й. С. Баха, зокрема І тому «ДТК», позначена перманентною інтенсифікацією осмислення і розширенням дослідницьких обріїв та значимістю таких провідних тенденцій:

- у XIX ст. – при перевазі біографічно-монографічного модусу спрямованість на уточнення періодизації творчості митця та хронологічної атрибуції окремих творів;

- у першій половині XX ст. – розвиток біографічно-жанрово-аналітичного та теоретично-аналітичного векторів бахознавства, формування естетичного, історико-аналітичного, біографічно-жанрового, теоретично-аналітичного векторів і закладання основ семіологічного осягнення творчості композитора;

- у другій половині XX ст. – формування індивідуалізованих дослідницьких концепцій, зокрема на основі жанрово-видово-історичного, жанрово-видово-виконавського, історично- та теоретично-аналітичного, виконавсько-технологічного, педагогічно-методичного ракурсів дослідження творчості Й. С. Баха, інтенсифікація висвітлення стильової, композиційної, ладо-функціональної, тонально-функціональної, інтонаційної, темпової тощо специфіки творчості композитора, виконавської й педагогічної практики, пов'язаної із творчістю митця, формування семіологічного вектора досліджень;

- на межі XX–XXI ст. – набуття самостійного статусу семіологічним вектором бахознавства, формування новітніх дослідницьких траєкторій – на основі математичного аналізу, досягнень теорії сотеріології, а також акцентуація значимості дослідження виконавських вимірів творчості композитора, зокрема І тому «ДТК».

Виконавське осмислення І тому «ДТК» Й. С. Баха на основі досягнень музикологічної семіології слугує формуванню виконавської семантично обґрунтованої концепції. Її основу забезпечують сформовані в музикології уявлення щодо специфіки:

- музичного тексту, який має дуальну сутність (власне текст і сукупність його виконавських утілень), відбиває риси культури, є процесуальним, полісемантичним, внутрішньо ієрархічним феноменом – багатовимірною знаковою системою, розкодування якої є варіативним, детермінованим виконавською концепцією;

- музичного знаку як поліфункціонального, поліваріантного, полісемантичного багаторівневого феномена, осмислення якого забезпечує змістовну навантажність виконавського акту;

- виконавської концепції як модусу вирішення музикантом суто виконавських — технологічно-операціональних питань, відбиття творчо-персонально-процесуального виміру виконавства, утілення концепції митця крізь призму виконавця, компонента професійної самосвідомості музиканта, атрибутивний спосіб творчої діяльності, стабільно-мобільна системна єдність її предметного — результативного та стадіального діяльнісного вимірів.

Формування семантично обґрунтованої концепції виконавської версії І тому «ДТК» є завданням, проблематичність якого обумовлюється низкою чинників: парадигмальними конструктами барокової епохи та барокової естетики; іманентною специфікою твору; особливостями сучасної парадигми світобачення та специфікою параметрів естетики постмодернізму; сучасними тенденціями розвитку виконавського мистецтва тощо.

РОЗДІЛ II

СПЕЦИФІКА СЕМАНТИЧНОГО СВІТУ І ТОМУ «ДТК» Й. С. Баха: ТЕКСТОЛОГІЧНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ РАКУРСИ ОСМИСЛЕННЯ

2.1. Жанровий вимір семантичної поліфонічності І тому «ДТК» Й. С. Баха

А. Мілка акцентував, що традиційно символіка Й. С. Баха пов'язується із семантично окресленими звуковисотними фігурами/мотивами та числовою символікою [73, с. 329–330]. Проте семантичний світ І тому «ДТК» набагато ширший за суму риторичних фігур та числових символів – їх сукупність видається можливим позиціонувати як єдність – репрезентант типу барокового твору, основою якого є «розвинена система вербальних, візуальних і звукових символів» [73, с. 332]. Виконавська концепція, заснована на інтеріоризації системи сенсів, закладених у композиторському тексті, слугуватиме забезпеченню багаторівневого семантичного осягнення І тому «ДТК» та створенню багаторівневої системи трансляції інформації. Багаторівневність цієї системи визначається, з одного боку, специфікою осмислення тексту музичного твору, який є «відкритою знаковою системою, взаємодія між елементами якої визначає його смисл» [43, с. 9].

Системність творчої інтеріоризації семантичного поля твору слугує «входженню» виконавця в тезаурус твору, створенню резонансу із тезаурусом виконавця [74, с. 18], формуванню стилістично адекватної виконавської позиції на основі осмислення І тому «ДТК», який являє собою «одночасно мікрокосмос і інтрамузичний, і екстрамузичний, який у впорядкованій формі надає уявлення символічно-релігійного знання про світ – знання про все буття» [54, с. 78].

Емерджентний характер семантичного світу І тому «ДТК» Й. С. Баха, на наш погляд, обумовлюється значимістю в ньому:

- інтрамузичних знаків, які виявляються в закріплених у художній практиці в змістовно окреслених «традиційно-усталених жанрових, інтонаційно-тематичних, стильових, композиційних мовних елементах музики як у межах загальної традиції, стилю епохи, так і індивідуального почерку композитора» [54, с. 28];

- екстрамузичних знаків, сферу яких складають «філософсько-естетичні, або етичні ідеї, перетворені в музично-експресивні реалії (наприклад, fuga як знак всепереможного Розуму, який долає земні страждання у пізніх творах Л. Бетховена, або різним чином утілені числові символи у Баха, зокрема число 9 як символ смерті Спасителя на хресті о дев'ятій годині, різноманітно представлений у *b-moll*'ній прелюдії та фузі з I тому «Добре темперованого клавіру») [54, с. 29–30];

- знаків-ікон – моделей психологічних станів (афектів у параметрах барокової специфіки твору), знаків-індексів (у творі – звукозображувальних побудов) та знаків-символів, звукова плоть яких не аналогічна сенсу, у них укладеному (зокрема риторична фігура *aposiopesis* як утілення смерті) [54, с. 30];

- багаторівневості, комплементарності, лабільності співвідношення – накладання знаків, що складає підстави для багатовимірності, особистісної варіативності осягнення семантичного поля твору в контексті індивідуалізованої виконавської концепції.

Вихідним етапом виконавського розкодування емерджентного багаторівневого семантичного поля твору є його системне осмислення на рівнях жанру, композиційно-структурної організації, фактури, динаміки, темпу, мелізматики тощо.

Питання щодо жанрової специфіки I тому «ДТК», на перший погляд, фактично «знімається» визначенням твору геніальним митцем, у якому акцентується домінантна значимість жанрових моделей прелюдії та фуги – «Добре темперований клавір, або Прелюдії та фуги у всіх тонах і півтонах, які стосуються терцій мажорних, або До, Ре, Мі, так і терцій мінорних, або Ре, Мі,

Фа. Для користі та застосування спраглою до музичного вчення юнацтва, як і для особливого проведення часу тими, хто вже досяг успіху в цьому вченні, складено та зроблено Йоганном Себастьяном Бахом – у теперішній час великокняжим Ангальт-Кетенським капелмейстером і директором камерної музики. У році 1722». Традиція створення композиторами у XVII–XVIII ст. (Й. Я. Фробергером, Й. Пахельбелем, Й. К. Ф. Фішером, Й. Маттезоном тощо) циклічних поліфонічних форм, зокрема й педагогічної спрямованості, була піднята Й. С. Бахом на новий рівень та розширена апробацією в межах клавірного виконавства раніше не використовуваних тональностей.

Проте новаційність І тому «ДТК» не обмежується розширенням тональних обріїв виконавства. У творі поєдналися «найвищі ідейно-художні цінності з найбільш довершеним технічним керівництвом для опанування навичками поліфонічної гри» [55, с. 74]. Зазначимо, що Кетенський період був позначений зверненням митця до численних варіантів циклічних форм – завершенням «Органного зошита», який складався з понад 40 хоральних прелюдій, 3 Сонат і 3 партит для скрипки соло, 6 сюїт для віолончелі соло, 6 сонат для клавіра (чембало) та скрипки, скрипкових концертів, 6 Бранденбурзьких концертів, оркестрових сюїт. При розмаїтті образів ці твори поєднували «нові елементи драматургічно контрастного розвитку тем-образів» [123, с. 99], демонстрували розширення тонального та тембрового просторів (у 5 сюїті для віолончелі *c-moll* було застосовано переналаштування струни *A* у *G*, у 6 сюїті *D-dur* – застосовано гранично високий регістр), переосмислення принципу концертування як царини найповнішого розкриття внутрішнього драматургічного потенціалу тем-образів.

Циклічний «вектор» творчості Й. С. Баха Кетенського періоду уможлиблює підкріплену первинним об'єднанням частин цілого – «Добре темперований клавір» – пропозицію щодо осмислення твору як новаційного, масштабного варіанту циклічного жанру, позначеного багаторівневістю архітекτονіки, композиційно-структурною багатовимірністю. На рівні виконавської практики інтерпретація твору як метациклу підтверджується

зокрема виконавськими версіями таких майстрів піанізму, як Е. Фішер, Г. Гульд, Ф. Гульда, Р. Кіркпатрік (на клавесині), С. Ріхтер тощо.

Підкреслимо, що питання щодо жанрової основи твору як цілісності до сьогодні постає в дискусійному забарвленні. О. Алексєєв характеризує «ДТК» як збірку. Цю думку поділяє М. Друскін, який ставить запитання: «Чи можливо розглядати ці збірки [I і II томи «ДТК»] як внутрішньо замкнений, єдиний за замислом твір, який потребує концертного виконання всіх п'єс одна з одною?» [33, с. 338], визначаючи сучасні прецеденти такого цілісного виконання твору в усій його масштабності як подвиг [там само].

Як «зібрання» позиціонує твір Н. Горюхіна [30], яка акцентує його цілісно-наскрізну специфіку. Її чинниками дослідниця вважає глибокий контраст жанрів частин твору [там само], те, що «прелюдії та фуги Й. С. Баха пов'язані тісними вузами драматургічних ліній розгортання думки, що дозволяє виконавцям формувати своєрідні цикли-сюїти із малих циклів прелюдій та фуг. Тільки така складно організована *велика циклічна форма* (виокремлено нами) дозволяє при виконавській інтерпретації прелюдій та фуг віднайти та досягнути в них ті ж філософсько-естетичні, світоглядні концепції Й. С. Баха, якими пронизані його кантати, «Страсті», ораторії, концерти, сюїти» [30, с. 80].

Формування виконавської концепції, у якій I том «ДТК» на макрорівні жанрової моделі твору (що безумовно позначається на його архітектоніці) досягається й репрезентується як цілісність, уможлиблюється на основі досягнення семантичної специфіки барокових циклічних форм. Висвітлюючи особливості барокової жанрової палітри, Ю. Бочаров акцентує функціональну двоїстість жанрових моделей епохи, детерміновану модуляцією зокрема циклічних жанрів, приналежних до релігійної традиції, у сферу світського музичного мистецтва (наприклад, сонат *da Chiesa*) та на основі семантично-змістовного критерію розрізняє моноафектні (зокрема прелюдія) та поліафектні циклічні форми (зокрема й цикл «прелюдія – fuga») [21].

Зазначимо, що така диференціація, резонуючи із сутнісними основами барокової естетики, стає підґрунтям для визначення семантичної специфіки

І тому «ДТК» як поліфонічного – з точки зору співіснування різних жанрових моделей – моноафектно-поліафектного метажанру та акцентуації потреби у формуванні багатовимірної виконавської позиції.

Її специфіка, на наш погляд, обумовлюється не тільки необхідною спрямованістю виконавця на урахування семантики складових музичного тексту, втілення афектів, закладених у композиторському тексті, як самостійних і водночас як компонентів багатогранної панорами – «каталогу афектів» [110, с. 305]. Її специфіка обумовлюється і дуальністю, породженою синтезом, за виразом Г. Нейгауза, «тривалого мислення (горизонтального)» та «короткого (вертикального)» [80, с. 49]. Це забезпечує дуальне «охоплення» твору як багатоскладової цілісності та «згорненого» в його окремих компонентах, за якими «просвічується» ціле, формується як далекоспрямована виконавська перспектива – художня комунікація, первинно орієнтована на створення тривалого, семантично щільного, багатовимірного простору, так і темпорально «стиснена» комунікація – «кристалізоване» відбиття твору як цілісності в кожній із його складових.

З цієї точки зору особливої вагомості для нас, з одного боку, набувають думки Є. Назайкінського щодо комунікативного статусу музичного твору як об'єкта, який «являє собою складне матеріально-ідеальне утворення, що закарбовує у своїй побудові структуру та особливості жанрового контексту» [79, с. 24]. З іншого боку, важливою є потреба урахування (у контексті комунікативної ситуації) історії буття твору: семантико-значеннєвого тла, що стоїть за ним, визначається специфікою духовних орієнтацій епохи та контекстом творчості композитора, інтерпретаційного «шлейфу». Проекція цих тез на рівень жанрової специфіки І тому «ДТК» як цілісності детермінує створення виконавської позиції, у якій у «згорненому» вигляді наявною є пам'ять циклічного жанру барокової епохи.

Актуалізація семантико-значеннєвого ракурсу виконавського осмислення І тому «ДТК» як циклічної композиційно-структурної цілісності – метациклу, позначеного архітектонічною багатовимірністю, породжена й культурною –

виконавською пам'яттю, пов'язаною з наповненням музичного простору XIX–XX ст. циклічними «несонатними» [110] формами. Циклізація романтичної мініатюри, резонуючи із циклізацією барокових «малих жанрів», мала світоглядно-естетичною основою суб'єктивізацію творчих світів композиторів. Це спонукало до відродження композиційно та семантично лабільних жанрових «прообразів» мініатюри (зокрема й прелюдії) і формування на основі їх циклічної єдності нової моделі творчого бачення світу, у якій одиничне «згортає» в собі цілісність, і цілісність постає як іманентна єдність одиничного. Водночас виконавська пам'ять щодо творчої репрезентації циклічних форм має основою й інтенсифікацію їх апробації (зокрема в межах поліфонічного мислення) в європейській музичній традиції першої половини XX ст. – у творчості М. Рegera, А. Онеггера, П. Гіндеміта тощо.

Зазначимо, що значущість урахування виконавського досвіду, пов'язаного із семантично-жанровим різноманіттям циклічних форм, детермінована й тим, що в їх контексті компоненти художнього цілого постають як «згорнені», концентровані кванти змістів. У контексті барокової епохи це виявляється в знаковій щільності і перцептуальній закріпленості складових циклічних форм на всіх рівнях музичної тканини, у контексті епохи романтизму та художньої практики першої половини XX ст. – у програмності як рушійній силі формування перцептуального – семантично визначеного образу циклів як цілісності та змістовно-значеннєвої конкретності кожної з його частин. Проте підкреслимо, що мініатюри XIX–XX ст., при резонуванні із моноафектними жанрами барокової епохи – втіленням одного типового стану-афекту, позначені безумовним тяжінням до закарбування індивідуалізованої дихотомії становлення та стану.

У сукупності зі збереженням на інтелектуальному, когнітивному рівні виконавства «пам'яті» циклічних форм це актуалізує потребу у формуванні специфічної стилістики виконавства «крупним мазком» та потужної, внутрішньо концентрованої енергетики, розрахованої на первинну тривалість темпорального виміру виконавства.

Поліфонічність семантично-жанрового виміру «ДТК» на мезорівні водночас формує й необхідність первинно варіативної, лабільної виконавської позиції, відповідної до його внутрішнього членування. Зазначимо, що мезорівень семантично-жанрового виміру «ДТК» є первинно багаторівневим. З одного боку, виявленням архітектонічної поліфонічності, детермінованої семантично-жанровою специфікою твору та особливостями формотворення в ньому, є наявність у межах макроциклу змістовно окреслених проміжних циклів. Підкреслимо, що у різних дослідницьких просторах питання щодо структуризації таких «внутрішніх циклів» вирішується різним чином.

Б. Яворський, фіксуючи наявність у циклі численних арок на тематичному та образному рівні, зазначав, що «у циклі чітко прослідковуються декілька сюжетно-сміслових пластів, пов'язаних із найважливішими церковними святами і відповідними до них віхами євангельського оповідання» [16, с. 130]. Ці пласти Б. Яворський [16] та В. Носина [83, с. 7] визначають таким чином:

1. Старий Заповіт (Прелюдії та фуги *d-moll* I, *G-dur* II);
2. Дитячий період (Прелюдії та фуги *C-dur* I, *E-dur* I, *e-moll* I, *Fis-dur* I, *g-moll* I, *A-dur* I, *B-dur* I, *B-dur* II);
3. Зрілий період (Діяння Христа, Юність Христа – Прелюдії та фуги *a-moll* I, *F-dur* I, *c-moll* I, *Fis-dur* II, *d-moll* II);
4. Стражденний період (Цикл життєвого подвигу, Страсний тиждень – Прелюдії та фуги *es-moll* I, *fis-moll* I, *b-moll* I, *h-moll* I, *gis-moll* I, *c-moll* II, *cis-moll* I, *dis-moll* II, *fis-moll* II, *a-moll* II, *g-moll* II, *b-moll* II, *h-moll* II);
5. Урочистий цикл (Прелюдії та фуги *D-dur* I, *Es-dur* I, *G-dur* I, *H-dur* I, *C-dur* II, *Cis-dur* II, *Es-dur* II, *e-moll* II, *H-dur* II);
6. Догматичний цикл (Прелюдії та фуги *Cis-dur* I, *D-dur* II, *Es-dur* I, *As-dur* I).

Не вступаючи в полеміку та з безумовним пієтетом осягаючи глибину думок науковців і масштабність асоціативного спектру, залученого для обґрунтування такої внутрішньої циклічності, зазначимо, що вона перебуває «поза межами» процесу розгортання музичного матеріалу, що дозволяє

акцентувати її не стільки структуротворну детермінованість, скільки концептотворну вагомість.

На думку Н. Горюхіної, специфіка «ДТК» полягає в його внутрішньому членуванні на 3 сюїти (кожна з 4 малих циклів «прелюдія та фуга»), у які структуруються перші 12 компонентів «великого цілого». Свідченням саме сюїтної циклічності дослідниця вважає як актуалізацію у творчості композитора сюїтного жанру загалом, так і «заключний, узагальнюючий характер четвертої пари кожного групування, у якому тематичний розвиток піднімається до рівня симфонізму, а жанр і форма перехльостують можливості клавіру» [30, с. 80].

З іншого боку, проявом жанрової поліфонічності «ДТК» на мезорівні – компонентів цілого – є первинно фіксована композитором, титульна жанрова пріоритетність «малих циклів».

На мікрорівні – прелюдій та фуг як мінімальних структурних одиниць цілого – I том «ДТК» Й. С. Баха є фактичним віддзеркаленням барокової панорами жанрових моделей. Її специфічним маркером була можливість зміни локусу жанрів, «взаємопереміщення» жанрів, а також образів і тем у межах релігійної та світської царин, відповідне до релігійної домінанти культурної парадигми, синтетичності та антиномічності барокового світогляду. Р. Берченко у зв'язку із цим підкреслює, що «звернення до біблійних сюжетів, як і цитування хоральних мелодій у світській камерно-інструментальній музиці Німеччини загалом (і клавірній зокрема), до моменту створення «Добре темперованого клавіру» склалося у певну історичну традицію (хоча і не настільки поширену), на яку Бах, безумовно, спирався, піднімаючи її, однак, на невимірно більш високий художній рівень» [16, с. 53–54].

Титульним компонентом жанрової панорами на мікрорівні «ДТК» є перш за все хорал – символ барокової епохи, атрибутивне, концентроване втілення її світоглядних, ціннісних настанов. У «ДТК» Й. С. Баха, як зазначає Р. Берченко, у прямій та опосередковано алюзійній формах наявні хорали, які «не тільки багаторазово звучать у бахівських творах і належать до числа найбільш

улюблених Бахом, але й складають опору – віроповчальну, художню, конструктивну – лютеранського богослужбового вжитку» [16, с. 75]. Виняткове різноманіття хоральних джерел «ДТК», які належать до різних сакральних обрядових святкових кіл, на наш погляд, формує сакральний вимір поліфонічної семантичної аури твору – «в основі більшості прелюдій та фуг «Добре темперованого клавіру» містяться мелодії протестантських хоралів, загальновідомих у Німеччині XVI–XVIII століть, які тому навіть без тексту повідомляли слухачам-сучасникам композитора усталені образно-сміслові асоціації» [16, с. 35]. Пронизаність мелосу «ДТК» перцептуально закріпленими хоральними інтонаціями (доречно згадати своєрідну таблицю цитат хоралів у «ДТК», створену Б. Яворським) детермінувала його функціонування у первинно чітко визначеній семантичній аури, орієнтація на відбиття якої у виконавському тексті є суголосною тенденції автентичного виконавства.

Зразками фактичного цитування сакрального мелосу зокрема є: Фуга *As-dur* I, тема якої ґрунтується на хоралі «*Wie schön leuchtet der Morgenstern*» – втіленні семантики поклоніння волхвів; Фуга *B-dur* I, початок теми якої відтворює інтонації хоралу «*Nun komm, der Heiden Heiland*»; Фуга *F-dur* I – на основі теми хоралу «*Komm, Gott Schopfer, Heiliger Geist*». Репрезентація хорального мелосу як комплементарної єдності, скріпленої глобальною значимістю та першістю релігійного світобачення, закарбовується у Фугах *d-moll* I та *b-moll* II. Особлива змістовна вагомість поєднання інтонацій трьох різдвяних хоралів у малому циклі *B-dur* I передвизначає семантику даного малого циклу та детермінує формування відповідної емоційно-образної та концептуальної аури виконання. Значущим змістовним рушієм формування виконавської концепції I тому «ДТК» та створення емоційно-образного аспекту його виконавського тексту є осмислення виконавцем алюзійно-варіативного зв'язку твору з інтонаційною сферою сакрального мистецтва. Зразками такого опосередкованого втілення – апелювання до тезаурусу аудиторії – є Фуга *es-moll* I (на основі мелосу григоріанського піснеспіву «О ви, які проходять

шляхом, погляньте, чи є скорбота, співставна з моєю скорботою»), Прелюдія *G-dur* II (на основі хоралу «*Allein Gott in der Hoh`sei Ehr*»).

Водночас наявність у I томі «ДТК» семантично-жанрового простору, пов'язаного зі світською традицією музичного мистецтва, є чинником, на наш погляд, формування певної дихотомії «сакральне–світське» як маркера культурного – жанрового – семантичного поліфонізму твору. Зазначимо, що яскраво виявлена на мікрорівні семантична співвіднесеність I тому «ДТК» зі світським простором сама по собі також є культурно поліфонічною. Це обумовлюється різноманіттям не тільки жанрових, а й національних джерел твору, суголосним «теорії змішаного стилю» в естетичних параметрах барокового мистецтва та виражень в англійських і французьких сюїтах тенденції акцентуації національного начала.

Компонентами жанрової арки I тому «ДТК», які резонують із простором світського музичного мистецтва (зокрема в опосередкованих, алюзійних і взаємопов'язаних варіантах), науковці вважають такі жанри, як: інвенція (Прелюдії *Cis-dur*, *F-dur*, *fis-moll*, *a-moll*, *E-dur*, *gis-moll*, *A-dur*, *H-dur*); алеманда (Прелюдії *E-dur*, *f-moll*); сарабанда (Прелюдія *es-moll* – на рівні метру 3/2); гавот і буре (тема Фуги *Cis-dur* – на рівні ритмонем); канцонета (загальна стилістика Фуги *Cis-dur*); елегія (загальна атмосфера Прелюдій *cis-moll*, *es-moll*); *perpetuum mobile* (загальна атмосфера Прелюдії *D-dur*); французька увертюра (Фуга *D-dur*, що зокрема виявлено в енергетиці, потужності руху й активності пунктирного ритму); токата (Прелюдії *Cis-dur*, *Es-dur*, *B-dur*); сициліана (Прелюдія *E-dur*); арія та аріозо (Прелюдії *cis-moll*, *es-moll*, *e-moll*, *f-moll*, *g-moll*); менует, пасп'є (загальний рух Фуги *F-dur*); пастораль (Прелюдія *E-dur*, Прелюдія та фуга *Fis-dur*, Фуга *As-dur*); жига (тема Фуги *G-dur*); куранта (Прелюдія *Fis-dur*); ричеркар (Фуга *C-dur*¹).

Виконавська орієнтація на зазначені жанрові моделі, втім, ускладнюється тим, що жанрово-семантичні асоціації є не тільки їх численними, а й

¹ І. Пяковський обґрунтовує наближення даної Фуги до жанру ричеркара тональною двоїстістю теми, відсутністю в ній інтермедій [94, с. 103].

виявленими на різних рівнях – типових інтоном і ритмонем, метру, загального образного та емоційного складу, типових форм руху тощо. Опосередкованість жанрових джерел, яка стає чинником їх різного тлумачення дослідниками, водночас виявляється і у взаємному їх накладанні.

Це не тільки створює складний, багатовимірний семантичний контекст, а й детермінує суттєві змістовно-значеннєві акценти виконавського інтерпретування відповідно до орієнтації піаніста на жанрові моделі, домінантні в межах конкретного виконавського акту. Так, у Прелюдії *E-dur* багат шаровий семантичний простір виникає внаслідок сполучення знаків сициліани (на рівні метру, ритму, загального характеру), пасторалі (на рівні метру), алеманди (на рівні загального характеру), колискової (на рівні типових інтоном), у Прелюдії *Fis-dur* – унаслідок накладання знаків куранти (на рівні загального характеру), колискової (на рівні типових інтоном) та музики дзвонів, у Прелюдії *Cis-dur* – сполучення виявлених на різних рівнях організації музичної тканини знаків жанрів гавоту, буре, канцонети і токати.

2.2. Семантичні виміри I тому «ДТК» Й. С. Баха:

інтонаційно-мелодичний, тональний, темповий, фактурний, числовий ракурси

Виняткова щільність семантичного поля I тому «ДТК» Й. С. Баха детермінована його «красномовством» [38, с. 19], наповненням змістовно визначеними у вимірах барокового музичного мистецтва риторичними фігурами, у яких «об'єктивно був закарбований пієтизм ранньохристиянської традиції, даної крізь призму більш пізніх релігійно-культурних ідей» [126, с. 17].

Значимість риторичних фігур в естетичних параметрах бароко пояснюється тим, що «риторика відіграла важливу роль у закріпленні семантики, відпрацюванні музичного «лексикону», який уперше з такою повнотою та силою розкрив можливості музики як виразної мови, подібної до

поетичної або ораторської» [38, с. 9], детермінувала опанування та закріплення «концентрованих» смислів у виконавській практиці та в перцептуальному осягненні, що слугувало основою художньої комунікації.

Зазначимо, що «розкодування» дослідниками риторичних фігур, символічних інтоном, ритмонем у «ДТК» в синхронії та діахронії музичного мистецтва має варіативний характер, до того ж їх численність створює загрозу накладання певного змістовного навантаження фактично на кожний звук. Як найбільш виразно виявлені у творі дослідниками позиціонуються такі, як:

- мотив хреста (символ страстей, мотив розп'яття);
- мотив-символ «здійснення Божої волі» (за Б. Яворським): послідовність семантично усталеного ствердного активного квартового висхідного руху із подальшим півтоновим/тоновим сходженням;
- мотив-символ воскресіння (за Б. Яворським, В. Носиною) – секвенція на основі діатонічного тризвучного висхідного мотиву;
- мотив-символ смерті (за Б. Яворським) – секвенція на основі діатонічного тризвучного низхідного мотиву;
- мотив сходження в могилу (за Б. Яворським) – послідовність декількох інтоном *lamento*. Акцентуємо, що такий виразний інтонаційний хід «розкодовується» як мотив шляхетного тужіння» [129, с. 355];
- інтонома *Dies irae*;
- мотив-символ старості, слабкості (за Б. Яворським) – низхідні стрибки на великі інтервали;
- мотив скорботи та страждання (за В. Носиною) – хроматичний рух в обсязі кварта;
- риторична фігура *exclamation* (мотив кличу за В. Носиною) – висхідна секстова інтонома;
- риторична фігура *tirata* (постріл) – символ бичування: стрімка висхідна інтонома у швидкому русі;
- риторична фігура *aposiopesis* (умовчання) як символ смерті – пауза в усіх голосах;

- риторична фігура *aposiopesis tmesis* (розсічення) як символ страху, жаху – пауза, яка перериває мелодику;

- риторична фігура *suspuration* – символ жалісного зітхання, стогону (інтонеми *lamento*, які перериваються паузами);

- риторична фігура *circulation* (за Б. Яворським – «символ чаші страждання»), яка має багаторівневе семантичне навантаження – втішання, умиротворення та водночас прощення, прощання, емпатичного співчуття;

- риторична фігура *passus duriusculus* – символ страждання: хроматичний низхідний рух;

- риторична фігура *saltus duriusculus* – символ болі, сліз, скорботи: низхідний рух із великим стрибком;

- символ Марії – графічно окреслений інтонаційний рух, який алюзійно відтворює літеру М;

- мотив-символ «слідування апостолам» та близький до нього символ «зішестя Святого Духа» (за Б. Яворським) – плавний інтонаційний рух зі своєрідними уступами;

- риторична фігура *fuga* – біг як символ нестримного руху, втечі;

- символ жертовності (за Б. Яворським) – висхідний (у деяких випадках низхідний) рух по звуках мінорного квартсекстакорда;

- символ радісного споглядання (за В. Носиною) – подвоєння мелодичного руху (у терцію/сексту);

- символ неминучого звершення (за В. Носиною) – висхідний секстакорд;

- символ передвизначення, співстраждання (за В. Носиною) – висхідний мінорний тризвук із секундовим низхідним завершенням.

Особливу культурну поліфонічність і щільність символіко-семантичному простору «ДТК» надає відтворення в ньому семантики «дзеркало в дзеркалі», яка сягає європейського, зокрема образотворчого, мистецтва часів Відродження. Репрезентація в ній світу та людини одночасно в різних ракурсах споглядання – з середини та зовні – відбивала дихотомічність, антиномічність барокової парадигми світорозуміння.

Семантема «дзеркала в дзеркалі» у «ДТК» знаходить алюзійне виявлення на макрорівні – структурної «складеності» великого циклу з малих циклів. На мікрорівні ця семантема резонує зі специфічною «подвійною» композиційно-структурною організацією складових великого циклу. Прикладом накладання форм слугують Прелюдії *Es-dur* I та *Cis-dur* II, які є самостійними малими циклами з прелюдії та фуги, Прелюдія *A-dur* I – поліфонічна форма, у якій вбачаються риси потрійної фуги, фуги з двома утриманими протискладненнями, потрійної фугети, триголосної інвенції [75, с. 221].

Суміщення форм за принципом «вбудування» фуги у фугу вирізняє Фуги *G-dur* I, *E-dur* II та *Es-dur* II. Виконавське осмислення символічності їх «метаструктури», суголосної специфіці семантичного метапростору, програмує виконавську концепцію, детермінує надання смислотворної значимості композиційно-структурним маркерам, концептуалізацію та технічно-операціональну акцентуацію структурних меж, надання їм особливої артикуляційної «опуклості».

Семантична вагомість тональностей є тим «бароковим кліше», яке первинно передвизначало емоційно-образну ауру виконавства та характер перцепції. М. Бонфельд акцентує, що Й. Маттезон у 1713 р. «у своїй першій великій праці “Знову відкритий оркестр” намагається чітко визначити характер 17 тональностей мажору та мінору (за винятком *Cis-dur*, *cis-moll*, *Fis-dur*, *As-dur*, *gis-moll*, *h-moll*). Дещо пізніше таку ж спробу здійснив його співвітчизник Христіан Шубарт у трактаті “Ідеї до естетики музичного мистецтва” (1784)» [18, с. 52].

Зазначимо, що в контексті німецької, французької, італійської тощо національних музичних шкіл, а також індивідуальних творчих світів цей зміст був водночас варіативно забарвленим, що демонструють складені М. Шарпант'є та Ж.-Ф. Рамо «класифікації» тональностей. У параметрах барокової музичної естетики найбільш застосовані в композиторській творчості тональності тлумачилися таким чином: *C-dur* – «чиста» тональність, використовувана як простір буття найбільш піднесених образів; сфера веселих і

водночас войовничих образів; *c-moll* – сфера драматичних, скорботних образів; *cis-moll* – простір утілення хресних мук Христа; *D-dur* – сфера радісних, урочистих, «блискучих», героїчних, певним чином бравурних образів; *d-moll* – царица урочистих і водночас шляхетних образів; *Es-dur* – простір утілення образу Трійці (що відбивала кількість ключових знаків); *E-dur* – царица метафори хреста, осягнення мук Христа, водночас простір спокою, безтурботності природи; *e-moll* – сфера жалісних образів; *F-dur* – простір шаленого, запального начала; *f-moll* – жалісна й похмура семантика; *G-dur* – семантична царица радості; *g-moll* – простір страждань, водночас величності та серйозності; *A-dur* – сфера пасторальних, радісних, чистих образів; *a-moll* – сфера образів чистих, жалісних; *B-dur* – простір буття образів радісних і величних; *b-moll* – царица образів страху та похмурості; *H-dur* – сфера образів жалісних і водночас сурових; *h-moll* – пасіонний простір страждання.

Проблематизація формування темпової палітри, артикуляції, аплікатури, динаміки, мелізматики й педалізації виконавцем у контексті семантично обґрунтованої виконавської концепції та адекватного стильового підходу детермінована тривалим тяжінням над пострадянською «виконавською спільнотою» редакційних нашарувань у «ДТК», за яких твір постає перед виконавцем/слухачем крізь призму творчої позиції редактора/редакторів. Звернення до «першоджерела» твору, закарбованого в уртексті з його нечуваним потенціалом для виконавської творчості, надає унікальної можливості через багатоваріантність виконавських засобів стати співавтором музичного твору.

У художній практиці бароко італійські визначення темпу функціонували як маркери афекту, емоційно-образного наповнення твору. Так, *Allegro* позначало, на відміну від *Presto*, не стільки швидкий темп, скільки домінантне емоційне забарвлення («весело», «бадьоро», «збуджено», «радісно»). До того ж сучасний темповий рельєф значно відрізняється від барокового, позначеного суттєвою витриманістю [13, с. 16].

У I томі «ДТК» позначення темпу дані Й. С. Бахом тільки в Прелюдії *c-moll*, *e-moll* і в Прелюдії та фузі *h-moll*. Це було детерміновано варіативністю інструмента виконання (орган, клавикорд, клавесин, перші фортепіано), що за їх органологічних відмінностей унеможливлювало однозначність авторських темпових ремарок, та усталеністю принципу співтворчості з композитором, за якої професіонали володіли риторично обумовленими навичками урізноманітнення фактури та застосування мелізматики тощо.

Поділяючи певні настанови автентичного виконавського спрямування, корегуючи їх відповідно до сучасної «модуляції» клавірної музики Й. С. Баха в царину піанізму, зазначимо, що сучасний – стильовий – підхід до вибору темпів у виконанні I тому «ДТК» надає виконавцеві значної свободи у формуванні темпового рельєфу твору. Тому не випадковою є наявна широка палітра визначення темпу метрономом у різних виконавських версіях I тому «ДТК»:

а) Прелюдію *Cis-dur* клавесиніст Густав Леонгардт грає помірно – $3\frac{1}{8} = 66$ ударів у хвилину, піаністка Розалін Тюрек – 90–93, Глен Гульд – 105–108;

б) Прелюдію *es-moll* Розалін Тюрек грає $1\frac{1}{2} = 23$, Андраш Шифф – 44, що майже в два рази швидше, Густав Леонгардт ще швидше – 56;

в) Прелюдію *b-moll* Глен Гульд грає в мінливому темпі, де восьма коливається в діапазоні 50–60 ударів у хвилину, Ванда Ландовська – 58–60, Розалін Тюрек – 67–71 (у пізньому запису – 1976 р.), 74 (у ранньому – 1957 р.), Андраш Шифф – 80–81 (у пізньому запису – 2011 р.).

Розбіжності, таким чином, є більш ніж суттєвими, проте при дотриманні «стильових меж» виконання мають право на існування.

Одним з основних принципів вибору темпу є принцип вартості тривалостей, якими викладена музика. При визначенні руху четвертними (Фуга *b-moll*) при композиторській ремарці *alla breve* четвертні не можуть бути схожими на шістнадцяті або восьмі. Практика виконання Прелюдії *c-moll* демонструє ототожнення шістнадцятих у тридцятьдругі, що у такому випадку наближує Прелюдію до високотехнічного етюд. Вказівка композитора *Presto* в цій Прелюдії спричиняє фактично подвійне пришвидшення темпу, попри те, що

співвідношення початкового *Allegro*¹ і *Presto* в Прелюдії *c-moll* зовсім не є кратним², кратність темпів можливо виявити між темпами *Presto* і *Adagio*. Натомість, у Прелюдії *e-moll* кратність першого і другого³ розділу очевидна, адже, не дивлячись на викладення основної тканини шістнадцятими, перший розділ ближче до незазначеного Й. С. Бахом темпу *Andante*. Саме такий темп розкриває основний афект стану піднесеної скорботи (і може бути кратний *Presto*), тому рухомий темп і темпове розгойдування *accelerando*⁴ (при переході до другого розділу) буде дисонувати із передбаченим композитором емоційним наповненням твору.

Суттєвим чинником корегування темпового «оформлення» частин метациклу є їх жанрова природа. Жанрова модель сарабанди в Прелюдії *es-moll* унеможливорює орієнтацію виконавської концепції на рухливий темп.

Специфічна архітектоніка метациклу «ДТК», його складеність із «малих циклів», складові яких внутрішньо пов'язані між собою, детермінують й спрямованість виконавської концепції на дотримання співвідношення темпів прелюдій та фуг. Їх повинна зв'язувати пульсація загальної тривалості [14, с. 8]:

- єдина пульсація (пульсація однією тривалістю або 1:1);
- кратна одиниці пульсація (пульсація кратними одиниці тривалостями або 1:2, 2:1).

Зазначимо, що така темпова пульсація, як стильовий формоутворювальний принцип у контексті барокової естетики музичного мистецтва, є характерною для барокових концертів (у яких у кратному співвідношенні чергуються швидкі і повільні частини) та клавірних партит, сюїт, у яких при всьому різноманітті танцювальних жанрів усі частини циклу пов'язані єдиним пульсом.

¹ В уртексті Й. С. Бах пише позначення темпу *Allegro* останнім, у чотирьох заключних тактах, після попередніх темпових змін *Presto* і *Adagio*, що лише підкреслює повернення до *Allegro* як до основного темпу.

² Дане міркування не стосується аналогічного темпового рішення Прелюдії Фрідріхом Гульдой, до виконання якого апелюють деякі педагоги, оскільки його трактування «ДТК» сміливо можна назвати екстраординарним. Ми ж говоримо про стильові принципи.

³ Бахівська ремарка *Presto*.

⁴ Позначення, нехай і взяте в дужки, у редакції Б. Муджелліні.

Виконавська практика довела плідність вибору можливих варіантів кратності між прелюдією та фугою як чинників створення афекту, передбаченого виконавською концепцією:

- Прелюдія та fuga *C-dur*: а) $8 = 8$ (що в Прелюдії резонує із семантикою тональності, у Фузі дозволяє відтворити емоційне піднесення від Благої вісті [83, с. 25]; б) $4 = 8$ (що, зокрема у виконанні Ф. Гульди, детермінує зміщення смислового акценту на Фугу);

- Прелюдія та fuga *c-moll*: а) $8 = 8$, б) $8 = 16$;

- Прелюдія та fuga *Cis-dur*: а) $8 = 8$, б) $3 \setminus 8 = 4$;

- Прелюдія та fuga *E-dur*: а) $8 = 8$, б) $3 \setminus 8 = 4$;

- Прелюдія та fuga *es-moll*: а) $4 = 4$, б) $1 \setminus 2 = 4$;

- Прелюдія та fuga *Fis-dur*: а) $3 \setminus 16 = 4$, б) $16 = 16$.

Виконавська практика також доводить важливість вибору одиниці пульсу або одиниці рахунку, яку ми розуміємо не як формальний удар метронома або рахування вголос, а саме як вимір живої творчої енергії музиканта. Через звукотворчу волю виконавця – одну з «основних душевних сил, які породжують різноманіття проявів фортепіанної техніки» [68, с. 14], плин «хроноартикуляційного процесу», «осьової пульсації», «часу, який не звучить» [8] – ця енергія дозволяє відчувати биття музичного часу як таке, що реально існує і транслюється слухачеві.

Титульний бахівський метр не завжди є беззаперечним показником одиниці рахунку. Розглянемо декілька прикладів варіантів вибору пульсу. Прелюдія та fuga *es-moll*: а) пульсувати восьмими в Прелюдії та у Фузі; б) пульсувати четвертними в Прелюдії та у Фузі; в) пульсувати половинними в Прелюдії та четвертними у Фузі. Органологія клавесина детермінує складність дрібнішої за половинні пульсації, що демонструє виконавство Г. Леонгардта, та унеможливорює розтягнення руху. Власна виконавська практика дозволяє пропонувати як доцільний в аспекті кратності – перший варіант вибору пульсу та як органічний – другий варіант пульсації.

Гра великих піаністів демонструє опору на декілька рівнів пульсації. Так, наприклад, виконання Розалін Тюрек абсолютно унікальним чином поєднує в собі відчуття пульсації більш крупними тривалостями (титульним композиторським метром), мислення якими пов'язує виконання в єдину безперервну думку, і завдяки вишуканій артикуляції – більш дрібними тривалостями (як правило, сусідніми з крупними), що створює максимальну ясність багаторівневої поліфонічної структури бахівського тексту.

Отже, виконавська практика спонукає до визнання переваг двох основних варіантів вибору темпу, які ґрунтуються на виявленні виконавцем:

- кратності темпів (1:1 або 1:2, 2:1) між Прелюдією та Фугою;
- одиниці пульсації в циклі.

Значущі нюанси семантичного поля I тому «ДТК» Й. С. Баха формуються і на рівні фактури. Акцентуємо, що порівняно із жанровим, риторичним тощо аспектами, фактурний не є первинно визначальним у формуванні змістовно-значеннєвого виміру твору. Проте в деяких випадках він наочно постає як такий, що посилює семантичну «ауру» структурних складових метациклу.

Змісто- й образотворна значимість фактури знаходить виявлення в таких складових твору:

- Прелюдія *C-dur*, у якій розшарування фактури на бас та фігурації у верхньому голосі слугує символічному віддзеркаленню дуалістичного християнського уявлення щодо світобудови як диференційованої на світ небесний та земний, горний та дольний;

- Прелюдія *As-dur*, у якій диференціація на мелодичний голос й акордовий супровід є одним із засобів створення святкового, урочистого емоційно-образного простору;

- Прелюдія *es-moll*, у якій шляхом поступового спатіального розростання та ущільнення створюється своєрідне фактурне *crescendo*, яке має визначальну драматургічну та сенсотворну роль;

- Прелюдія *B-dur*, у другій частині якої раптовість фактурного «зламу» маркує «зіткнення» скрипкового – сольного – викладення та акордових

побудов, формує своєрідне співставлення просторів індивідуального та колективного осягнення музичних подій;

- п'ятиголосна Фуга *b-moll*, у якій при єдності початку голосів подальше їх розгортання демонструє змістовну диференціацію – «перше сопрано – мелодія, друге – стримане аріозо», альт – мужня мелодія, бас – риторика афористично злитих теми та відповіді» [29, с. 25] та фінальне злиття в хоральній звучності як утіленні колективної домінанти;

- Фуги *C-dur* та *Cis-dur*, у кінцевих побудовах яких зазначені І. Приходьком додані голоси створюють ефект «обважнення» [90, с. 185]. У зв'язку із цим дослідник акцентує первинну варіативність виконавського технічного втілення та семантичного інтерпретування завершальних акордів: «сучасний піаніст має можливість обирати, якої комунікативної функції надати завершальному такту: зробити з нього *conclusion*, підкресливши загальну масивність звучання акордів, чи востаннє нагадати про тему, акцентуючи першим і п'ятим пальцями правої руки (це складніше, але можливо)» [90, с. 187]. Семантичне інтерпретування фактури дослідником при цьому розглядається як основа вибору виконавських засобів та чинник виконавської артикуляції [90, с. 198];

- Фуга *a-moll*, у якій фактурне ущільнення створює темпоральний ефект гальмування руху;

- Фуги *c-moll* та *g-moll*, у яких фактурне варіювання теми в кінцевих побудовах детермінує особливу її вагомість у статусі декларативного гасла;

- Фуга *Es-dur*, у якій «залипання» (за визначенням І. Приходька [90, с. 190]) обумовлює збільшення кількості голосів – розростання спатіального виміру твору.

Структуротворне значення фактури виходить на перший план у таких складових метациклу:

- Прелюдія *Cis-dur*, де зміна фактури (з органного пункту) маркує точку золотого перетину [92, с. 243] і внаслідок цього набуває значення рушія логіки розгортання музичної думки;

- Прелюдія *e-moll*, у якій певна опозиційність фактури першої та другої частин відповідає змістовно та драматургічно вагомому контрасту вокального – аріозного та інструментального – імпровізаційного начал;

- Прелюдія та fuga *Fis-dur*, у якій структурна окресленість кадансів і набуття ними значення мікротем пов'язано зокрема із тим, що «прелюдіювання, яке суміщає гармонічну фігурацію та активне поліфонічне двоголосся (імітації, комплементарні або контрастні контрапункти), уподібнюється витонченій грі, у яку втягується і рефренний каданс із танцювальним ритмо-мотивом» [29, с. 28];

- Прелюдія *h-moll*, у якій поява «гомофонних тем дозволяє виявити форму “другого плану” – сонатну» [94, с. 104].

Звукозображувальна функція фактури (що, у свою чергу, позначається на палітрі виконавських прийомів) виявляється у прелюдіях:

- Прелюдії *B-dur*, у якій скрипкова фактура (що віддзеркалюється в алюзіях ламаних акордів із типовим технічним прийомом скрипкової гри) семантично резонує з метафорою «польоту ангелів» (за Б. Яворським [16, с. 161]);

- Прелюдії *C-dur*, у якій лютнева фактура потенційно уможлиблює певну диференціацію фактурних – динамічних пластів. Стосовно Прелюдії *C-dur* така семантична значимість фактурної диференціації та динамічного розшарування уможлиблюється також тим, що цей «малий цикл» передбачав застосування клавесину з двома мануалами, де верхній був позначений ніжністю тембру [16, с. 151];

- Прелюдії *b-moll* і *Fis-dur*, у яких містяться алюзії дзвонів, у Прелюдії *Fis-dur* вони, зокрема, є імпульсами до особливої важливості фактурного окреслення голосів та диференціації туше в лівій та правій руках. Алюзії дзвонів також є семантично значимими у Фузі *G-dur*;

- Прелюдії *E-dur* та *g-moll*, насичених алюзійно відтвореними пасторальними наїграшами;

- Прелюдії *E-dur*, *a-moll*, *d-moll* та *F-dur*, у яких алюзійно відтворено журчання води.

Важливого значення набуває фактура у формуванні виконавського інтерпретування семантичного рельєфу І тому «ДТК» Й. С. Баха (при специфічній нейтральності тексту в цьому аспекті). І. Котляревський акцентує, що «для музики Й. С. Баха показчик фактурної щільності є важливим чинником коректування темпу, як у плані його визначень, так і в розробці загального темпового плану твору при виконавській інтерпретації» [53, с. 99].

Окремо слід зупинитися на питанні виявлення в «ДТК» числової символіки. М. Лобанова зазначає, що «числова символіка – необхідна частина і барокової теорії, і барокової практики: найважливіша категорія «гармонічної музики», «гармонічної тріади» тлумачилася з позицій математики, метафізики, космології, теології» [61, с. 132]. Осмислення Й. С. Бахом ґрунтувалося на відомих тогочасних трактатах Й. Олеаріуса, Я. Шмідта, Й. Г. Вальтера тощо, а також закріпленому в музичній практиці бароко семантичному інтерпретуванні чисел:

- 1 – утілення Бога, Єдності;
- 2 – утілення «вічного слова», Бога-Сина;
- 3 – символ Трійці, Святого Духа; символ неба;
- 4 – число ангелів, концентроване втілення 4 стихій, сторін світу, символ землі;
- 5 – людське, одушевлене число;
- 6 – подвоєна трійця, число днів творіння світу;
- 7 – таємне число; символ хреста; символ сукупності планет, універсуму;
- 8 – число повної гармонії;
- 10 – символ 10 заповідей;
- 12 – символ церкви.

Виявляючись на різних рівнях організації музичної тканини твору, числова символіка резонує із традиціями християнської нумерології [87] та формує невидимий, проте суттєвий концептотворний ефект. На думку М. Лобанової, «нечутні числа невидимо впливають на музичну композицію. Тут спрацьовує ще один закон барокової поетики – ілюзорність. Те, що ми чуємо, натякає на

глибинний, прихований зміст, перед нами – лише ілюзія повноти, яка потребує осмислення» [61, с. 134].

Окреслення культурної поліфонічності та значний прогностичний культуротворчий потенціал I тому «ДТК» Й. С. Баха, виявлення у творі тих потенцій, які в подальшому будуть «розгорненими» у музичному мистецтві, зокрема й сучасності, дозволяє вступити в полеміку із тезою А. Швейцера щодо того, що митець, як художник об'єктивного плану, «цілком належить до свого часу, користується художніми формами і думками, які пропонує їм епоха, не піддає критиці сучасні їм художні засоби виразності і не відчуває ніякої внутрішньої потреби в тому, щоби прокладати нові шляхи» [129, с. 5].

2.3. «Добре темперований клавір» Й. С. Баха. I том. Редакція Б. Муджелліні чи уртекст?

Проблема бахівського стилю і його інтерпретації існує протягом двох з половиною століть і на сьогоднішній день представлена колосальним списком наукових праць. Спроби осмислено систематизувати творчість великого генія робилися ще в XIX столітті, коли в 1850 році було засновано Перше бахівське товариство. XX століття привнесло повсюдний інтерес до його творчої спадщини. Багато видатних музикантів XX століття присвятили десятиліття об'ємним дослідженням Й. С. Баха. З кінця XX століття актуальними вже є роботи по дослідженню дослідників Й. С. Баха, де весь попередній накопичений досвід збирається воедино, піддається критичному розбору й аналізу.

Окремою педагогічною та виконавською проблемою є вивчення «Добре темперованого клавіру». З музичної історії відомо, що завершивши в 1722 році чистовий рукопис I тому, Й. С. Бах, тим не менш, протягом наступних 20 років продовжував редагувати том, очевидно забуваючи вносити правки в основний рукопис. Зараз відомі кілька прижиттєвих списків з автографа, зроблених

найближчими композитору людьми. Перш за все, варто згадати улюбленого зятя Й. С. Баха – Альтніколя, який до того ж жив у його будинку і міг безпосередньо спілкуватися з композитором; також – другу дружину Й. С. Баха – Анну Магдалену, яка зробила копію, і багато часу вважалося, що це є саме власноручний бахівський рукопис. Музикознавцями були опрацьовані також інші джерела, зокрема деякі другорядні копії, близькі за часом Й. С. Баху, а також перші його замальовки прелюдій та фуг, що представляють безперечну текстологічну, історичну і художню цінність. Їх зіставлення дозволяє побачити розвиток авторської ідеї, простежити за обробкою деталей, що вельми цікаво й повчально. Однак усі вони містять різного роду правки, різночитання з оригіналом, достовірність яких не вдається довести, хоча в останньому виданні бахівських творів *Neue Bach-Ausgabe* Альфредом Дюрром в «ДТК» унесені деякі важливі точкові зміни¹ на основі глибокого аналізу цих списків. І все ж таки найбільш аутентичним і оригінальним текстом першого тому є остаточний чистовик 1722 року, так званий «автограф Фолькмана-Вагенера».

З цього моменту починається тривалий історичний період існування різноманітних редакцій прелюдій та фуг, багато з яких (майже всі) так чи інакше затьмарили первозданний образ бахівського стилю всілякими редакторськими правками і виконавськими вказівками романтичного спрямування, часом на свій смак змінюючи композиторський текст, як це робив К. Черні, поки світове музичне суспільство не прийшло до необхідності вивчення «ДТК» Й. С. Баха по єдино чистому і вірному його духу тексту – уртексту.

Не будемо робити екскурс у сферу історії редакцій, тому що це тема окремого наукового дослідження. Лише підкреслимо, що зараз в Європі одним з найпопулярніших і відомих видань «ДТК» є уртекст видавництва Баренрайтера (ред. Альфред Дюрр), рідше використовується уртекст А. Кройца і Г. Келлера, Г. Бишофа, іноді зустрічається напівромантична редакція

¹ Наприклад, пропущений діз ноти *h* у заключному акорді Прелюдії та фуги *gis-moll* I.

Ф. Бузоні, яка містить також докладний тематичний розбір і аплікатуру (чим можна пояснити її довгу популярність).

Найважчою є ситуація з редакціями «ДТК» на пострадянському просторі. Переважна більшість педагогів і виконавців використовують редакцію Бруно Муджелліні, яка настільки рясніє різними правками і неточностями, що по кількості їх займає перше місце після редакції К. Черні. С. Діденко зазначає: «Загальновідомо, що великий фортепіанний педагог К. Черні у своїй редакції «Добре темперованого клавіру» доволіно втручався в авторський текст: змінював ноти, згладжував заперечення і т.п. Б. Муджелліні ці місця виправив (звідки народився міф про текстологічну точність його редакції), але в інших місцях допустив чи не більшу кількість помилок, не кажучи про численні виконавські вказівки, що різко суперечать бахівському стилю. На жаль, саме редакція Б. Муджелліні (з причини швидше книготорговельної, ніж науково-музичної) набула надзвичайного, воістину епідемічного поширення, але тільки в СРСР. За кордоном (наприклад, у всій Західній Європі) від неї давно відмовились, і користуватися нею, без жодного перебільшення, серед професіоналів вважається навіть поганим тоном» [32].

Засмучує той факт, що ця редакція досі настільки міцно вкорінена в педагогічній роботі, що колегами-піаністами за роки її існування виробився менталітет про єдино вірне трактування музики Й. С. Баха через призму виконавських вказівок Б. Муджелліні: вибір темпу, артикуляції, динаміки, розшифровки мелізматики тощо. Множинні викривлення є буквально канонізованими. Однак слід визнати – редакція Б. Муджелліні є застарілою і стилістично помилковою, що не дозволяє у сьогоденні застосовувати її в широкій педагогічній практиці на серйозному рівні.

У цьому питанні природно виникає деякий вакуум між повністю компромісною редакцією Б. Муджелліні і чистим нотним текстом уртексту. Для багатьох піаністів і педагогів це є великою проблемою. Багато з них відчують розгубленість перед такого роду чистими виданнями: «Тут же нічого немає, як нам грати по голих нотах?». Інші ж, навпаки, занадто завзято ставлячись до

відсутності виконавських вказівок, вважають за краще грати взагалі без них – без динаміки, без артикуляції тощо.

Тим часом, для грамотного професіонала немає нічого важкого в поводженні з чистим бароковим нотним текстом. Існує ціла система визначення і вибору темпу циклу прелюдії та фуги; вибору того чи іншого типу артикуляції, у залежності від характеру музики, будови поліфонічної тканини; вибору динамічного відтінку (переважання терасоподібної динаміки в бароковій музиці); вибору аплікатури, розшифровки мелізматики або її додавання. З усього цього випливає, що при грамотному підході чистий нотний текст за допомогою олівця педагога або виконавця може перетворитися в стилістично вірну власну редакцію.

Отже, відповідь знаходиться в сфері стилістичної ерудиції і вірності духу Й. С. Баха, у безстрашності перед вникненням у суть проблеми і відкриттям величезного творчого потенціалу в інтерпретації, закладеній в уртексті, чого, на жаль, не можуть запропонувати численні адепти редакторських правок.

2.4. Специфіка мотивної організації, артикуляції, аплікатури, динаміки, мелізматики й педалізації в I томі «ДТК» Й. С. Баха як чинник формування виконавської концепції

Дослідниками бахівської музики досить давно було помічено (ще з часів праць Г. Рімана, Р. Вестфалю) та пізніше підтверджено багатьма іншими дослідниками (працями А. Швейцера, Е. Курта, І. Браудо, М. Аркадьєва), що структура бахівської музичної тканини складається з явно помітних і виділених короткоскладних мотивів (від 2-х до 6-ти нот). Таким чином, становище будь-якої ноти в музичному тексті Й. С. Баха завжди належить певному мотиву, який завжди може бути ідентифікований завдяки його властивостям.

Найпоширенішими мотивами в музиці Й. С. Баха є ямбічні – мотиви затактованої спрямованості. Ямбічне мислення на рівні мотивів, таке властиве

стилю Й. С. Баха, становить практично всю основу його музичної тканини, створюючи відчуття нескінченної спрямованості руху музики, або ефект «макроямба» [8].

Такий рух ми хочемо позначити точним словом «струм» і вивести наступну формулу, перефразуючи формулу струму шкільної програми з фізики: «Бахівський струм – спрямований рух заряджених ямбів».

Хореїчні мотиви, особливістю будови яких є протяжність першої ноти та її злігованість з другою, зустрічаються значно рідше. В основному поява хореїв пов'язана з елементами затримання, які, у свою чергу, можуть бути риторичними фігурами – фігурами плачу, страждання, зітхання (як, наприклад, хореї у темі Фуги *h-moll*). Винятком хореїчної мотивної будови за визначенням І. Браудо є «мужній хореї» [22, с. 55] (наприклад, тема Фуги *b-moll*).

З міцно спаяної між собою мотивної структури, що визначає численні внутрішні зв'язки між цілим і частковим, будується єдиний моноліт бахівської форми¹. Такий принцип побудови форми є характерною рисою не лише музики Й. С. Баха², а й усього стилю бароко. Основні стильові особливості бароко виявляються як у живопису, архітектурі, так і в музиці. Досить подивитися твори різних видів мистецтва цього стилю, щоб побачити тенденцію до витіюватої деталізації єдиної конструкції. Так і з найдрібніших деталей виростає одне неподільне полотно барочної фрески, мозаїки, скульптури або будівлі готичного собору.

У виконавчому аспекті І тому «ДТК» вичленування та вимова піаністом мотивної структури, що підкреслює стильову особливість будови бахівської поліфонічної тканини, становить один з найважливіших засобів виконання – артикуляцію. Будучи одночасно майстерним та творчим завданням,

¹ Іноді, щоб підкреслити учневі важливість розуміння та відчуття цього принципу, ми проводимо паралель із дамаською сталлю. Дамаська сталь складається з найдрібніших частинок, міцно спаяних між собою, що робить її надзвичайно міцною. Завдяки такій властивості мечі із дамаської сталі завжди славилися своїми бойовими якостями.

² Цікавим фактом є обігравання Й. С. Бахом у своїх творах анаграми свого прізвища *BACH*, що відповідає літерному позначенню нот ямбічного мотиву. Також відомо, що на табличці вхідних дверей його будинку була відлита ця ж анаграма, причому перша буква *B* вліталася в скрипковий ключ.

артикуляція дозволяє виявляти як структурний каркас Прелюдій та фуг, так і доносити музичний сенс у всьому різноманітті бахівської риторики.

На теоретичному терені питання бахівської артикуляції існує багато праць, які зачіпають тією чи іншою мірою це питання. Найбільш глобальними та прогресивними для сучасного дослідника варто виділити роботи І. Браудо [22] та М. Аркадьєва [8]. Широко розглянуті в цих працях не лише основні принципи та способи артикуляції мотивів, а й також уперше сформульована ідея про «двоїсті ліги» Й. С. Баха [22] і потім розроблена М. Аркадьєвим ідея «парадоксальних ліг» [8] значно збагачують арсенал сучасного виконавця і тому «ДТК».

Однією з найважливіших виконавських навичок, необхідних при артикуляції мотивної тканини, є вміння одночасно чути довгу безперервну лінію бахівського «струму», так як одне не може існувати без іншого. При такому підході кожен мотив не відокремлюється від відчуття цілого, що нерідко відбувається у старанних учнів, а навпаки, дозволяє через осмислене виконання дрібних частин цілого сприйняти та охопити його.

Таким чином, мотивна структура в якомусь сенсі виключає мислення фразами, яке в такому звичному його розумінні характерне для будь-якого музиканта, вихованого на романтичному репертуарі, і яке мимоволі намагаються застосовувати також до музики Й. С. Баха. Музична фраза, покликана об'єднувати мотиви в одне ціле закінчене висловлювання, думку, з яких зшиваються розділи форми, наприклад, ноктюрнів Ф. Шопена або більших його форм – балад, парадоксальним чином дробить єдиний бахівський моноліт. Для бахівського генія відчуття фрази є дрібним і недостатнім, його сприйняття форми будується на повній єдності всієї конструкції, яка мислиться швидше як одне зерно, один імпульс, що дає поштовх руху від початку до кінця. Доведена до досконалості в музиці Й. С. Баха здатність мислення передбачати і

передчути всю форму цілком, як би миттєво¹, дивувала ще його сучасників. Кришталева відточеність конструкції багатьох його творів наводить на думку про існування деяких природних законів музичних форм², тому не вигаданих, форм, відкритих генієм у музиці, як відкритий у фізиці І. Ньютоном закон всесвітнього тяжіння, або таблиця хімічних елементів Д. Менделєєва. Різноманітність цих форм становить багатство творчої спадщини Й. С. Баха.

Якщо говорити про форму Прелюдій та фуг «ДТК», то довгі побудови в них доцільніше і точніше визначати як розділи. Таке дроблення хоч і носить умовний характер, більше відповідає відчуттю форми, ніж дроблення на фрази з характерним для них нальотом «романтичного» виконання. Різні дослідники подрібнення форми визначають по-різному. У книзі «Добре темперований клавір Й. С. Баха та особливості його виконання» Я. Мільштейн [75] зіставляє дроблення фуг такими дослідниками, як Г. Ріман, Л. Чачкес, Б. Барток, Ф. Бузоні та іншими.

За всю історію новоєвропейського музичного мистецтва в аплікатурному питанні виконання на клавішних інструментах існувало й існує декілька систем – від барокової (до-бахівської, куперенівської, бахівської) до сучасної, які взаємно доповнювали або виключали одна одну.

Основні принципи до-бахівської барокової системи аплікатури, якими керувалися музиканти-клавіристи того часу, мали на увазі використання аплікатури без застосування першого пальця. До того ж неприродна постанова рук – загнутий униз перший палець, що використовувався тільки при виконанні акордів, і плоско витягнуті решта – постійно призводила до проблеми затискання і перегравання рук. Особливо страждала нерозвинена ліва рука, чия функція здебільшого полягала в ритмічній підтримці *basso continuo*.

¹ С. В. Рахманінов мав схожий дар відчуття цілого, що особливо відчувається в його грамзаписах. Прагнення С. В. Рахманінова до єдиної виконавської точки, кульмінації характерно передає відомий усім випадок після його концерту «зі сповзлого точкою».

² Відхід від природних законів побудови форми, які Й. С. Бах відчував усім своїм єством, приносив йому внутрішній дисонанс. Можливо, це одна з причин, чому він скептично ставився до музики свого сина Йоганна Крістіана Баха, називаючи її красивою, наче берлінська натурниця, у яку неможливо не закохатися.

З поступовим розвитком складності музичної мови та введенням у виконавську практику всіх 24-х тональностей ця система ставала все менш придатною для використання та вимагала серйозного теоретичного перегляду.

Син Й. С. Баха – К. Ф. Е. Бах – у Вступі до першої редакції свого трактату «Досвід істинного мистецтва клавірної гри», написаного в 1753 р., пише: «Істинне мистецтво клавірної гри базується головним чином на трьох речах, настільки тісно пов'язаних між собою, що жодна з них не може і не повинна існувати без іншої: це аплікатура, вірні прикраси¹ та гарне виконання» [15, с. 20]. З великої праці К. Ф. Е. Баха видно, що питання нової аплікатури виконання всіх видів фактури (одноголосих мелодій – гам, арпеджіо і багатоголосних побудов) і застосування для цього всіх пальців руки, особливо розширеної функції першого пальця, розробкою ідеї використання якого він завдячує своєму вчителю-батькові, на момент середини XVIII століття було досить прогресивним у теоретизації проблеми.

Сформульовані ним два основні способи зміни позиції пальців – перекладання² довгого через короткий та особливо підкладання першого пальця з детально наведеними таблицями аплікатур багато в чому передбачили ключові положення черніївської системи аплікатури.

З подальшого ходу музичної історії відомо про значне розширення аплікатурного питання принципами Ф. Шопена, сміливим розвитком ідеї індивідуальності кожного пальця Ф. Лістом, методом Т. Лешетицького, «Новою формулою» В. Сафонова, принципами «психотехнічної школи» – нового фортепіанно-педагогічного спрямування кінця XIX – початку XX століть, найбільш яскравим представником якої вважається Ф. Бузоні, а також працями багатьох видатних музикантів останніх століть.

¹ У німецькому оригіналі «*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*» [138] ми читаємо “*die guten Manieren*”, що перекладається як «хороші “манери”». Під поняттям «манери» в лінгвістичному побуті того часу малися на увазі виконувані прикраси або орнаментика. Переклад «вірні» дещо спотворює сенс сказаного. Оскільки вивчення трактату К. Ф. Е. Баха – однієї з найцінніших праць XVIII століття з питання гри на клавирі – відбувалося за російським виданням, то подібні неточності в перекладі зустрічаються досить часто, що ускладнює наукове цитування цього видання. Критичний аналіз російського видання здійснено А. А. Пановим і І. В. Розановим у роботі «Досвід істинного перекладу трактату К. Ф. Е. Баха в Росії» [85].

² К. Ф. Е. Бах в принципі ще приймає перекладення пальців, проте виключає перекладання другого пальця через третій, третього через другий, четвертого через п'ятий.

В аплікатурному питанні виконання I тому «ДТК» Й. С. Баха також існує досить багато різних систем, запропонованих редакторами за багаторічну історію існування редакцій циклу Прелюдій та фуг, які є відображенням не лише особистих уподобань редакторів, а й, насамперед, виконавських традицій епохи, особливостей піаністичних шкіл, що є надзвичайно цінним для сучасного дослідника.

Ми не ставимо завдання зробити докладний екскурс по всіх редакціях, у яких є аплікатура, а виділимо, на наш погляд, ключову редакцію – редакцію К. Черні, яка тим чи іншим чином вплинула на все світове музичне суспільство, і, опускаючи критичні моменти самої редакції, зупинимося тільки на питанні аплікатури.

Сьогодні ім'я К. Черні – видатного педагога-піаніста, який написав понад 1000 творів, зокрема сотні інструктивних етюдів, більше асоціюється саме з його етюдами. Але поява масштабної піаністичної школи майстерності К. Черні ознаменувала собою нову віху в багатьох сферах музичного мистецтва. Безперечно, сюди слід зарахувати прогресивний прорив аплікатурної системи, яку в усіх видах піаністичних формул зараз використовує практично кожний піаніст від початку свого навчання, яку можна назвати азбукою сучасного клавіатурного мислення і як наслідок – новим етапом піанізму та принципів педагогіки.

Нас особливо цікавить нова грань творчості музиканта того часу – музичний редактор. Першою людиною, яка не лише опублікувала повністю «ДТК», а й відредагувала його, забезпечивши бахівський текст докладними виконавськими вказівками, зокрема й аплікатурою, був саме К. Черні.

Аплікатура К. Черні дуже рясна і по-своєму продумана, що, як він сам пише в передмові до редакції, ґрунтувалася на двох вихідних моментах:

- а) щоб руки почувалися якомога спокійніше і зручніше;
- б) щоб кожен окремий голос був незалежний від іншого і водночас був достатньо пов'язаним та послідовним у своєму просуванні.

Відштовхуючись від понять зручності, К. Черні вдало перерозподіляє між руками середні голоси, які Й. С. Бах писав, не замислюючись, якою рукою це гратиметеся. Черніївська аплікатура «ДТК» повністю підпорядкована органному принципу абсолютного пальцевого *legato*. Це означає, що з'єднання звуків можливе лише через взяття кожного наступного звуку наступним пальцем. Для більшого ефекту *legato* в ряді місць ним рекомендована беззвучна заміна пальців. Ковзання першого пальця з чорної клавіші на білу, так само як і взагалі вживання першого і п'ятого пальців на чорних клавішах у послідовностях звуків, для К. Черні було абсолютно неприйнятним.

Докладний аналіз редакції К. Черні зробив Л. Ройзман у своїй роботі «Карл Черні та його редакція клавірних творів Баха» [96].

У контексті всієї історії редагування «ДТК» сказати своє слово у справі редагування досить проблематично, але все ж таки можливо, якщо йти шляхом створення не «нового Баха» чи «Баха в стилі постмодерн», а передати свій досвід поводження з уртекстом «ДТК» через створення аплікатурної редакції, що є чесним по відношенню до автора і не порушує автентичності його тексту виконавськими вказівками іншого порядку.

Потребу створення аплікатурної редакції I тому «ДТК» Й. С. Баха можна було б пояснити суто практичною необхідністю мати в роботі з учнями уртекст з написаною в ньому зручною аплікатурою. Постійне завдання переписувати аплікатуру з інших редакцій, які, на нашу думку, не завжди ідеальні в цьому питанні, або грати по уртексту¹ з аплікатурою, яка взагалі не може бути професійно вжита (наприклад, редакція А. Кройца і Г. Келлера, яку часто приносять на урок учні), або ще більш згубна справа – змусити пересічного учня самому написати свою аплікатуру в уртексті – сильно гальмує початковий процес розбору.

У своїй концертній практиці ми також зіткнулися з проблемою аплікатури, коли виникла творча потреба вивчити та виконати I том «ДТК». У процесі розбору нотного тексту та вибору аплікатури чітко був усвідомлений факт, що

¹ Тези про професійну необхідність займатися «ДТК» по уртексту нами було викладено вище у пункті 2.3.

весь цикл, незважаючи на нескінченне різноманіття фактурних прийомів письма, живе якимось єдиним принципом виконання, і можливість уловити його також через аплікатуру змогла б багато в чому спростити подальше освоєння І тому.

На стику виконавських та педагогічних завдань нами було прийнято рішення розпочати роботу над аплікатурою І тому «ДТК» Й. С. Баха.

При виставленні аплікатури в нашій редакції ми насамперед керувалися власним виконавським досвідом (що важливо для першої половини справи редагування), який також збагачувався постійним діалогом з багатьма редакціями І тому «ДТК» з аплікатурою (наприклад, з найбільш яскравими аплікатурними ідеями, запропонованими К. Черні, Ф. Бузоні, Б. Муджелліні) та кінцевим відточуванням аплікатурних рішень у процесі роботи з учнями. З одного боку, запропонована нами аплікатура не є революційним словом у даному питанні, яке виключає досвід попередніх редакторів, хоча, з іншого боку, були застосовані нові ідеї, які раніше не зустрічалися у відомих нам редакціях. Це дозволяє говорити про запропоновану редакцію як про нову та актуальну.

За чотирирічну роботу нами було досліджено десятки редакцій, що містять аплікатуру, а власна редакція піддавалася багаторазовому перегляду, переробці. Ми продовжували розвиток та вдосконалення аплікатурної ідеї, прагнучи створити єдину концепцію аплікатури І тому «ДТК», яка зможе простежуватися як в окремо взятій Прелюдії та фузі, так і при широкому погляді на увесь цикл. Після закінчення роботи прийшло усвідомлення, що правити і доводити до досконалості можна нескінченно, і в кінцевому підсумку настав час поставити крапку.

Н. Перельман у своїй книзі «У класі рояля» наводить влучні міркування про аплікатуру: «“Зручна аплікатура”. Від цього терміна віє затишком та спокоєм. Тим часом, аплікатурі доводиться виконувати функції неспокійні, відповідальні та різноманітні: вміло розставлена та незмінна аплікатура надійно оберігає пам'ять від небезпечних випадковостей; хитра аплікатура створює

навмисні незручності заради урочистості виконуваного; завбачлива – ставить пальцям гальмівні перепони; спритна – перерозподіляє фактуру і робить розумні фактурні конфіскації, і, нарешті, чуйна аплікатура відгукується на поклики звукової уяви: вібрато, луна, беззвучні та повторні натискання тощо» [86, с. 38–39]. Вдалий афоризм Н. Перельмана можна зробити пам'яткою піаніста-редактора.

Виділимо основні фактори, помічені нами в редакціях інших редакторів, які стримують застосування на практиці їхніх аплікатурних ідей у повному обсязі та недоліки яких ми намагалися уникнути в нашій редакції:

а) непродуманість загальної концепції¹ редагування: аплікатура, при видимій зручності в одному циклі, позбавлена єдиної системи редагування, яка чітко простежується з циклу в цикл. Як один із критеріїв – відсутність необхідності забезпечувати однакові фігураційні обороти однаковою аплікатурою, що могло б зробити впізнання м'язовою пам'яттю піаніста бахівських фігураційних формул чимось на кшталт добре завчених у школі формул гамм та арпеджіо, які застосовуються в будь-якому творі несвідомо на рівні навички та моментально доставляють тактильну «радість упізнання»². Найбільш помітні прорахунки в рамках одного циклу Прелюдії та фуги, коли, наприклад, тема, яка проводиться в тій же тональності і в такому ж фактурному викладі, що і попередня, має іншу аплікатуру;

б) скупість виставлення аплікатури: її розміщення носить ситуативний характер, багато питань, що вимагають розгляду або застосування кількох варіантів, залишаються поза увагою редактора (наприклад, редакція Г. Бішофа);

в) наслідування бахівському принципу аплікатури вживанням першого пальця на чорній клавіші (наприклад, редакція В. Мержанова³ [14]), або

¹ Це необов'язково великий недолік у всіх редакціях, оскільки це стає помітним з позиції погляду на увесь I том «ДТК», тим паче природно для будь-якого редактора вважати, що його аплікатура продумана.

² Ми трохи перефразуємо висловлювання професора С. Назайкінського, який у своїх працях та лекціях говорив про «радість упізнання» як про найсильнішу емоцію слухача.

³ Відкриваючи редакцію «ДТК» В. Мержанова [14], видану у 2000 році у співавторстві з С. Діденко, одразу задаєшся питанням: хто, крім самого редактора, гратиме такою аплікатурою? Крім того, тотальне вживання першого пальця на чорній клавіші незалежно від контексту абсолютно ставить у глухий кут рядового піаніста з класичною «черніївською» школою, саме для якого адресована редакція. Сама ж по собі аплікатура В. Мержанова, дуже красива як ідея, є зрозуміло структурованою в єдину теоретично-практичну систему.

повне перенесення аплікатурних принципів старовинних інструментів на рояль¹;

г) ставка на унікальність, самобутність, інноваційність аплікатури, яка у своєму прагненні зробити зовсім інакше, ніж було в інших редакторів, дуже часто призводить до навмисної відмови від звичних класичному піаністу аплікатурних принципів на шкоду зручності та природній логіці (особливості багатьох редакцій з аплікатарами останніх десятиліть, які ми вивчали).

Перейдемо безпосередньо до аналізу запропонованої аплікатури та принципів редагування (див. приклади з авторської редакції у Додатку 1).

Факторів при виборі аплікатури в «ДТК» дуже багато – насамперед особливості будови руки: можливості охоплення, розтяжка між групами пальців; будова мотивів та їх відокремлення, той чи інший бажаний спосіб артикуляції тощо. Покладаючись на власні руки, які ми могли б назвати швидше типовими для піаніста, ніж нетиповими, ми намагалися дотримуватися першого і головного принципу – позиційної зручності, що дозволяє аплікатурі бути придатною для широкого застосування іншими піаністами. Дотримуючись переважно класичної системи аплікатури, ми також, де було потрібно, застосовували ідеї, характерні для старовинної аплікатури (перекладання замість підкладання першого пальця, елементи «трипалої аплікатури»), яка природно необхідна в контрапунктичній музиці. Як пише А. Швейцер: «Кожен виконавець бахівських клавірних творів, якщо він не хоче заплутатися в найскладніших пальцевих комбінаціях, неминуче змушений буде користуватися «перекладанням», особливо третього через четвертий та четвертого через п'ятий; причому користуватися цим прийомом доведеться не так уже й рідко. Музика Баха сама вчить нас його аплікатурі та навіть певною мірою до неї змушує» [129, с. 152].

Другий принцип – легатний принцип аплікатури, що сприяє максимальній зв'язності поліфонічної фактури «ДТК» і робить функцію правої педалі

¹ Піаністу потрібно усвідомлювати, що принципи органної або клавесинної аплікатури також шкідливі для нього, як і навпаки. Їхнє застосування на роялі можливе лише майстром, якщо він спеціально відчуває в цьому виконавську потребу.

практично непотрібною саме як сполучної при виконанні циклу на роялі. Така зв'язність досягається легатною послідовністю пальців, їх плавною беззвучною заміною або ковзанням, коли така заміна неможлива, продуманим розподілом середніх голосів між руками. З подальшого розглядання принципів педалізації буде зрозуміло, яку роль у стильовому виконанні І тому «ДТК» грає саме легатний принцип аплікатури. Також, такий принцип аплікатури не тисне на виконавця артикуляцією, дозволяючи виконавцю самому вибирати, де пальцями робити артикуляційні мікроцезури і якою фарбою артикуляції грати. Навпаки ж, в аплікатурі, де свідомо містяться постійні розриви артикуляції, виконавцю залишається слідувати їм як єдино можливому варіанту артикуляції за такої аплікатури. Піаніст, якщо бажає артикулювати за допомогою аплікатурних розривів, що теж можливо, а не контролю штриха пальцями, завжди зможе модернізувати запропоновану нами аплікатуру під себе.

Третій принцип – упізнаваність єдиного принципу редагування в кожному циклі завдяки застосуванню однакових аплікатурних рішень в однакових фігураційних формулах, наскільки це можливо.

Четвертий принцип – подолання технічних труднощів, що виникають у швидких пасажах, у трелях та інших місцях, де наявні стандартні аплікатури не полегшують вирішення проблеми.

П'ятий принцип – ретельне виставлення аплікатури без «білих плям», що максимально полегшує читання нот з листа та первісне освоєння тексту. Місця, де не виставлена аплікатура, припускають або її повторення в попередньому аналогічному місці циклу, або логічно зрозумілу послідовність пальців.

Шостий принцип – варіантність аплікатури в деяких місцях, яка, не виходячи за межі загальної системи редагування, дозволяє вибрати більш прийнятний варіант.

Особливістю аплікатури, що ми пропонуємо, можна вважати її орієнтованість на будову руки автора редакції (нормальну розтяжку пальців і спокійне охоплення чотиризвучного акорду з децимою по краях), яку хоч ми і припускаємо найбільш поширеною, але яка має досить багато винятків серед

піаністів, чиє охоплення руки через юний вік або властивості анатомічної будови в межах октави чи нони. Такому піаністу доводиться або уникати провокаційних для нього музичних творів, або постійно модернізувати аплікатуру під свої руки, що в такому випадку робить наш досвід для нього здебільшого неприйнятним.

Художньою особливістю аплікатури можна вважати її універсальність для академічного піаніста. Дедалі більше заглиблюючись у поліфонічний світ Й. С. Баха, мислячий музикант повинен самостійно шукати аплікатурні рішення, які найточніше виконуватимуть його виконавські наміри.

Зрештою, якою мірою аплікатурні рішення нашої редакції підходять для іншого піаніста, кожен на практиці повинен перевірити сам.

У клавірних творах Й. С. Баха динамічні вказівки практично не зустрічаються, що притаманно загальній практиці Й. С. Баха запису засобів виразності. У I томі «ДТК» ми не зустрінемо жодної динамічної вказівки. Тільки у II томі в Прелюдії *gis-moll* є лише одна вказівка *forte-piano*, яка є позначенням ефекту луна і досягається зміною мануалу або регістру. Також для бахівської нотації характерна повна відсутність таких вказівок, як *crescendo*, *diminuendo*, *mezzo forte*, *mezzo piano*, *fortissimo* тощо.

Усе це не означає, що динаміка в музиці Й. С. Баха як така повинна виключатись сучасними піаністами, але її основні принципи значно відрізняються від музики постбарокових стилів. Вище було сказано, що при виконанні музики Й. С. Баха потрібен інший тип мислення, ніж сформований у більшості піаністів. Це положення стосується також динаміки.

Бахівська динаміка в «ДТК» у своєму головному вираженні ґрунтується на структурних принципах форми Прелюдій та фуг і, зрештою, служить їх виявленню так само, як і способи артикуляції. Архітектонічний стиль Й. С. Баха вимагає від піаніста володіння основним принципом бахівської динаміки – терасоподібною динамікою, що передбачає гру однієї великої побудови або розділу форми в одному динамічному відтінку та його явної зміни на початку наступного. Таким чином, по суті, усі головні динамічні зміни

вже вписані в структуру музичного тексту і повинні зчитуватися виконавцем при її аналізі.

У підході до терасоподібної динаміки є суттєвий нюанс, який потребує розгляду. Серед музикантів часто побутує думка, що така динаміка лише повторює виразні засоби старовинних інструментів. Однак було б помилково вважати, що принцип терасоподібної динаміки пов'язаний із практичною зміною мануалів або регістрів старовинних інструментів. Р. Тюрєк пише: «Динамічні рівні є природним наслідком музичних структур Баха. Вони аж ніяк не є заміною клавесинних. Певні звучності інших інструментів можуть бути відтворені виконавцем або сприйняті слухачем, але спроба їхнього копіювання призводить лише до чистої механіки. Якби виконання складалося з одних підмін, або імітацій, або копіювань, то це було б не мистецтво, а лише поверхнева та механічна безвихідь» [144, с. 6].

Таким чином, терасоподібна динаміка є властивістю бахівського мислення та не імітує звучання клавирів XVIII століття. Природно виростаючи з логіки форми, динаміка служить цементуванню форми, і навпаки – ясні динамічні зміни, які ми зустрічаємо у редакціях романтичної спрямованості, затуманюють її формотворну функцію.

Безумовно, терасоподібна динаміка не виключає застосування *crescendo* та *diminuendo*, але ці засоби зміни динаміки, як видно буде далі, є швидше вторинними і підпорядковані іншим завданням.

Другий принцип бахівської динаміки – контрапунктична динаміка. Усередині одного панівного динамічного афекту співіснують контрастні між собою рівні динаміки, які мають зробити поліфонічні лінії голосів диференційованими, як і способи артикуляції. Прийом контрапунктичної динаміки вимагає від піаніста навички гри не просто учнівського «тихіше-голосніше», а саме навички незалежного чуття кожного голосу у своїй власній динаміці, що досягається тривалими тренуваннями роботи за голосами. Доведений до максимуму, цей прийом суттєво впливає на ясність сприйняття слухачем поліфонічних ліній і, що досить важливо, створює ефект акустичного

стереозвучання голосів. У цьому плані контрапунктична динаміка нерозривно пов'язана зі способами артикуляції.

Найбільш прості приклади контрапунктичної динаміки в I томі «ДТК» містяться в побудовах, що вимагають двох контрастних рівнів динаміки – Прелюдії *d-moll*, *D-dur*, *e-moll*, *es-moll* та ін. Наприклад, у Прелюдії *es-moll* при загальному афекті *piano* акордові супроводи виконуються *pp*, а верхній голос далеким *f* або *mf* (залежно від акустики та можливостей інструменту). Також і в Прелюдії *e-moll* – фігурації шістнадцятими у нижньому голосі виконуються найтихішим *pp*, а мелодійна лінія верхнього голосу – *f* або *mf*.

У тих Прелюдіях, де відбуваються постійні імітації в голосах, динаміка також поперемінно змінюється місцями. Наприклад, якщо в Прелюдіях *Cis-dur*, *F-dur* шістнадцяті верхнього виконуються на *f* або *mf*, а восьмі нижнього на *p* або *pp*, то при переході шістнадцятих у нижній голос, а восьмих у верхній їх динаміка також зміниться місцями. Цей принцип застосовується, наприклад, у двоголосній Фузі *e-moll*, де вступи тем і імітації в інтермедіях проходять поперемінно в обох голосах.

Наприклад, у п'ятиголосній Фузі *cis-moll* при загальному динамічному відтінку *piano*, що панує протягом досить тривалого часу, перші п'ять проведень теми поперемінно в кожному з голосів повинні вишикуватися виконавцем від найменшої динаміки першого проведення в басу до найбільшої п'ятого проведення у верхньому голосі. При ступінчастому додаванні динамічної тераси кожного наступного проведення теми слід домагатися, щоб його початок був динамічно контрастним до попереднього. Динаміку проведення можна побудувати так: перше проведення – *pp*, друге – *p*, третє – *mp*, четверте – *mf*, п'яте – *f*. Безперечно, ці градації дещо умовні, так як головним завданням є рівномірне розподілення п'яти контрастних динамічних терас при утриманні загального акустичного афекту *piano*.

При загальному підході до динаміки I тому «ДТК» слід враховувати наступні два принципи: динаміку звуковисотності (горизонталі) та гармонійну динаміку (вертикалі).

Звуковисотне розташування звуків нерозривне з поняттям терасоподібної динаміки. Кожен звук на роялі як би запрограмований у своєму динамічному звучанні, виходячи з його положення на певній регістровій висоті, й інтонується, виходячи з цього положення. Іншими словами можна сказати, що кожен звук на роялі або звуки певного регістру є заданими динамічними терасами, які виконавець повинен зіставляти між собою завдяки виробленню навички чуття «вище-нижче». Таким чином, при застосуванні цього прийому зміна динаміки ліній відбувається не за рахунок простого *crescendo* та *diminuendo*, так як безпосередньо виходить не від посилення або ослаблення звучності, а за рахунок слухового контролю зміни звуковисотності. У такий спосіб бажано інтонувати всі поліфонічні лінії.

Наприклад, у Фузі *h-moll*, вишикувавши всі звуки її теми спочатку від нижнього до верхнього, можна почути за хроматизмом становище кожного звуку «вище-нижче» щодо іншого, а потім, зігравши їх у тому порядку, як написано у Й. С. Баха, зберегти інтонаційне та динамічне положення кожного звуку по звуковисотності. Те саме в темі Фуги *f-moll* тощо. Наведений вище приклад Фуги *cis-moll* також розкриває застосування принципу звуковисотності – «заданості» динаміки кожної теми у своєму регістрі.

Граючи, наприклад, цикл *As-dur* у темі фуги, можна побудувати звуки тризвуччя *as*, *c*, *es*, навколо якого обертається тема, так, ніби кожен звук акорду бере хор. Відбувається свого роду налаштування слуху на звуковисотне положення кожного звуку одного під іншим, кожного у своєму положенні. Таким чином аналогічно опрацьовуються всі проведення теми, а слідом за цим між собою порівнюються всі збудовані акорди. Цей спосіб роботи багато в чому допомагає закласти загальний динамічний план циклу.

Віддалено принцип звуковисотності може нагадувати налаштування та інтонування клавесину з його наростанням звучності при русі вгору та її ослабленні при русі вниз, однак цей принцип є однією з властивостей архітектонічного мислення Й. С. Баха, який не слід ототожнювати з наслідуванням старовинним інструментам.

У цьому плані дослідник Е. Курт дещо прямолінійний у своєму висловлюванні: «Кожен підйом означає посилення звуку, кожен розряд – поступове слабшання, кожен різко виступаючий з лінії тон – деяке виділення його» [56, с. 66]. Для складної структури сплетення поліфонічних ліній Й. С. Баха такий підхід був би надто простий, до того ж для такого твердження знайдеться чимало винятків.

У будь-якому випадку застосування терасоподібної динаміки і динаміки звуковисотності має в кожному конкретному прикладі служити розкриттю характеру музики і не бути динамічною схемою лише суто формально.

Важливо відзначити, що, незважаючи на безперечне значення динаміки горизонталі в поліфонічному мисленні Й. С. Баха, було б великою втратою виключення динаміки гармонійної вертикалі, що містить у собі не менш важливий афект. Кожна гармонія Й. С. Баха має свою фарбу, що визначає стан та настрій музики, задає відчуття як характеру ладового нахилу, так і поєднання послідовності гармоній у єдиний гармонійний комплекс. Хоча в реакції на гармонію динаміка стоїть не на першому місці, так як поєднання гармоній має ґрунтуватися на гармонійному слуху музиканта, а динаміка – бути наслідком цієї реакції, але не первинним способом реалізації. Таку динаміку в цьому випадку доцільно називати «натуральною», тобто такою, що виростає з природної реакції на гармонію.

Нам є важливим підкреслити, що піаністу в результаті належить шукати загальний баланс між усіма перерахованими принципами динаміки, адже вони нерозривно взаємопов'язані, виходячи з аналізу форми, будови фактури, музичного сенсу та іншого, що впливає на цей засіб виразності й виявляє закладену в музичному тексті Й. С. Баха виконавську ідею.

Перейдемо до загальних міркувань про динаміку. Не слід іти за принципом постійного динамічного виділення теми фуги, оскільки було б малохудожньо звести композицію фуги тільки до набору тем. Досить багато прикладів, коли голоси, що йдуть контрапунктом, у сенсовому і драматургічному значенні, а тому і в динамічному їх вираженні набагато важливіші проведення теми. Для

прикладу наведемо Фугу *g-moll*, де після проведення теми в т. 17 сопрано продовжує рух і розвиток вгору, перекриваючи динамічно появу стрети в басу і альті.

З яким динамічним відтінком починати чи закінчувати цикл, безпосередньо залежить від контексту циклу і не може бути регламентовано як якийсь постулат¹.

Таким чином, оволодіння бахівською динамікою вимагає стилістичного підходу. Застосування піаністом динамічного нюансування має відштовхуватися, передусім, від архітекtonіки цілого і підпорядковуватися великим розділам форми, виявляючи їх стики, кульмінації, а у своєму частковому застосуванні – реакції на звуковисотність ліній і гармонійної фарби.

Розглянувши основні принципи бахівської динаміки та необхідні навички для її застосування, можна зробити деякий висновок про надзвичайну складність описаних принципів, але насправді вони є одним цілим механізмом музичного слуху і на практиці досить переконливо через декілька виконавських показів стають ясними та зрозумілими.

Говорячи про барочну орнаментику, слід підкреслити, що багатство прикрас у музиці бароко є одним з її найголовніших атрибутів, стилістичних ознак і нерозривно пов'язано з естетикою того часу, про яку ми згадували розглядаючи питання артикуляції. У своєму трактаті К. Ф. Е. Бах у главі «Про манери» пише: «Думаю, ні в кого не виникло сумніву в необхідності манер. Це підтверджується застосуванням їх скрізь та у великій кількості. Без них, дійсно, не можна обійтися, якщо врахувати користь, яку вони приносять. Вони зміцнюють зв'язки між нотами, пожвавлюють їх, надають їм, коли це потрібно, особливе значення; вони роблять ноти приємними та викликають таким чином посилену увагу; вони допомагають усвідомити зміст, сумний, веселий чи будь-який інший, вони зумовлюють правильне виконання. Для посереднього твору манери є допомогою; найпрекрасніший спів без них звучить порожнім і

¹ Важко погодитися із твердженням А. Швейцера про необхідність розпочинати та закінчувати цикл не інакше як на *forte*.

примітивним, ясний зміст втрачає свою ясність. Наскільки велика користь манер, настільки велика може бути і шкода у разі застосування поганих манер, або якщо хороші будуть використані невдало, не на належному місці і в неправильній кількості» [77, с. 284].

Як видно з цитати, необхідність застосування орнаментики, як і правильної її інтерпретації, була однією з ключових проблем у виконанні музики у XVIII столітті. Актуальною проблема питання орнаментики є і для сучасного виконавця.

Приступаючи до висвітлення досить складного та великого питання орнаментики Й. С. Баха в сучасності, ми стикаємося з різноманітністю думок, традицій, шкіл та всіляких романтичних течій, які за достатньої стилістичної інформованості музичного суспільства, як і раніше, укорінені в пострадянській системі музичної освіти. Не дивно, що пересічному виконавцю легко в цьому питанні загубитися, заплутатися і піти шляхом найменшого опору – наслідуванню записів великих виконавців (які, до речі, не завжди точні в трактуванні прикрас за інших незаперечних переваг їх інтерпретації).

Проте перед виконавцем, який користується уртекстом «ДТК», стоять серйозні художні завдання в орнаментиці, що вимагають стильового уявлення про систему бахівських прикрас, яке дозволяє з усім смаком та фантазією вільно користуватися таким важливим аспектом у виконанні бахівського циклу.

Відома всім таблиця розшифровки прикрас Й. С. Баха, поміщена ним у «Клавірну книжечку Вільгельма Фрідемана Баха»¹, з одного боку, є базовою відправною точкою в цьому питанні, з іншого боку, на жаль, не розкриває всіх нюансів практичного застосування прикрас: їх ритміки, швидкості, кількості биття, використовуваної ваги та іншого. До того ж у таблиці відсутня така прикраса, як шлейфер, що зустрічається у «Клавірній книжечці», не висвітлені

¹ «Клавірну книжечку Вільгельма Фрідемана Баха» Й. С. Бах почав вести в 1720 році, вона заповнювалася до 1725–1726 років. Серед іншого Й. С. Бах включив 15 двоголосних інвенцій (*Inventionen*) та 15 триголосних симфоній, двоголосні були названі преамбулами, а триголосні – фантазіями. В автографі десять преамбул записані самим Й. С. Бахом, інші п'ять (*e, F, G, a, h*) – дитячою рукою, очевидно – Вільгельма Фрідемана. Саме ці п'ять преамбул зазнали суттєвої переробки при створенні остаточної редакції, що виникла у 1723 році. У новому автографі, повністю виконаному Йоганном Себастьяном, інвенціями названо лише двоголосні п'єси, тоді як триголосні значаться як симфонії.

арпеджію, аччакатура, нахшлаг, шнеллер. Не дивно, що дана таблиця є багато в чому усередненою, її основною метою була допомога дев'ятирічному сину композитора в освоєнні азів орнаментики, адже зайві деталі могли б лише заплутати юного музиканта.

Згадуючи складену Й. С. Бахом таблицю, слід зазначити, що така практика була досить поширеною. Тільки за період XVII–XVIII століть було написано понад двісті трактатів і таблиць з орнаментики. Серед усіх робіт особливо варто виділити трактати й таблиці Жана Анрі д'Англебера (1689), Георга Бьома (1690), Йоганна Каспара Фердинанда Фішера (1696), Шарля Франсуа Дьєпара (1710), Франсуа Куперена (1713) та Готліба Теофіла Муффата (1735–1738). Швидше за все, Й. С. Бах був знайомий з багатьма із них і, можливо, так чи інакше, ці праці могли мати певний вплив на складання Й. С. Бахом своєї таблиці.

Відомими дослідниками, зокрема А. Бейшлагом, Я. Мільштейном, була висунута теза, що бахівська таблиця в усіченому вигляді дублює таблицю Ж. А. д'Англебера «Знаки прикрас та їх значення»¹, уміщену ним тридцятьма роками раніше у збірці «П'єси для клавесина», яка містить розшифровку двадцяти дев'яти прикрас. Хоча при ретельному порівняльному аналізі обох таблиць збігів виявляється менше, ніж відмінностей.

Цілком очевидно, що за такої кількості праць загального знаменника у них бути не може. Кожна виконавська школа, чи то французька, італійська або німецька, що стояла на перетині перших двох, мала свої особливості розшифровки мелізматики. У межах лише однієї німецької школи за одне десятиліття свої роботи, що включають питання орнаментики, опублікували Йоганн Фрідріх Агрікола (1757), Фрідріх Вільгельм Марпург (1749, 1755, 1756), Йоганн Йоахім Кванц (1752) та, звичайно, К. Ф. Е. Бах (1753)².

¹ Збереглася рукописна копія всієї таблиці французького клавесиніста, виконана Й. С. Бахом з точністю до найдрібніших деталей.

² Цікаво, що роботи Й. Й. Кванца та К. Ф. Е. Баха, опубліковані майже в один рік, багато в чому відрізняються в питаннях орнаментики. Тим часом відомо, що обидва вони були придворними музикантами короля Фрідріха Великого в Сан-Сусі і грали разом в одній капелі.

Вищезгаданий трактат К. Ф. Е. Баха, у якому докладно з прикладами на 60 сторінках розглянуті всі основні прикраси, також не є надійним джерелом в аспекті розшифровки прикрас Й. С. Баха, оскільки в цьому та багатьох інших питаннях позиція сина часто розходила з музичними поглядами батька. Ті ж численні читачі та деякі дослідники, які сприйняли «манери» сина як тотожні «манерам» батька, не побачили підробку в появі естетики нового «галантного» стилю, який досить швидко змінив строгий стиль Й. С. Баха і тим самим затуманив його практику. Вочевидь, найбільша підробка сталася в епоху романтизму, адже манера виконувати прикраси стилістично була втрачена. Запропоновані згодом редакторами розшифровки за духом і по суті були далекі як від самої таблиці Й. С. Баха, так і від практики його сина. Найбільшим непорозумінням слід вважати те, що багатьма редакторами, зокрема Ф. Бузоні (Інвенції, «ДТК»), прикраси стали виписуватися нотами, що до невпізнанності змінило текст Й. С. Баха. Якщо не брати до уваги помилок розшифровки прикрас і однозначного їх трактування при нотуванні, то подібна вільність значно ускладнює сприйняття оригіналу, оскільки прикраси хоч і є частиною мелодії, але повинні сприйматися більш легковажно.

Дивно, що подібної критики удостоївся ще за життя сам Й. С. Бах від свого недруга – авторитетного музиканта Й. А. Шайбе¹, який у своєму тижневику «*Der Critische Musicus*» від 14 травня 1737 року, крім інших нападок, несправедливо дорікнув композитору у виписуванні всіх «манер» нотами, що позбавляє його твори краси гармонії й мелодії виразності. Це зауваження в чомусь є показовим для психології музиканта того часу, оскільки, по-перше, виконавцю легше було орієнтуватися в ясних контурах мелодійної лінії, ніж знаходити її у великій кількості виписаної нотами мелізматички, а по-друге, це вражало самолюбство музиканта, нібито нездатного розшифрувати прикраси або самостійно додати їх у потрібних місцях. Зазначимо, що Й. С. Бах дійсно не особливо довіряв виконавцям у питанні точної розшифровки виконання

¹ Про упереджене ставлення Й. А. Шайбе до Й. С. Баха згадує Й. Форкель, більш докладний опис знаходимо у А. Швейцера [129, с. 110, 131–134].

мелізмів, тому, щоб уникнути неправильного тлумачення, досить часто виписував їх нотами. Багато подібних прикладів можна зустріти і в «ДТК».

За багатьох спірних моментів і труднощів у питанні бахівської орнаментики зрештою варто відштовхуватися від його таблиці прикрас, яка повинна привести до живої практики, підкоритися художньому задуму, смаку та почуттю стилю виконавця.

Наведемо декілька загальних правил, що стосуються прикрас Й. С. Баха:

- 1) усі прикраси завжди виконуються за рахунок часу основної тривалості, тобто субтраговано;
- 2) допоміжні ноти прикрас за рідким винятком є діатонічними, причому щодо тональності, що панує саме в даному відрізку п'єси;
- 3) якщо прикраса виписана, то вона має бути зіграна згідно з розшифровкою, значно рідше – замінена або спрощена у разі швидкого темпу п'єси, та ніколи – скасована;
- 4) якщо прикраса виписана на початку п'єси і потім не повторюється далі в аналогічному місці, то її пропуск, як правило, означає її додавання;
- 5) додавання «обов'язкових» прикрас в кадансах і тих прикрас, що імпровізуються.

Питання використання правої педалі в музиці Й. С. Баха є досить актуальним серед піаністів і досі у широкому розумінні музичної громадськості не приведено до спільного знаменника. Щоб зрозуміти ступінь діалектичності в цьому питанні, розглянемо дві прямо протилежні позиції, які б ми назвали крайнощами.

Перша позиція, що йде від аутентизму і має прихильників серед піаністів, являє собою повне наслідування звучанню старовинних інструментів на сучасному роялі і, як наслідок, – відмову від функції правої педалі. Хоча історичні інструменти, звичайно, не мали правої педалі, особливо клавесин, сухий і уривчастий звук якого прагнуть відтворити на роялі адепти аутентизму, але відмова від правої педалі носить скоріше наслідувальну функцію, а тому є поверхневою. Дискутуючи з цією думкою, як аргумент ми наводимо історичні

відомості про те, що за часів Й. С. Баха вже було відомо про підтримку тону, співучу і легатну манеру гри на клавирі, чому Й. С. Бах сам навчав своїх учнів. На думку А. Швейцера, Й. С. Бах з радістю вітав би винайдену в 1823 році С. Ераром механіку подвійної репетиції, яка уможлиблювала нескінченну різноманітність у видобуванні звуку, і що взагалі в механіці сучасного фортепіано він знайшов би здійснення найсміливіших своїх мрій [129, с. 152].

Дані прийоми гри повністю реалізовані на клавикорді й органі – інструментах, яким Й. С. Бах віддавав найбільшу перевагу. Навіть клавесини, які в епоху Й. С. Баха не були ще так поширені у північній Німеччині, були обертонально багатими, дзвінкими і не мали тієї сухості й тьмяності копій клавесинів кінця XIX – початку XX століття.

Важливу думку висловила Р. Тюрек у своєму тритомному виданні «Вступ до виконання Баха»: «При відтворенні музики минулої епохи ми повинні звертатися до якостей музичного та інструментального стилю, а не до фізичних деталей інструменту. Таким чином, рішення проблеми використання підтримуючої педалі полягає не в загальній забороні» [144, с. 7].

Інші музиканти, навпаки, рясно використовують педаль, стоячи на позиції, що якщо в інструментах епохи бароко не було правої педалі, то її поява на роялі повинна збагатити і поліпшити звучання музики Й. С. Баха, надати їй співучості, барвистості, неможливої на клавесині, клавикорді або органі.

На шкільних або консерваторських іспитах, на конкурсах ми часто стаємо свідками таких крайнощів, як, наприклад, суцільна глибока педаль і виключення артикуляції в настільки поліфонічно ясному триголосі Прелюдії *C-Dur* I тому. Педально-романтична інтерпретація «ДТК» Самуїла Фейнберга (при інших важливих перевагах) також поповнює цей список¹.

Коріння подібних інтерпретацій лежить у міцно усталеному романтичному трактуванні рояля, вихованому на репертуарі XIX століття з його яскраво вираженою гармонійною основою, необхідністю збирати фактуру в

¹ Особливості романтичного спрямування в інтерпретації «ДТК» Й. С. Баха Самуїлом Фейнбергом докладно розглянуті у статті А. Кандинського-Рибнікова «Про інтерпретацію музики Й. С. Баха радянськими піаністами та органістами» [98].

безперервне єдине звучання за допомогою педалі. Згадаймо ноктюрни Ф. Шопена або «Пісні без слів» Ф. Мендельсона. При цьому забувається або не враховується, що барокова музика існує абсолютно в іншому фактурному викладі, що вимагає граничної ясності поліфонічних ліній, а не їх змішування, навіть там, де гармонійна основа більш виражена, як в Прелюдії *C-Dur*.

Розглянувши дві крайні позиції, перейдемо до головної позиції –стильової. Для стилістично ясного і максимально художнього виконання «ДТК» права педаль особливо не потрібна (раніше ми вже відкинули наслідувальний ефект). Бахівська фактура влаштована таким чином, що її цілком можна і потрібно тримати одними пальцями, досягаючи повноцінного глибокого рояльного тону¹ начебто при натиснутій педалі. Зрозуміло, що це вимагає певної навички гри без педалі, яка у більшості піаністів, на жаль, не розвинена. Тому часто проблема потреби в педалізації в «ДТК» лежить не в особливостях бахівської фактури і не в художньому смаку виконавця, а саме в піаністичній недосконалості і має вирішуватися наполегливим тренуванням мануальної техніки² грою будь-якого репертуару без правої педалі.

Чим досконаліше володіння мануальною технікою, тим, що С. Рахманінов називав «проростанням пальців крізь клавіші», а М. Аркадьєв у своїх принципах піанізму називає «володінням подвійною репетицією», тим менше педаль потрібна для зв'язку звуків, а то і зовсім не потрібна. При проходженні творів Й. С. Баха з самого початку розвитку піаніста це вміння розвивається якнайкраще і в кінцевому підсумку дозволяє «звільнити руки від ніг», грати максимально зв'язно (де це потрібно у Й. С. Баха) без надмірної залежності від правої педалі. Доказом такої майстерності служить той факт, що один з найбільших бахістів сучасності Андраш Шифф переписав у 2011 році свою версію «ДТК» 30-річної давності без жодного вживання педалі.

¹ Важливо підкреслити, що глибина тону або, щоб було ясніше, глибина звуку в даному вираженні ніяк не пов'язана з поняттям динаміки. Глибокий тон рояля може бути реалізований як на *p* або *pp*, так і на *f*. Під глибиною тону слід розуміти повноцінне вагове звуковидобування з відчуттям дна клавіші та прагненням до протяжного звуку. Такий тип звуковидобування на роялі можна назвати ще природним. Навіть у найкоротшому і гострому штриху *staccato* можна відчувати прагнення вкоротити саме довгий звук.

² Для піаніста важливо усвідомити, що коріння мануальної техніки саме у первинному природному дотику. Натиснута педаль не формує глибокий звук, а лише посилює його ефект від природного звуковидобування.

Дійсно, мало хто з виконавців, особливо юних, володіє таким піанізмом і здатен грати «ДТК» художньо з нульовою педаллю, але фактурні труднощі, що досить часто виникають при виконанні «ДТК», не повинні компенсуватися натисканням педалі. Як підсумок це не означає, що педаллю в «ДТК» зовсім не потрібно користуватися. Вищеописана навичка не виключає використання педалі. Якщо піаніст вважає саме за художню потребу грати «ДТК» Й. С. Баха з педаллю, то навпаки, при використанні мануальної техніки і вмілого педалювання бахівська фактура набуває додаткових обертонів, які підсилюють ефект глибокого рояльного тону. Але педаль має бути точковою і непомітною, її слід підключати настільки дбайливо, щоб, за висловом Егона Петрі, «через неї не вирости тривалості».

Якщо говорити про глибину натискання педалі, то вона потребує неглибокого натискання, на чверть чи половину, так як повна педаль може зіпсувати «і складну мотивну будову, і приховане багатоголосся, і характеристичність чіткої ритмічної пульсації, і мелодійний рельєф» [28, с. 49].

Така дбайлива педаль є найточнішою, так як, по-перше – вільна від фактурних завдань, по друге – виконує художні завдання.

Спроба прописувати її використання в нотному тексті дуже тонке та індивідуальне завдання і швидше за все породжуватиме лише формальне його виконання, яке в невмілих руках (і вухах!) призведе до акустичних неточностей. За великим рахунком, немає поняття правильної або неправильної педалі в музиці Й. С. Баха. Існує акустичний закон граничної ясності поліфонічних ліній. Таким чином, якщо вживання правої педалі не порушує цей закон, то кожен виконавець вільний сам вирішувати доречність її використання, покладаючись на рівень своєї майстерності та художній смак.

Щодо використання лівої педалі *una corda*. Її натискання якісно змінює звучання рояля, створюючи приглушений матовий тембр, який протиставляється звучанню *tre corda*. Використання ефекту лівої педалі дозволяє досягати більшого контрасту при зміні розділів форми, зміні формотворних гармоній або просто як реєстрової фарби, що віддалено нагадує

лютневу клавіатуру клавесину. Буквально в кожному циклі «ДТК» можна знайти її застосування. Наведемо декілька найбільш яскравих прикладів взяття *una corda*:

а) у Фузі *d-moll* в т. 21 її взяття на другій восьмій після серединного кадансу. З т. 25 поступове зняття до появи дзеркальної теми в сопрано в т. 27;

б) у Прелюдії *D-dur* її взяття відтіняє появу тональної сфери *G-dur* в т. 20. З т. 25 поступове зняття до органного *a* в басу в т. 27;

в) у Прелюдії *es-moll* з т. 29 після перерваного кадансу до т. 35. За допомогою *una corda* звучання стає більш драматичним;

г) у Фузі *g-moll* інтермедія з другої шістнадцятої третьої четверті т. 24 до початку т. 28.

Приклади використання *una corda* також є індивідуальними. Піаністу слід пам'ятати, що афект *una corda* повинен використовуватися як фарба, але не як засіб грати тихіше. Будь-яке управління динамікою має здійснюватися піаністом лише з допомогою мануальної техніки.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ II

Семантично обґрунтована виконавська концепція I тому «ДТК» передбачає системне осмислення емерджентного, поліфонічного семантичного світу I тому «ДТК» Й. С. Баха, детермінованого значущістю інтрамузичних й екстрамузичних знаків, знаків-ікон, знаків-індексів і знаків-символів, багаторівневістю, комплементарністю, лабільністю їх співвідношення/накладання на рівнях жанру, композиційно-структурної організації, фактури, динаміки, темпу, мелізматики тощо.

На жанровому рівні поліфонічність семантичного поля I тому «ДТК» Й. С. Баха як метациклу – новаційного, масштабного варіанту циклічного жанру, позначеного багаторівневістю архітекτονіки, композиційно-структурною багатовимірністю обумовлена:

- на макрорівні: бароковою функціональною двоїстістю жанрових моделей; семантичною поліфонічністю твору як моноафектно-поліафектного метажанру; знаковою щільністю та перцептуальною закріпленістю складових барокових циклічних форм на всіх рівнях музичної тканини, що спонукають піаніста до дуальної виконавської перспективи – налаштованості на виконання твору як багатоскладової цілісності, «згорненої» в його окремих компонентах, та наповнення виконавською внутрішньо концентрованою енергетикою, розрахованою на первинну тривалість темпорального виміру виконавства;

- на мезорівні: наявністю у творі внутрішніх, змістовно окреслених циклів; визначеною композитором титульною жанровою пріоритетністю «малих циклів»;

- на мікрорівні: дихотомічністю твору у вимірі «сакральне-світське» внаслідок безпосереднього/алюзійного відтворення та накладання на різних рівнях музичної тканини рис численних сакральних і світських жанрів;

- на інтонаційному рівні: насиченням музичної тканини змістовно визначеними та перцептуально закріпленими у вимірах барокового музичного мистецтва семантично окресленими мотивами, інтонаціями та семантою «дзеркало в дзеркалі» (на макро- та мікрорівнях).

Поліфонічність семантичного поля І тому «ДТК» є й результатом барокової, перцептуально усталеної семантичної визначеності тональностей, позначеної певною варіативністю в контексті національних музичних просторів.

Темповий вимір семантично обґрунтованої виконавської концепції І тому «ДТК» детермінується: закріпленою бароковою практикою позиціонування темпів як перцептуально усталених маркерів афекту, емоційно-образної специфіки; суттєвими нюансами виконавського трактування темпового «рельєфу» твору, зокрема внаслідок значущості декількох рівнів пульсації. Обґрунтовано плідність опори виконавця у формуванні темпового виміру виконавської концепції І тому «ДТК» на: принцип вартості тривалостей у викладенні музичного матеріалу, урахування жанрової природи компонентів

метациклу, забезпечення зв'язку темпів прелюдій та фуг шляхом дотримання пульсації загальної тривалості – єдиної (однією тривалістю або 1:1) та кратної одиниці пульсації (кратними одиниці тривалостями або 1:2, 2:1), вибір можливих варіантів кратності між прелюдією та фугою як чинників створення афекту, передбаченого виконавською концепцією, вибір одиниці пульсу або одиниці рахунку як виміру живої творчої енергії музиканта.

Поліфонічність семантично обґрунтованої виконавської концепції І тому «ДТК» Й. С. Баха передбачає осмислення виконавцем змісто- й образо- та структуротворної значимості фактури, її звукозображувального потенціалу, закріпленої у вимірах барокового мистецтва числової символіки, яка співвідноситься із християнською нумерологією та формує ілюзорний, проте суттєвий концептотворний ефект, мотивної специфіки, яка детермінує особливості артикуляції, динаміки, мелізматики, педалізації та формування системи аплікатури.

ВИСНОВКИ

1. Перманентно розширюваний музикологічний дискурс щодо творчості Й. С. Баха, зокрема «ДТК», характеризує:

- у XIX ст. – перевага біографічно-монографічних праць (Й. Форкель, Ф. Шпітта), тяжіння до уточнення періодизації творчості та хронологічної атрибуції окремих творів митця (Л. Гільгенфельд, К. Біттер, Ф. Шпітта), закладання основ жанрово-аналітичного модусу бахознавства (Й. Мозевіус), історико-аналітичного, біографічно-жанрового, теоретично-аналітичного векторів і закладання основ семіологічного осягнення творчості композитора;

- у першій половині XX ст. – збереження значення біографічно-монографічних праць (А. Швейцер, Ч. Перрі, А. Пірро, Ф. Вольфрум, Ч. Террі); формування естетичного (А. Пірро, Ф. Вольфрум), історико-аналітичного (Є. Браудо), біографічно-жанрово-аналітичного (Р. Штегліх, Г. Мозер, В. Гурлітт), теоретично-аналітичного (Е. Курт, Л. Шмідт, Е. Праут, Г. Аберт, В. Веркер) напрямів, закладання основ семіологічного осягнення творчості композитора (Г. Кречмар, А. Шерінг, Ф. Сменд);

- у другій половині XX ст. – значущість біографічно-монографічного вектора (Г. Хубов, М. Друскін), інтенсифікація розвитку історично-аналітичного (Н. Горюхіна, Я. Друскін, О. Захарова) і теоретично-аналітичного (В. Ліванова, С. Скребков, В. Протопопов, Л. Мазель) векторів, формування синтезуючих напрямів дослідження творчості Й. С. Баха – жанрово-видово-історичного (О. Алексєєв, І. Браудо), жанрово-видово-виконавського (Е. Бодкі), теоретично-аналітичного та виконавсько-технологічного (Я. Мільштейн, О. Чугаєв), утвердження педагогічно-методичного напрямку осмислення творчості митця (І. Браудо), синтез аналітичного й монографічного напрямів («Бах и современность», «Русская книга о Бахе»), у межах яких активно порушуються питання стильової, композиційної, ладової, інтонаційної, тонально-функціональної, темпової тощо специфіки творчості композитора та питань виконавської й педагогічної практики, пов'язаної із його творами;

- на межі XX–XXI ст. – інтенсифікація семіологічного вектора бахознавства (Л. Акопян, М. Аркадьєв, В. Носина, Р. Берченко, А. Кудряшов, М. Фока), формування нових дослідницьких спрямувань – на основі математичного аналізу (Ю. Петров), досягнень теорії сотеріології (А. Боршуляк), а також акцентуація значимості дослідження виконавських вимірів творчості композитора, зокрема «ДТК» (О. Жукова, Н. Калініна, І. Котляревський, О. Петровська, І. Приходько, І. Пясковський, Н. Свириденко, Д. Щирін).

2. На основі аналізу музикологічного осмислення понять «текст», «музичний знак», узагальнення варіантів дефініцій поняття «виконавська концепція» в технологічно-операціональному, тембрально-артикуляційному, емоційно-образному, творчо-персонально-процесуальному, творчо-інтерпретаційно-стадіальному, методично-педагогічному та творчо-інтуїтивному, акмеологічному, системно-процесуальному ракурсах пропонується дефініція поняття «виконавська концепція» як перманентно дуалістичного феномена виконавської діяльності, у якому віддзеркалюються:

- на когнітивно-інтелектуальному рівні – специфіка, глибина й повнота осмислення та творчої інтеріоризації виконавцем семантичного поля твору, ступінь відповідності-резонування «розкодованих» музикантом сенсів твору як історико-культурній епосі його створення, так і сучасній виконавцеві епосі, міра відповідності досягнутого семантичного поля твору особистості виконавця, його емоційно-почуттєвому рівню;

- на технічно-операціональному рівні – специфіка (звуковидобувальна, динамічна, темпова, артикуляційна, фактурна тощо) конкретного звукового втілення твору, детермінована опорою на усталений спектр технічних прийомів і засобів виразності, створений виконавцем на основі розкодування його семантичного поля.

3. Потреба у формуванні семантично обґрунтованої концепції виконавської версії I тому «ДТК» – виконавській легітимізації його значеннєво-змістовних джерел, створенні семантично ретроспективної призми

виконавського бачення детермінується численністю редакційних нашарувань, масштабним виконавсько-інтерпретаційним шлейфом твору та його «модуляцією» в інший історико-культурний контекст, а також:

- парадигмальними особливостями барокової естетики (поліфонічністю, синтетичністю, символічністю, єдністю і рівноправністю емоційної, зображувальної та символічної сторін музичного змісту (за В. Холоповою);

- іманентною специфікою І тому «ДТК» – множинністю сенсів, концептуальною, символічною поліфонічністю, зв'язками із творчістю митця загалом, резонансом його символічних форм із аксіологічними конструктами історико-культурних епох, первинною умовністю барокового нотного тексту, яка передбачала виконавську та перцептуальну опанованість закладених композитором сенсів й усталених алгоритмів виконавського втілення;

- особливостями сучасної парадигми світобачення та специфікою параметрів естетики постмодернізму – плюралізмом, невизначеністю, полістилістичністю, інтертекстуальністю, які обумовлюють потенційну гостроту питання щодо визначення виконавцем можливих меж варіювання семантичного поля твору та співвіднесеності особистісної виконавської інтерпретації з композиторським першоджерелом, а також парадоксальним прогностичним потенціалом «ДТК» щодо атрибутивних для музичного мистецтва сучасності таких його рис, як ризомність, культурна поліфонічність (на різних рівнях музичного тексту) і діалогічність, синтез знаків різних культур, ритуалізація жанрів, метажанровість тощо;

- сучасними тенденціями розвитку виконавського мистецтва: його семантичною багатовимірністю внаслідок тенденції деструкції жанрів, що актуалізує «повернення» до витоків жанрів; пріоритетністю виконавської домінанти в комунікативній тріаді «композиторський текст – виконання твору – слухач» та наданням виконавцеві ролі повноправного учасника творчого процесу на основі створення ним власної творчої позиції на операціональному, психологічно-семантичному, естетичному, інтелектуальному, світоглядному рівнях; актуалізацією питання щодо визначення виконавцем семантичної

амплітуди, у межах якої розгортається інтерпретація, виявляється співвіднесеність виконавства із контекстом барокової епохи, музичним мистецтвом сакральної традиції та сучасною виконавською практикою; актуалізацією інтерпретаційного потенціалу виконавця; необхідністю подолання певних негативних тенденцій у піанізмі; різноманіттям типологізації виконавського мистецтва (стильові типи, індивідуальні типи) та провідних виконавських спрямувань; вагомістю та специфікою автентичного (історичного стильового) виконавства; різноманітністю виконавської парадигми музиканта епохи постмодернізму – варіативною множинністю сучасних виконавських концепцій на основі оригінального композиторського тексту; актуалізацією свідомої спрямованості музиканта-виконавця на здійснення місії трансляції культурної пам'яті.

4. Стилiстично адекватна виконавська концепція, заснована на інтеріоризації системи сенсів, закладених у композиторському тексті, слугуватиме забезпеченню багаторівневого семантичного осягнення І тому «ДТК» як знакової системи та створенню багаторівневої системи трансляції інформації, створенню резонансу тезаурусу твору із тезаурусом виконавця.

Семантично обґрунтована виконавська концепція І тому «ДТК» передбачає системне осмислення емерджентного семантичного світу І тому «ДТК» Й. С. Баха, детермінованого значущістю інтрамузичних й екстрамузичних знаків, знаків-ікон, знаків-індексів і знаків-символів, багаторівневістю, комплементарністю, лабільністю їх співвідношення – накладання на рівнях жанру, композиційно-структурної організації, фактури, динаміки, темпу, мелізматики тощо.

5. На жанровому рівні поліфонічність семантичного світу І тому «ДТК» обумовлена: значимістю пам'яті барокових циклічних жанрів і циклічних форм у творчості митця, що уможливлює позиціонування твору як метациклу – новаційного, масштабного варіанту циклічного жанру, який вирізняє багаторівневість архітектоніки, композиційно-структурну багатовимірність;

- на макрорівні жанрова специфіка твору й актуальність її виконавського осягнення обумовлюються: бароковою функціональною двоїстістю жанрових моделей; семантичною поліфонічністю твору як моноафектно-поліафектного сакрального-світського метажанру; знаковою щільністю та перцептуальною закріпленістю складових циклічних форм на всіх рівнях музичної тканини; потенціальним дуальним «охопленням» виконавцем твору як багатоскладової цілісності, «згорненої» в його окремих компонентах; формуванням далекоспрямованої виконавської перспективи та темпорально «стисненої» комунікації; актуалізацією циклічних «несонатних» форм у музичному просторі ХІХ–ХХ ст., що загалом формує потребу у створенні стилістики виконавства «крупним мазком», та потужної, внутрішньо концентрованої енергетики, розрахованої на первинну тривалість темпорального виміру виконавства;

- на мезорівні: наявністю у творі внутрішніх, змістовно окреслених циклів (за Б. Яворським, В. Носиною, Р. Берченком – Старий Заповіт, Дитячий період, Зрілий період, Стражденний період, Урочистий та Догматичний цикли, за Н. Горюхіною – 3 сюїт у I томі «ДТК», які складаються з 4 малих циклів «прелюдія та фуга»); визначеною композитором титульною жанровою пріоритетністю «малих циклів»;

- на мікрорівні: дихотомічністю твору у вимірі «сакральне-світське» внаслідок безпосереднього/алюзійного відтворення та накладання на різних рівнях музичної тканини рис таких жанрів, як: хорал, інвенція, алеманда, гавот, буре, елегія, *perpetuum mobile*, французька увертюра, токата, сициліана, арія, аріозо, менует, пасп'є, пастораль, жига, куранта, річеркар.

6. Поліфонічність семантичного світу I тому «ДТК» Й. С. Баха на інтонаційному рівні обумовлена: наповненням музичної тканини змістовно визначеними та перцептуально закріпленими у вимірах барокового музичного мистецтва семантично окресленими мотивами: хреста (символ страстей, мотив розп'яття); мотиви-символи «здійснення Божої волі», смерті, старості та слабкості, сходження в могилу, «слідування апостолам» та близький до нього символ «зішестя Святого Духа», жертвовності (за Б. Яворським); інтонема *Dies*

irae; мотив-символ воскресіння (за Б. Яворським, В. Носиною); мотиви-символи скорботи та страждання, радісного споглядання, неминучого звершення, передвизначення та співстраждання (за В. Носиною); а також такими риторичними фігурами, як: *exclamation*; *tirata* (постріл); *aposiopesis*; *aposiopesis tmesis* (розсічення); *suspuration*; *circulation* (за Б. Яворським – «символ чаші страждання»); *passus duriusculus*; *saltus duriusculus*; символ Марії; *fuga* тощо.

Культурну поліфонічність і щільність символіко-семантичному простору «ДТК» також детермінує акумуляція семантики «дзеркало в дзеркалі», що виявляється: на макрорівні – у структурній «складеності» великого циклу з малих циклів; на мікрорівні – у накладанні форм, зокрема за принципом «вбудування» фуги у фугу.

Поліфонічність семантичного поля І тому «ДТК» є й результатом барокової, перцептуально усталеної семантичної визначеності тональностей, позначеної певною варіативністю в контексті національних музичних просторів.

7. Темповий вимір семантично обґрунтованої виконавської концепції І тому «ДТК» детермінується закріпленою бароковою практикою позиціонування темпів як перцептуально усталених маркерів афекту, емоційно-образної специфіки. Аналіз виконавських версій відомих піаністів (Г. Гульд, Р. Тюрк, Г. Леонгардт, А. Шифф, В. Ландовська) уможливорює констатацію суттєвих нюансів виконавського трактування темпового «рельєфу» твору, зокрема внаслідок значущості декількох рівнів пульсації. Обґрунтовано плідність опори виконавця у формуванні темпового виміру виконавської концепції «ДТК» на: принцип вартості тривалостей у викладенні музичного матеріалу, урахування жанрової природи компонентів метациклу, забезпечення зв'язку темпів прелюдій та фуг шляхом дотримання пульсації загальної тривалості – єдиної (однією тривалістю або 1:1) та кратної одиниці пульсації (кратними одиниці тривалостями або 1:2, 2:1), вибір можливих варіантів кратності між прелюдією та фугою як чинників створення афекту,

передбаченого виконавською концепцією, вибір одиниці пульсу або одиниці рахунку як виміру живої творчої енергії музиканта.

8. Поліфонічність семантично обґрунтованої виконавської концепції І тому «ДТК» Й. С. Баха передбачає осмислення виконавцем змісто- й образотворчої значимості фактури, її звукозображувального потенціалу, а також закріпленої у вимірах барокового мистецтва числової символіки, яка співвідноситься із християнською нумерологією та формує ілюзорний, проте суттєвий концептотворний ефект.

9. У формуванні виконавської концепції І тому «ДТК» Й. С. Баха значущості набуває осмислення піаністом домінантної ямбічної мотивної організації та специфічного для творчості митця всеохопного відчуття цілісності структурної побудови, відповідно до якої вибудовуються технологічні конструкти виконавського втілення композиторського тексту – артикуляція, аплікатура, динаміка, мелізматики й педалізація.

10. Відповідно до семантичної специфіки І тому «ДТК» Й. С. Баха та на основі осмислення нюансів аплікатури в різних редакційних інтерпретаціях твору запропоновано авторську систему аплікатури, провідними принципами якої є: позиційна зручність; забезпечення легатності; застосування однакових аплікатурних рішень в однакових фігураційних формулах; спрямованість на подолання аплікатурними засобами технічних труднощів поза зверненням до аплікатурних стандартів; ретельність, деталізованість аплікатури; варіантність аплікатури в межах загальної системи редагування.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адлущкий Г. Проблематика сучасного стильового підходу піаніста до вибору темпів в уртексті 1 тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. ст. Дніпро, 2021. Вип. 2 (21). С. 255–265.
2. Адлущкий Г. Семантичний простір «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха як основа виконавської концепції. *Культура України* : зб. наук. пр. Харків, 2021. Вип. 74. С. 35–40.
3. Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М. : Практика, 1996. 256 с.
4. Алексеев А. Д. Клавирное искусство. Очерки и материалы по истории пианизма. М. ; Л. : Музгиз, 1952. 252 с.
5. Андрейко О. І. Акмепедагогічний процес становлення виконавської культури скрипаля. *Наукові записки Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова. Серія: Педагогічні та історичні науки* : зб. наук. пр. Київ, 2014. Вип. 118. С. 14–19.
6. Арановский М. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания. М. : Гос. ин-т искусствознания, 2012. 440 с.
7. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. М. : Композитор, 1998. 343 с.
8. Аркадьев М. А. Хроноартикуляционные структуры новоевропейской музыки и фундаментальные проблемы ритма : дис. ... д-ра искусствоведения : спец. 17.00.02 «Муз. искусство». М., 2002. 360 с.
9. Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство. Л. : Музыка, 1974. 337 с.
10. Барсова И. Опыт этимологического анализа. К постановке вопроса. *Советская музыка*. 1985. № 9. С. 59–66.

11. Барт Р. От произведения к тексту. Избранные работы. Семиотика. Поэтика : пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. Косикова. М. : Прогресс, 1989. 616 с.
12. Бах И. С. Гольдберг-вариации. Синтетический уртекст : для фп. / концепция и коммент. Михаила Аркадьева. М. : Композитор, 2002. 194 с.
13. Бах И. С. Нотная тетрадь Анны-Магдалены Бах (1725) : для фп. / ред., вступ. ст. и коммент. А. Е. Майкапара ; [пер.: К. Рубинский, А. Вельский]. Челябинск : МРІ, 2006. 111 с.
14. Бах И. С. Хорошо темперированный клавир. Т. 1 / ред. В. Мержанова. М. : Музыка, 2015. 140 с.
15. Бах К. Ф. Э. Опыт истинного искусства клавирной игры. Кн. 1. 1753 г. СПб. : Earlymusic, 2005. 169 с.
16. Берченко Р. В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М. : Классика – XXI, 2005. 372 с.
17. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. М. : Музыка, 1993. 388 с.
18. Бонфельд М. Введение в музыкознание. М. : Владос, 2001. 224 с.
19. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление : (Опыт системного исследования музыкального искусства). Вологда, 1991. 125 с.
20. Боршуляк А. М. Семантика музичної мови духовних кантат Й. С. Баха пасіонного типу. *Вісник КНУКІМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2020. Вип. 42. С. 89–96.
21. Бочаров Ю. О систематизации жанров инструментальной музыки эпохи барокко. *Музыкальная наука в едином культурном пространстве* : IV Междунар. интернет-конф. М., 2016. URL: <http://gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2016/12/BotscharovYS1.pdf> (дата звернення: 11.11.2021).
22. Браудо И. Артикуляция (о произношении мелодии). Л. : ГМИ, 1961. 199 с.
23. Браудо И. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. СПб. : Композитор, 2013. 89 с.

24. Браудо И. Об органной и клавирной музыке. Л. : Музыка, 1976. 152 с.
25. Вечер Д. В. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво». Київ, 2007. 20 с.
26. Власенко І. М. Фортепіанний стиль М. Равеля: композиторський текст і виконавська інтерпретація : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво». Київ, 2002. 16 с.
27. Глушук Т. В. Музично-виконавське мистецтво як об'єкт дослідження українського мистецтвознавства. *Культура і сучасність*. 2016. № 1. С. 87–91.
28. Голубовская Н. Искусство педализации. М. : Музыка, 1974. 96 с.
29. Горюхина Н. А. Стиль музыки И. С. Баха. *И. С. Бах и современность* : сб. ст. / сост. Н. А. Герасимова-Персидская. Киев : Муз. Україна, 1985. С. 19–32.
30. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев : Муз. Україна, 1985. 112 с.
31. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации. Новосибирск : Наука, 1982. 256 с.
32. Диденко С. Необыкновенное издание. *Фортепиано – EPTA-Russia*. 1998. № 2. URL: <https://sergedid.livejournal.com/215903.html> (дата звернення: 11.11.2021).
33. Друскин М. Иоганн Себастьян Бах. М. : Музыка, 1982. 383 с.
34. Друскин М. С. Концепции творчества и личности И. С. Баха в исторической перспективе. *Избранное : Монографии. Статьи*. М. : Совет. композитор, 1981. С. 291–327.
35. Друскін Я. С. Про риторичні прийоми в музиці Й. С. Баха. Київ : Муз. Україна, 1972. 112 с.
36. Дубінець І. В. Інтерпретація музичних творів як необхідна складова професійної підготовки майбутнього вчителя – музиканта. *Наукові записки*

Бердянського державного педагогічного університету : зб. наук. пр. Бердянськ, 2017. Вип. 1. С. 137–141.

37. Жукова О. Тріолі та їх контекст у нотному записі епохи бароко. Питання інтерпретації. *Київське музикознавство* : зб. ст. Київ, 2017. Вип. 55. С. 112–122.

38. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. М. : Музыка, 1983. 77 с.

39. Зінська Т. В. Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця XX – початку XXI століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2011. 16 с.

40. Ивонина Л. Ф. Исполнительское музыковедение как отрасль музыкознания. *Наука, искусство, образование в III тысячелетии* : материалы III Междунар. науч. конгресса (7–8 апр. 2004 г., Волгоград) : в 2 т. / Волгоград. гос. ун-т. Волгоград, 2004. Т. 1. С. 329–333. URL: http://lyudmilaivonina.ru/articles/ivonina_lyudmila_ispmusicology.pdf (дата звернення: 11.11.2021).

41. Калашник М. Музичний тезаурус композитора: аспекти вивчення : монографія. Київ ; Харків : СПДФО Мосякін В. М., 2010. 252 с.

42. Калинина Н. П. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе. М. : Классика – XXI, 2006. 114 с.

43. Капічіна О. О. Музичний текст і твір у контексті семіотичного аналізу. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. № 1. С. 6–10.

44. Касьяненко Л. О. Робота піаніста над фактурою. Одеса : ПНПУ ім. К. Д. Ушинського, 2019. 217 с.

45. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво». Київ, 2000. 17 с.

46. Кілібарда А. С. Твори Ф. Шопена в ракурсі інтерпретаційних потреб сучасного виконавства. *Наукові записки Тернопільського національного*

педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2014. № 1. С. 129–136.

47. Коденко І. І. Історичне виконавство як тенденція музичного мистецтва останньої третини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Суми, 2021. 219 с.

48. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 286 с.

49. Комарова-Кримська І. Тема Бога і Людини в творчості Баха. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 1999. Вип. 4 : Музика і Біблія : зб. наук. пр. за матеріалами міжнар. наук. конф. С. 122–132.

50. Коменда О. Три подхода к изучению исполнительской интерпретации музыкального текста. *Музыкальная академия*. 2015. № 4. С. 159–164.

51. Кон Ю. К вопросу о понятии музыкальный язык. От Люлли до наших дней. М. : Музыка, 1967. С. 93–104.

52. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки : Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л. : Музыка, 1979. 208 с.

53. Котляревский И. Темп и его обозначения в произведениях Баха. *И. С. Бах и современность* : сб. ст. / сост. Н. А. Герасимова-Персидская. Киев : Муз. Україна, 1985. С. 89–99.

54. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX веков. СПб. : Планета музыки : Лань, 2010. 432 с.

55. Курковский Г. В. Исполнение клавирных произведений на фортепиано (И. С. Бах – ХТК). *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* : зб. наук. пр. Київ, 2013. Вип. 101 : Зі спадщини майстрів, кн. 2. С. 74–109.

56. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха / пер. с нем. З. Эвальд ; под ред. Б. В. Асафьева. М. : Музгиз, 1931. 304 с.

57. Лазаревич Є. Концертне виконання давньої релігійної музики з погляду «історично орієнтованого виконавства». *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка* : зб. ст. Львів, 2017. Вип. 41 : Музикознавчий універсум. С. 248–261.

58. Лазутская Н. Ф. Концерт для домры «Прозрение» А. Безенсон: авторский замысел и исполнительская интерпретация. *Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Серия 2: Вопросы истории музыки*. Минск, 2017. Вып. 40 : Музыкальный театр в пространстве европейской культуры. С. 129–144. URL: <http://rep.bgam.edu.by/xmlui/bitstream/handle/123456789/831/Lazutskaja.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення: 11.11.2021).

59. Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М. : Музыка, 1988. 234 с.

60. Ливанова Т. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. Ч. 1. М. : Музгиз, 1948. 230 с.

61. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М. : Музыка, 1994. 320 с.

62. Лотман Ю. Семиотика культуры и понятие текста. *Статьи по семиотике и топологии культуры* / Ю. Лотман. Таллин, 1993. Т. 1. С. 129–132.

63. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие. М. : Музыка, 1986. 528 с.

64. Мазиков А. А. Фортепианное исполнительское искусство в культурном пространстве постмодернизма : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры». СПб., 2008. 23 с.

65. Майкапар А. Е. О нотных тетрадах Баха и о тетради Анны Магдалены в частности. *Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах (1725)* : для

фп. / И. С. Бах ; ред., вступ. ст. и коммент. А. Е. Майкапара ; [пер. К. Рубинский, А. Вельский]. Челябинск, 2006. С. 5–16.

66. Мальцев С. О психологии музыкальной импровизации. М. : Музыка, 1991. 88 с.

67. Маркова О. М. Теорія виконавства в сучасному музикознавстві. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Київ, 2002. Вип. 31. С. 93–102.

68. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. М. : Музыка, 1966. 220 с.

69. Медушевский В. В. Стиль и стилевой анализ. *Духовно-нравственный анализ музыки* : пособие для студентов педвузов. М., 2010. Гл. 4. URL: <http://www.portal-slovo.ru/art/35815.php> (дата звернення: 11.11.2021).

70. Медушевский В. Интонационная форма музыки : исследование. М. : Музыка, 1993. 262 с.

71. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект. *Советская музыка*. 1979. № 3. С. 15–32.

72. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М. : Музыка, 1976. 254 с.

73. Милка А. П. «Искусство фуги» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации. М. : Композитор, 2009. 454 с.

74. Мильштейн Я. Вопросы теории и истории исполнительства : сб. ст. М. : Совет. композитор, 1983. 266 с.

75. Мильштейн Я. Хорошо темперированный клавир И. С. Баха и особенности его исполнения. М. : Музыка, 1967. 392 с.

76. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ, 2013. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf> (дата звернення: 11.11.2021).

77. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков : сб. переводов / сост. текстов и общая вступ. ст. В. П. Шестакова. М. : Музыка, 1971. 688 с.

78. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М. : Музыка, 1988. 254 с.

79. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М. : Музыка, 1982. 319 с.
80. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. М. : Музыка, 1988. 240 с.
81. Николаевская Ю. Метафизическое пространство современной интерпретологии. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харків, 2010. Вип. 29 : Когнітивне музикознавство. С. 36–50.
82. Николов П. Интерпретация и исполнительство как варианты текстуальных стратегий. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харків, 2008. Вип. 21. С. 89–99.
83. Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха. Тамбов, 1993. 103 с.
84. Опарик Л. Фортепіанно-виконавське мистецтво ХХ століття як естетичний феномен. *Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2002. Вип. 7 : Молоде музикознавство. С. 101–110.
85. Панов А. А., Розанов И. В. Опыт истинного перевода трактата К. Ф. Э. Баха в России. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение*. 2011. № 1. С. 116–120.
86. Перельман Н. В классе рояля. Л. : Музыка, 1981. 96 с.
87. Петров Ю. П. Символика и диалектика чисел в «Хорошо темперированном клави́ре» И. С. Баха (I том). *Интерпретация клави́рных сочинений И. С. Баха* : сб. тр. М., 1990. Вип. 109. С. 5–32. URL: <http://early-music.narod.ru/biblioteka/bach-wk-petrov.htm> (дата звернення: 11.11.2021).
88. Петровская О. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха в интерпретации Г. Гульда: к проблеме традиций и новаторства. *Научная мысль Кавказа*. 2008. № 4. С. 154–160.
89. Повзун Л. І. Наукові і художні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейтера : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво». Київ, 2005. 16 с.

90. Приходько І. М. Фактурна організація закінчень у фугах з «Добре темперованого клавіру» Йоганна Себастьяна Баха. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* : зб. наук. пр. Київ, 2020. Вип. 129. С. 180–201.
91. Прокоф'єва А. М. Культурологічний аналіз семіотичного простору музичної культури: від структуралізму до психолінгвістики. *Культура України* : зб. наук. пр. Харків, 2012. Вип. 36. С. 242–252.
92. Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы И. С. Баха. М : Музыка, 1981. 355 с.
93. Протопопова О. Музичний постмодернізм: досвід опрацювання проблеми. *Київське музикознавство* : зб. ст. Київ, 2011. Вип. 38. С. 33–42.
94. Пясковский И. Взаимодействие модальных и тонально-функциональных принципов в музыкальном мышлении И. С. Баха. *И. С. Бах и современность* : сб. ст. / сост. Н. А. Герасимова-Персидская. Киев : Муз. Україна, 1985. С. 100–108.
95. П'ятницька-Позднякова І. С. Музичне мовлення в семіозисі художньої культури України ХХ століття : дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури (мистецтвознавство)». Київ, 2019. 444 с.
96. Ройзман Л. Карл Черни и его редакция клавирных сочинений И. С. Баха. *Советская музыка*. 1940. № 10. С. 62–68.
97. Романова А. В. Принципи імпровізаційної організації виконавського процесу в романтичному репертуарі (на прикладі музики Шумана та Скрябіна). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : зб. наук. пр. Харків, 2014. № 3. С. 94–98.
98. Русская книга о Бахе : сб. ст. / сост.: Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов. М. : Музыка, 1986. 374 с.
99. Рябуха Н. О. Специфіка виконавської інтерпретації в системі трансформації культурних парадигм постмодернізму. *Культура України* : зб. наук. пр. Харків, 2013. Вип. 44. С. 111–120.

100. Савчук І. Нові тенденції в українському фортепіанному виконавстві ХХ–ХХІ століть у дзеркалі композиторської творчості. *Сучасне мистецтво* : зб. наук. пр. Київ, 2012. Вип. 8. С. 285–293.
101. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса : Астропринт, 2002. 244 с.
102. Самойленко О. І., Осадча С. В. Музична семіологія як актуальний напрям теорії мовної свідомості. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU* : collective monograph. Riga : Baltija Publishing, 2020. С. 436–457. DOI: 10.30525/978-9934-588-72.3.25.
103. Свириденко Н. С. Стилiстика виконання старовинної музики на прикладі творів Й. С. Баха. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2017. 242 с.
104. Сікорська Н. В. Клавiрна музика бароко в редакціях другої половини ХІХ ст.: становлення історично інформованого виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво». Київ, 2016. 17 с.
105. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М. : Музыка, 1973. 446 с.
106. Соланський С. Еволюція основних принципів автентичного виконавства барокової клавiрної музики. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*. 2013. Вип. 13. С. 57–64.
107. Соловійова О. А. Клавiрний концерт ХVІІІ століття у творчості австро-німецьких композиторів: теоретичний та виконавський аспекти : дис. ... д-ра філософії : спец. 025 «Муз. мистецтво». Суми, 2021. 197 с.
108. Старцев Д. А. Нотний текст в аспекті семіотичної теорії Чарльза Морріса. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харків, 2020. Вип. 56. С. 200–212.
109. Стогний І. С. Процессы смыслообразования в музыке (семиологический аспект) : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : спец. 17.00.02 «Муз. искусство». М., 2013. 55 с.

110. Сунь Кэнлянь. Несонатные циклические формы: к проблеме каталога в европейской музыке первой половины XX века. *Известия РГПУ им. А. И. Герцена*. 2011. № 131. С. 300–310.
111. Тимофеева К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво». Харків, 2009. 18 с.
112. Уварова Т. Постмодернізм як нова парадигма української культури. *Аркадія*. 2009. № 2. С. 12–16.
113. Уманець О. В. Естетичні пріоритети особистості як маркери образу людини в контексті культури постсучасності. *Філософія в сучасному світі : матеріали I Міжнар. наук.-практ. конф. (20–21 листоп. 2020 р.)*. Харків, 2020. С. 262–264.
114. Фекете О. Исполнительская концепция: параметры и структура. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харків, 2010. Вип. 29 : Когнітивне музикознавство. С. 459–476.
115. Фекете О. Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво». Харків, 2009. 17 с.
116. Фока М. В. Підтекстові смисли в музиці (на матеріалі «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха). *Вісник КНУКІМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 32. С. 107–113. DOI.ORG/10.31866/2410-1176.32.2015.158729.
117. Фоменко Н. Стратегии исполнительского прочтения Токкаты Джованни Пикки в контексте проблем интерпретации клавирной музыки раннего Барокко. *European Journal of Art*. 2020. № 1. С. 89–93.
118. Форкель И. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. М. : Музыка, 1987. 115 с.
119. Харнонкурт А. Музыка як мова звуків. Суми : Собор, 2002. 184 с.
120. Холопова В. Музыкальная герменевтика, музыкальная семантика, музыкальное содержание: сравнение возможностей. *Ученые записки РАМ*

им. Гнесиных. 2015. № 1. С. 20–28. DOI: 10.7256/2227-9997.2015.1.14794. URL: https://gnedin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/muz_forum/1-holopova.pdf (дата звернення: 07.10.2021).

121. Холопова В. Три стороны музыкального содержания. *Philharmonica. International Music Journal*. 2014. Vol. 2 (2). С. 261–271. DOI: 10.7256/1339-4002.2014.3.13227.

122. Холопова В. Язык музыкальный и словесный: их системное сопоставление. *Слово и музыка* : сборник. М., 2002. Сб. 36. С. 43–51. (Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского).

123. Хубов Г. Себастьян Бах. М. : Музгиз, 1953. 320 с.

124. Чеботаренко О. В. Культурологічні аспекти виконавської форми в музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Харків, 1998. 17 с.

125. Черноіваненко А. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології : монографія. Одеса : Гельветика, 2021. 704 с.

126. Чехунина А. Бахианство как интонационная идея романтизма в контексте музыкальной культуры XIX–XX столетий. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харків, 2012. Вип. 34. С. 16–25.

127. Чжан Цзяохуа. Інтонування як чинник змістоутворення в фортепіанному виконавстві : дис. ... канд. мистецтвознавства (д-ра філософії) : спец. 025 «Муз. мистецтво». Суми, 2021. 201 с.

128. Чугаев А. Особенности строения клавирных фуг Баха. М. : Музыка. 1975. 255 с.

129. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М. : Музыка, 1965. 725 с.

130. Шестаков В. Н. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М. : Музыка, 1975. 351 с.

131. Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення : дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво». Київ, 2002. 450 с.
132. Шип С. Музыкальный знак в типологическом аспекте. *Київське музикознавство* : зб. ст. Київ, 2001. Вип. 7 : Текст музичного твору: практика і теорія. С. 47–57.
133. Щирин Д. В. Проблемы интерпретации скрытых смыслов музыки И. С. Баха в педагогическом процессе в классе фортепиано. *Педагогический журнал*. 2019. Т. 9, № 1 А. С. 239–245. DOI: 10.34670/ARю2019.44.1.050.
134. Щолокова О. П. Основні тенденції фортепіанної підготовки педагога-музиканта у вищих мистецьких закладах освіти. *Topical issues of education* : collective monograph. Lisbon, Portugal : Pegasus Publishing, 2018. С. 205–219.
135. Юдкін І. Семіотичні питання виконавства. *Культурологічна думка* : зб. наук. пр. Київ, 2013. № 6. С. 27–32.
136. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. О символике «Французских сюит» И. С. Баха / В. Носина. М. : Классика – XXI, 2009. 152 с.
137. Ян Веньянь. Категорія піанізму у контексті виконавської типології фортепіанної творчості : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво». Одеса, 2017. 19 с.
138. Bach C. Ph. E. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Faks.-Reprint der Ausg. von Teil 1, Berlin 1753 (mit den Erg. der Ausg. Leipzig 1787), und Teil 2, Berlin 1762 (mit den Erg. der Ausg. Leipzig 1797) / hrsg. und mit einem ausführlichen Reg. vers. von Wolfgang Horn. Kassel ; Basel ; London ; New York ; Praga : Barenreiter, 1994. 572 p.
139. Bartel D. Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music. Lincoln ; London : University of Nebraska Press, 1997. 471 p.
140. Bar-Elli G. J. S. Bach: The Well Tempered Clavier – Remarks on Some of It Jerusalem, April, 2017. URL: <http://www.bar-elli.co.il/Bach-WTC1.pdf> (дата звернення: 27.09.2021).

141. Emery W. Bach's ornaments. London, 1953. 164 p.
142. Hatten R. S. Interpreting Musical Gesture, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington : Indiana University Press, 2004. 360 p.
143. Paggioli de Carvalho L. Bach's Well-Tempered Clavier: Pedagogical Approaches and the Different Styles of Preludes. URL: <https://www.scielo.br/j/pm/a/B9dNrWWp6Jqyj8sBBPPYB9B/?lang=en> (дата звернення: 13.09.2021).
144. Tureck R. An introduction to the performance of Bach. Book 1. Oxford university press, 1960. 23 p.
145. Zavialova O. K., Kalashnyk M. P., Savchenko H. S., Stakhevyh H. A., Smirnova I. V. From a Work to an «Open» Work: Research Experience. *International Journal of Criminology and Sociology*. 2020. Vol. 9. P. 2938–2943.
146. Zhang Jiaohua. Performance as the art of intonement. *European Journal of Humanities and Social Sciences*. 2020. № 2. P. 11–15.

ДОДАТКИ

Додаток 1

Praeludium V

BWV 850

The musical score for Praeludium V, BWV 850, is presented in a two-staff format (treble and bass clef). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is common time (C). The score consists of 15 measures, organized into five systems of three measures each. Each system begins with a measure number in a box: 1, 3, 6, 9, and 12. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above or below the notes. The piece is characterized by its flowing, melodic lines and harmonic structure.

18

Musical notation for measures 18-20. Measure 18: Treble clef, key of D major. Notes: D4 (4), E4 (2), F#4 (5), G4 (1), A4, B4, C5, D5. Bass clef: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4. Measure 19: Treble clef: D4 (4), E4 (5), F#4, G4, A4, B4, C5, D5. Bass clef: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4. Measure 20: Treble clef: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. Bass clef: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4.

21

Musical notation for measures 21-23. Measure 21: Treble clef: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. Bass clef: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4. Measure 22: Treble clef: D4 (5), E4 (4), F#4 (1), G4, A4, B4, C5, D5. Bass clef: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4. Measure 23: Treble clef: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. Bass clef: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4.

24

Musical notation for measures 24-26. Measure 24: Treble clef: D4 (5), E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. Bass clef: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4. Measure 25: Treble clef: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. Bass clef: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4. Measure 26: Treble clef: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. Bass clef: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4.

27

Musical notation for measures 27-29. Measure 27: Treble clef: D4 (3), E4 (1), F#4 (4), G4 (3), A4 (2), B4, C5, D5. Bass clef: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4. Measure 28: Treble clef: D4 (5), E4 (2), F#4 (5), G4 (4), A4 (5), B4, C5, D5. Bass clef: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4. Measure 29: Treble clef: D4 (2), E4 (3), F#4 (4), G4 (1), A4 (5), B4, C5, D5. Bass clef: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4.

30

Musical notation for measures 30-32. Measure 30: Treble clef: D4 (1), E4 (4), F#4 (5), G4 (3), A4 (1), B4, C5, D5. Bass clef: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4. Measure 31: Treble clef: D4 (2), E4 (1), F#4 (3), G4 (5), A4 (2), B4, C5, D5. Bass clef: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4. Measure 32: Treble clef: D4 (5), E4 (5), F#4 (4), G4 (1), A4 (5), B4, C5, D5. Bass clef: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4.

33

Musical notation for measures 33-35. Measure 33: Treble clef: D4 (3), E4 (3), F#4 (1), G4 (1), A4 (3), B4, C5, D5. Bass clef: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4. Measure 34: Treble clef: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. Bass clef: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4. Measure 35: Treble clef: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. Bass clef: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4.

Fuga V

1 *a 4 voci*

3

6

8

10

12

14

16

18

20

22

24

Praeludium X

BWV 855

The musical score for Praeludium X, BWV 855, is presented in a standard piano format. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece is composed of 32 measures, organized into systems of three measures each. Measure numbers 1, 3, 6, 9, 12, 15, and 18 are indicated at the start of their respective systems. The bass staff features a continuous eighth-note pattern, while the treble staff contains chords and short melodic lines. The score includes various musical notations such as slurs, fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5), and trills (marked 'tr').

[illegible]

Fuga X

a 2 voci

1

4

7

11

15

19

The musical score for Fuga X is presented in six systems, each with a measure number in a box at the beginning of the first staff. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns with many beamed sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. Some measures contain slurs or ties. The piece is marked 'a 2 voci'.

23

26

29

32

35

39

Praeludium XXI

BWV 866

BWV 866

1

2

4

7

10

Measures 10 and 11 of a piano piece in B-flat major. Measure 10 features a treble staff with a sequence of eighth notes (G4, A4, Bb4, A4, G4) and a bass staff with a sequence of eighth notes (F3, E3, D3, C3, Bb2). Measure 11 features a treble staff with a sequence of eighth notes (G4, A4, Bb4, A4, G4) and a bass staff with a sequence of eighth notes (F3, E3, D3, C3, Bb2). Fingerings are indicated by numbers 1-5.

12

Measures 12 and 13 of a piano piece in B-flat major. Measure 12 features a treble staff with a sequence of eighth notes (G4, A4, Bb4, A4, G4) and a bass staff with a sequence of eighth notes (F3, E3, D3, C3, Bb2). Measure 13 features a treble staff with a sequence of eighth notes (G4, A4, Bb4, A4, G4) and a bass staff with a sequence of eighth notes (F3, E3, D3, C3, Bb2). Fingerings are indicated by numbers 1-5.

14

Measures 14 and 15 of a piano piece in B-flat major. Measure 14 features a treble staff with a sequence of eighth notes (G4, A4, Bb4, A4, G4) and a bass staff with a sequence of eighth notes (F3, E3, D3, C3, Bb2). Measure 15 features a treble staff with a sequence of eighth notes (G4, A4, Bb4, A4, G4) and a bass staff with a sequence of eighth notes (F3, E3, D3, C3, Bb2). Fingerings are indicated by numbers 1-5.

16

Measures 16 and 17 of a piano piece in B-flat major. Measure 16 features a treble staff with a sequence of eighth notes (G4, A4, Bb4, A4, G4) and a bass staff with a sequence of eighth notes (F3, E3, D3, C3, Bb2). Measure 17 features a treble staff with a sequence of eighth notes (G4, A4, Bb4, A4, G4) and a bass staff with a sequence of eighth notes (F3, E3, D3, C3, Bb2). Fingerings are indicated by numbers 1-5.

18

Measures 18 and 19 of a piano piece in B-flat major. Measure 18 features a treble staff with a sequence of eighth notes (G4, A4, Bb4, A4, G4) and a bass staff with a sequence of eighth notes (F3, E3, D3, C3, Bb2). Measure 19 features a treble staff with a sequence of eighth notes (G4, A4, Bb4, A4, G4) and a bass staff with a sequence of eighth notes (F3, E3, D3, C3, Bb2). Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Measures 20 and 21 of a piano piece in B-flat major. Measure 20 features a treble staff with a sequence of eighth notes (G4, A4, Bb4, A4, G4) and a bass staff with a sequence of eighth notes (F3, E3, D3, C3, Bb2). Measure 21 features a treble staff with a sequence of eighth notes (G4, A4, Bb4, A4, G4) and a bass staff with a sequence of eighth notes (F3, E3, D3, C3, Bb2). Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Fuga XXI

I a 3 voci

The musical score for Fuga XXI is presented in six systems, each containing four measures. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 3/4. The score is marked 'I' and 'a 3 voci'.

- System 1 (Measures 1-4):** The vocal line begins with a quarter rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The piano accompaniment is a whole rest.
- System 2 (Measures 5-8):** The vocal line continues with a half note C5, a quarter note D5, and a half note E5. The piano accompaniment is a whole rest.
- System 3 (Measures 9-12):** The vocal line continues with a half note F5, a quarter note G5, and a half note A5. The piano accompaniment is a whole rest.
- System 4 (Measures 13-16):** The vocal line continues with a half note B5, a quarter note C6, and a half note D6. The piano accompaniment is a whole rest.
- System 5 (Measures 17-20):** The vocal line continues with a half note E6, a quarter note F6, and a half note G6. The piano accompaniment is a whole rest.
- System 6 (Measures 21-24):** The vocal line continues with a half note A6, a quarter note B6, and a half note C7. The piano accompaniment is a whole rest.

25

29

33

37

41

45

Додаток 2

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДОСЛІДЖЕННЯ

Статті у наукових фахових виданнях України:

1. Адлуцький Г. Проблематика сучасного стильового підходу піаніста до вибору темпів в уртексті 1 тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. ст. Дніпро, 2021. Вип. 2 (21). С. 255–265.
2. Адлуцький Г. Семантичний простір «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха як основа виконавської концепції. *Культура України* : зб. наук. пр. Харків, 2021. Вип. 74. С. 35–40.

Тези доповідей:

3. Адлуцький Г., Калашник М. Використання правої педалі у «Добре темперованому клавірі» Й. С. Баха». *International scientific innovations in human life: III international scientific and practical conference*. Манчестер, 2021. С. 302–305.
4. Адлуцький Г. Й. С. Бах. «Добре темперований клавір». I том. Редакція Б. Муджелліні чи уртекст? *Діалог культур у полікультурному просторі сучасності* : круглий стіл. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2021. С. 89–91.

СПИСОК АПРОБАЦІЙНИХ ЗАХОДІВ ТВОРЧО МИСТЕЦЬКОГО
ПРОЄКТУ

1. Й. С. Бах. «Добре темперований клавір». I том, BWV 846–869. Прелюдії та фуги №№1–12. Сольний концерт. (Центральна міська бібліотека, м. Дніпро, 23 грудня 2019 р.).

2. Й. С. Бах. «Добре темперований клавір». I том, BWV 846–869. Прелюдії та фуги №№13–24. Сольний концерт. (Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки, Concert Hall, 11 грудня 2020 р.).

3. «Особливості роботи піаніста з клавірними текстами Й. С. Баха». Майстер-клас. (Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки, Piano Hall, 14 грудня 2021 р.).