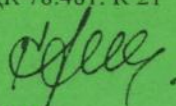


ЛЬВІВСЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені М.В. ЛИСЕНКА

Карась Сергій Олексійович

УДК 78.481. К 21



ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МУЗИКИ БАРОКО НА БАЯНІ
(ТЕОРЕТИКО-ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ)

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

ЛЬВІВ – 2006

310.412

78

Дисертацією є рукопис.

ЛННБ України ім.В.Стефаника



00762040 (J)

Роботу виконано на кафедрі теорії музики Львівської державної музичної академії імені М.В. Лисенка Міністерства культури і туризму України.

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, доцент
Зінків Ірина Ярославівна,
Львівська державна музична академія імені
М.В. Лисенка
професор кафедри теорії музики (м. Львів)

Офіційні опоненти:

доктор мистецтвознавства, професор
Маркова Олена Миколаївна
Одеська державна музична академія
імені А.В. Нежданової
завідувач кафедрою сучасної музики і
музичної культурології (м. Одеса)

кандидат мистецтвознавства, доцент
Сташевський Андрій Якович,
Луганський національний педагогічний
університет імені Т.Г. Шевченка
кафедра теорії, історії музики та
інструментальної підготовки (м. Луганськ)

Провідна установа:

Національна музична академія України
імені П.І. Чайковського
кафедра народних інструментів (м. Київ)

Захист відбудеться "26" січня 2007 р. о 11⁰⁰ годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 35.869.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата наук у Львівській державній музичній академії імені М.В. Лисенка за адресою: м. Львів, вул. О. Нижанківського, 5, малий зал.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Львівської державної музичної академії імені М.В. Лисенка за адресою: м. Львів, вул. О. Нижанківського, 5.

Автореферат розісланий "22" грудня 2006 р.

Вчений секретар спеціалізованої вченої ради
кандидат мистецтвознавства, доцент

О.Т. КАТРИЧ

1

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Останні десятиріччя ХХ – початок ХХІ століття в українській музичній науці позначені виразною тенденцією зростання інтересу дослідників до проблем музичної інтерпретації. Зазвичай, аналітичною призмою, крізь яку здійснюється оцінювання тих чи інших творчих процесів у музиці, постає музичне виконавство у різних фахових іпостасях. І це закономірно, адже саме завдяки творчій інтенції музиканта-виконавця забезпечується процес музичної комунікації. Саме виконавець опиняється в центрі умовної горизонтально-вертикальної схеми, що відображає специфіку сучасних процесів комунікації в музиці, які актуалізують одночасну присутність у культурі множинності індивідуальних, національних та епохальних стильових систем, гарантують неперервність та спадкоємність професійних традицій.

Стрімко утверджуючись у сфері камерно-інструментального виконавства, баянне мистецтво посідає особливе місце у зазначених процесах. Однією з вагомих підстав цього утвердження є специфічна якість тембрального звучання, що пов'язана з природою баяну як міхового клавійно-пневматичного язичкового музичного інструмента і якнайповніше відповідає відтворенню музики епохи бароко, звернення до якої є показовим для сучасного баянного виконавства.

У репертуарі баяніста музичні твори епохи бароко займають значне місце. Вагомою є їх роль у навчально-педагогічному процесі усіх ланок музичної освіти, у репертуарі концертуючих виконавців. Виконання барокових творів є обов'язковим на міжнародних музично-виконавських конкурсах: “Фогтландські дні музики” (м. Клінгенталь, Німеччина), “Citta di Castelfidardo” (м. Кастельфідардо, Італія), “Акорди Львова” (м. Львів, Україна), “Кубок Кривбасу” (м. Кривий Ріг, Україна), “Кубок Севера” (м. Череповець, Росія) та ін.

Незважаючи на це, досі не існує концепційних наукових досліджень, присвячених проблематиці інтерпретації баяністом музики епохи бароко. Необхідність комплексного розв'язання цих питань і обумовлює **актуальність** теми дисертації.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Тема дисертації відображає певні напрямки наукових досліджень кафедри теорії музики ЛДМА ім. М.В. Лисенка, під керівництвом якої здійснювалась її розробка, відповідає темі №6 “Музично-виконавське мистецтво: теорія, історія, практика” перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності

Львівської державної музичної академії ім. М.В. Лисенка на 2002-2006 рр.

Метою роботи є створення теоретичного підґрунтя інтерпретації музичних творів доби бароко на баяні.

У дисертації поставлені наступні **завдання**:

1. Вивчити стан сучасної музикознавчої думки у галузі теорії та історії музичних стилів, музичної інтерпретації.

2. Проаналізувати жанрово-стильові особливості барокових творів у контексті проблематики виконання їх на баяні.

3. Розглянути певний спектр виконавсько-інтерпретаційних концепцій барокових композицій у фортепіанному та органному виконавстві.

4. Порівняти інтерпретації окремих барокових опусів різними музикантами-баяністами.

5. Обґрунтувати основні засади теоретико-виконавського підходу до інтерпретації на баяні різноманітних жанрових моделей барокових композицій.

6. На основі плюралізму виконавських тлумачень як чинника адекватного втілення художнього звукоідеалу барокової композиції здійснити пошуки “універсальної інтерпретаційної моделі”.

Об’єктом дослідження послужили інструментальні твори епохи бароко різних національних композиторських шкіл – німецької (Й.С. Бах, Д. Букстехуде, Г.Ф. Гендель, І. Куна, Г. Пахельбель, Й. Фробергер), французької (Ф. Куперен, Ж.Ф. Рамо), англійської (Дж. Булл, Дж. Дауленд, Г. Персел), італійської (А. Вівальді, Дж.Б. Віталі, Б. Маріні, Д. Скарлатті, Дж. Тартіні) та інших. Однак центральне місце у дослідженні посідає стиль пізнього бароко, зокрема, твори Й.С. Баха.

Предметом дисертаційного дослідження є процес інтерпретації музикантом-виконавцем творів доби бароко на баяні.

Наукова новизна результатів дослідження полягає у тому, що в дисертації вперше в українському музикознавстві концепційно обґрунтовано основні теоретико-виконавські засади інтерпретації барокової музики на баяні. У роботі вперше осмислено та дефініційно конкретизовано поняття “універсальна інтерпретаційна модель”, що базується на всебічному вивченні семантики та поетики барокових композицій.

Основними **методами**, застосованими у дисертації є: аналітичний – при вивченні наукової літератури; теоретичний – в осмисленні концептуальних засад творчої діяльності, що проявляються в зумовленості виконавсько-інтерпретаційних концепцій стильовими особливостями виконуваної музики; традиційно-музикознавчий – при аналізі музичних творів епохи бароко; історико-герменевтичний – при вивченні традицій інтерпретацій барокових творів піаністами, органістами, баяністами; комплексний підхід – у системному теоретико-виконавському осмисленні предмету дослідження.

Методологічною основою послужила теорія інтонації Б. Асаф'єва та вчення Е. Курта про поліфонічну мелодику, зокрема, фазовість барокової композиції.

Теоретичною базою дисертації є наукові праці:

1. У галузі історичного та теоретичного музикознавства, а саме з проблем музичної форми, стилю, жанру – Б. Асаф'єва, В. Бобровського, Н. Горюхіної, В. Задерацького, В. Медушевського, М. Михайлова, Є. Назайкінського, С. Скребкова, та ін.

2. У галузі теорії та історії музичного виконавства – А. Алексєєва, Е. Борисенка, І. Браудо, В. Власова, М. Давидова, М. Імханицького, О. Катрич, Н. Кашкадамової, Н. Корихалової, Ф. Ліпса, Я. Мільштейна, В. Москаленка, М. Оберюхтіна, А. Черноіваненко та ін.

Практичне значення. Запропонована в дисертації наукова концепція забезпечує теоретичне підґрунтя для творчого осмислення барокових творів виконавцем-баяністом.

Основні положення дисертації можуть використовуватись у лекціях з фаху для виконавців на баяні усіх ланок музичної освіти, у концертній практиці баяністів, а також у навчальних курсах “Музичної інтерпретації”, “Теорії та історії музичного виконавства”, “Методики викладання гри на баяні”, “Аналізу музичних творів”, “Історії виконавських стилів” тощо.

Апробація результатів дослідження.

Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри теорії музики ЛДМА ім. М.В. Лисенка. Її основні положення отримали всебічну апробацію у власній педагогічній та концертно-виконавській практиці автора, а також були викладені у виступах на українських та міжнародних конференціях: “Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ – ХХІ століть” (м. Київ, 2003 р.); “Музикознавчі студії – 2004” (м. Львів, 2004 р.); “Культуротворча парадигма українського націєтворення” (м. Івано-Франківськ, 2005 р.); I, II та III-ї Міжнародних науково-практичних конференцій “Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах” (м. Луганськ, 2002 р., 2003 р., 2005 р.).

Структура дисертації.

Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел (350 найменувань), дискографії (8 найменувань) і нотних додатків (129 прикладів). Обсяг основного тексту дисертації складає – 179 сторінок, список використаних джерел – 28 сторінок, нотних додатків – 48 сторінок. Загальний обсяг дисертації – 255 сторінок. У дисертації подано 5 таблиць та 3 схеми (в основному тексті).

Публікації. Результати дослідження висвітлюються у п'яти одноосібних наукових статтях у фахових виданнях, затверджених ВАК України.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДОСЛІДЖЕННЯ

У **вступі** обґрунтовано актуальність теми, визначено об'єкт, предмет і завдання дослідження, розкрито наукову новизну дисертації, її теоретичне та практичне значення. У вступі подано також огляд та аналіз наукових джерел за обраною темою, наводяться відомості щодо апробації та впровадження у практику основних теоретичних положень дослідження.

У **розділі 1 – Теоретичні аспекти вивчення барокових творів** – розглядаються фактори виникнення, функціонування та особливого синтезу поліфонічного і гомофонно-гармонічного типів мислення, властивих стилістиці творів музичного бароко.

У **підрозділі 1.1. Стилістичні особливості барокової фактури та інтерпретація її на баяні** проаналізовано багатоголосну фактуру доби бароко як унікальний синтез поліфонічного і гомофонного способів інтонування, а також ряд принципів, що зумовлюють пріоритетність плинно-горизонтального чи диференційовано-вертикального спрямування музичної тканини барокових творів, визначено явища, які впливають на їхню специфіку.

Лінійна плинність барокової тканини досягається збалансовано-комплементарною активізацією голосів, горизонтальним суміщенням каденційних зворотів, контрастним акцентуванням мелодичних ліній, почерговими “діалогічними” показами мелодичних вершин, явищем вторгнених каденцій, неспівпадінням руху голосів.

Гомофонія як новий вид фактури втілюється у поліфонічному двоголоссі (гетерофонного і різнометного типів); у прихованому багатоголоссі (паралельного, “розщепленого”, модуляційно-секвентного, остинатно-функційно-перемінного типів); у взаємопереходах прихованого багатоголосся у реальне; у триплановій конфігурації фактури (солуючий голос, супроводжуючі моноритмічні голоси та генерал-бас); у розчленувальній функції гомофонного кадансу та кореляції типу фактури з архітектонікою твору.

У **підрозділі 1.2. Специфіка ладогармонічної організації** акцентовано увагу на активному процесі становлення нових ладових закономірностей у добу бароко. Середньовічні модуси у XV – XVI століттях остаточно перероджуються у функціонально-ієрархізовану дволодову систему мажору й мінору, яка починає безпосередньо диктувати логіку розгортання музичної драматургії твору. Ця система, конкретизуючи функційно-гармонічні контрасти, спрямувала напружені нестійкі вертикалі до якісно нового, чіткого результату – тоніки.

Серед основних ладово-драматургічних чинників композиції виділимо: прийом “ретардації” форми (відхилення у сферу S, VI ст.); гармонічної “медитації” (зупинка на одній гармонії чи органному пункті); неспівпадіння

тонального плану з тематичними розділами; горизонтального зміщення каденційних зон; плинності ладової сфери композиції.

Формування ладотональної логіки пов'язане з активною диференціацією нестійких функцій на два блоки (S і D), формуванням системи каденцій, закріпленням явища увіднотоновості, принципів повторності, введенням ладового контрасту, інтегруючим значенням тонального плану та драматургічними функціями гармонії.

Підрозділ 1.3. Типологія барокового тематизму як чинник стильової інтерпретації творів доби бароко присвячений дослідженню мелодико-тематичного елемента як вагомого чинника виконання творів барокового стилю. Відзначено, що в епоху бароко здійснювалось формування індивідуалізованого тематизму. Емпірично поглинаючи здобутки у цій галузі ренесансної доби, музика бароко спирається на достатньо високий рівень індивідуалізації теми (на фоні загальної типізації тематизму), якій надається значення мелодичного символу основного образу. Зауважено, що виразна комунікативна функція барокового мистецтва зумовила активні пошуки музичних еквівалентів певних емоційних відчуттів з метою ефективного впливу на слухача, утвердження образно-типових музичних формул (риторичних фігур).

Аналіз специфіки слухового процесу, що втілюється під час виконавства, виявляє, що кожен голос барокової музичної тканини не охоплюється виконавцем з рівноцінною увагою. Музичний слух баяніста виокремлює з музичного потоку той “конденсат”, який об’єктивно є мобільним, інтонаційно найвиразнішим. Переважання такого енергетичного “згустку” у загальному звуковому потоці на заданому часовому проміжку цілком залежить від його здатності бути виразником рис твору, із закладеним у ньому потенціалом розвитку, тобто здатності бути темою.

У **підрозділі 1.4. Методи розвитку музичного матеріалу та деякі особливості форматворення** стверджується, що показником рівня майстерності композитора епохи бароко була не так тематична винахідливість, як вміння оперувати музичним матеріалом. Ці звукотворчі “операції” дзеркально відображають процес композиторського мислення, в якому втілена морально-етична позиція автора, узгоджена з духом його часу.

У підрозділі розглядаються ті методи розгортання музичного матеріалу у творі, що слугують найхарактернішими показниками загально-стильових тенденцій епохи бароко та композиторської техніки, а саме:

1) варіювання як основоположний “технічний” засіб при розгортанні музично-барокових ідей, що знаходить своє втілення через “розосередження” тонів теми засобами мелодичного чи гармонічного фігурування;

2) редукція голосів теми, введення до неї індивідуалізованого

контрапункту, метроритмічна трансформація, розмивання контурів теми аж до її повного розчинення, зникнення *de facto*, або ж навпаки, поступова викристалізація тематичного матеріалу з мотивно-недиференційованого потоку;

3) секвенціювання, що може бути як способом тривалого збереження єдиного настрою, так і дієвим інструментом при “швидких” тональних переходах, має ряд суто барокових особливостей: практичне поєднання прийомів секвенції та імітації, перехід суто мелодичної секвенції у гармонічну, різноманітні способи ускладнення секвенції мелодичними, ладогармонічними та метроритмічними засобами;

4) повторення як невіддільна специфічна ознака барокового світобачення, яка під оглядом різномасштабного втілення може виконувати як аркоподібну функцію, так і визначати загальну архітектоніку музичного твору;

5) мотивне проростання, що забезпечує процесуально-фазовий рух форми. Зміни можуть відбуватися за рахунок внутрішнього розростання мотивних меж або внаслідок зовнішнього пластичного приєднання спорідненої інтонаційної ланки, що нівелює відчуття періодичності, надаючи розвиткові рис плинності, текучості;

6) елізія – прийом послідовного подрібнення теми. З одного боку, це сприяє концентрації образної виразності, детальному запам'ятовуванню тематичної тези, з іншого – її розосередженню, порушенню плановірності розвитку матеріалу. Останнє закономірно супроводжується змінами мелодичного малюнка, інтервальної та ритмічної будови голосових ліній, гармонічного контексту, фактурного оформлення тощо;

7) система мелодико-тематичних перетворень, що включає в себе авґментацію, димінуцію, ракохід, інверсію, інверсію ракоходу, стрету, площинні перестановки голосів – вертикально-рухомий та горизонтально-рухомий контрапункти;

8) рондоподібність та варіаційність, що мають у побудові форми організуюче значення: визначають планування тем в експозиціях, вибір матеріалу для розвиткових розділів форми, закономірності їх чергування та порушення із наступним обов'язковим відновленням та утвердженням панівного інтонаційного образу.

Розділ 2 – Художня концепція барокового твору у плюралізмі виконавсько-інтерпретаційних тлумачень – присвячено системному (багаторівневому) розглядові двох видатних творів бахівської спадщини – Прелюдії і фуги *gis-moll* з II-го тому “Добре темперованого клавіру” (XVIII-й цикл) та Пасакалії *c-moll* для органу (BWV 582). Баянні інтерпретації кожного з цих циклів розглядаються у порівняльній характеристиці їх прочитань різними виконавцями – видатними піаністами (С. Фейнберг, М. Юдіна, С. Ріхтер,

Г. Гулд), органістами (А. Швейцер, А. Гедіке, Є. Лісіцина) та баяністами (Я. Олексів, І. Квашевіч, В. Зубицький, Ю. Сідоров).

У *підрозділі 2.1. Прелюдія і fuga gis-moll Й.С. Баха (ДТК, II-й том)* – послідовно розглянуто загальну характеристику художньо-образної концепції (2.1.1.), драматургію циклу (2.1.2.), його жанрову характеристику та образний зміст (2.1.3.), форму частин циклу (2.1.4.), роль музично-риторичних фігур у тематизмі (2.1.5.), темпові варіанти, агогіку, динаміку, тембр та артикуляцію (2.1.7.), а також порівняння інтерпретацій твору Я. Олексівим (Україна) та І. Квашевічем (Білорусь) (2.1.8.).

Адекватне відтворення на баяні властивого цій композиції квазі-клавесинного звучання (здійснюваного у тембрах “баян з пікколо” в прелюдії та “баян” у фузі) покликане розкрити багатомірність художньо-поетичного змісту твору видатного німецького поліфоніста, мистецтво справжнього бахівського симфонізму.

Цей твір у музикознавчій літературі майже не проаналізований, у кращому випадку об'єктом аналізу стає fuga (С. Скребков, В. Способін, В. Протопопов, А. Чугасв, К. Южак). На особливу увагу заслуговує концепція єдності циклу.

Параграф 2.1.1. Загальна характеристика художньо-образної концепції зазначає, що у gis-moll'ному циклі відображена суть барокової естетики, творче “інвенторство” Баха.

У прелюдії перипетії лірично-потривожених почувань розвиваються динамічно і назагал інтравертно (поривання, скарга, бентежне запитання).

Fuga (двотемна, триголосна) – екстравертнішого плану, розгортається неспішно, у широкій просторово-часовій перспективі. Хореїчний тип ритмічної організації першої теми фуги дає відбиток на загальний характер звучання.

Одна із загадок твору – в обраній Бахом тональності, а в його поезиці зашифрована потаємна символіка чисел (архітектоніка, пропорції).

Параграф 2.1.2. Драматургія циклу. Основна дилема драматургії, яка постає перед баяністом-виконавцем – у варіабельності прочитання смислових частин циклу. Виділення прелюдії як смислової домінанти призводить до “хореїчного” типу драматургії (М. Юдіна), виділення фуги – до “ямбічного” (Г. Гулд). Можливим є і “врівноважений” тип драматургії двочастинного циклу. Останній перегукується з бузоніївським баченням визначальної для стилю Баха композиційно-конструктивної ідеї (на основі структурно-семантичної логіки композицій Баха).

У пошуках створення універсальної інтерпретаційної моделі втілення образного змісту циклу баяністові слід діалектично поєднувати як індуктивний, так і дедуктивний методи, враховуючи досвід видатних піаністів сучасності.

Параграф 2.1.3. Жанрова характеристика та образний зміст – один з “ребусів”, який баяністу-виконавцю належить вирішити, приступаючи до

інтерпретації змісту твору. В теоретичній літературі (Я. Мільштейн) з приводу цього циклу пропонується антиномічне поєднання танцювального первня (прелюдія – алеманда-інвенція) та пісенного (фуга). Така спрощена інтерпретація жанрових прототипів циклу викликає деяке упередження. Виходячи з аналізу образного змісту, ми аргументуємо власну інтерпретацію твору.

В інтерпретаційних версіях сучасних виконавців переважає тенденція до надання прелюдії статусу активної преамбули. Однак низхідна секунда (мотив зітхання) другої фрази теми підкреслює *мовний* пласт, психофізіологічне вираження афекту – промовисте, емоційно насичене. Акцентування секундового мотиву в його різноманітних ритмо-артикуляційних модифікаціях задасть новий тон в інтерпретації прелюдії, вбереже виконавця від спотворення об'єктивної *сутності* авторського тексту.

У **параграфі 2.1.4. Форма частин циклу** йдеться про інтерпретацію кожної з частин контрастно-складеної форми циклу та залежність розкриття внутрішньої сутності музики Й.С. Баха від її адекватного виконавського “прочитання”. Форма прелюдії виглядає зовні як двочастинна. Частини її виразно цезуровані, облямовані знаком репризи. Однак деякі виконавці що вказівку Баха ігнорують (Г. Гулд, С. Фейнберг). Відцентровість бахівської драматургії, повторення смислових етапів форми-змісту підкреслює властиве бароковій свідомості постулювання непорушності світобудови. Пропорції частин прелюдії майже однакові (24+26). Проте баяніст-виконавець може зауважити, що внутрішня її будова значно складніша і має чіткі контури старовинної сонатної форми.

Масштабні пропорції тристадійної форми прелюдії визначають тенденцію до регресії за принципом “золотого перетину” (24+16+10), що створює додатковий ефект динамізації структури, “ямбічності” сонатних етапів прелюдії.

Окрім виразних ознак сонатної структури прелюдія зосереджує ще одну форму другого плану – старовинну концертну.

Триголосна фуга циклу є двотемною. Готуючи “проект” виконавської інтерпретації циклу, баяніст-виконавець може потрактувати фугу як своєрідну ретроспекцію на “події” прелюдії, а її образний розвиток – як чергування ділянок “затишшя” і поступових емоційних нагнітань. Мистецька інтенція Баха у “стратегічній ідеї” фуги полягає в акцентуванні *експозиційності* та *варіантності* розвитку, оскільки форма її komponується на конкретних жанрових засадах – принципах пісенного формотворення, строфічності.

У подвійній фузі експонування тем роздільне, що пов'язане з програмним задумом композитора. Заключний розділ фуги зближує обидві теми, здійснюючи тим самим своєрідний смисловий підсумок.

Аналіз тематизму та зовнішнього композиційного плану фуги виявляє її поділ на чотири завершені розділи.

Експозиція тричастинної форми фуги нагадує закономірності будови старовинної двочастинної форми (монотематизм, розміщення кадансів). Подібно до експозиції структурується і початок другої частини фуги (за А. Чугасвим).

Заключну частину (репризу) тричастинної форми фуги складають п'ять спільних проведенень обох тем за принципом повного функційного кола *gis-moll'*ної тональності: *t-d-s(VI)-t*, що відповідає тональним нормам сонатної розробки. Повернення до основної тональності знаменує заключний розділ – “сонатну” репризу у загальній репризі фуги, а на її тлі – обриси сонатної структури старовинного типу.

Отже, музичні форми упродовж розгортання фуги *gis-moll'* “вмонтовуються” одна в одну, наче утворюють багаторусну структурну піраміду. Важливим є і ефект строфічності. Все це повинен усвідомлювати виконавець, приступаючи до її інтерпретації.

Параграф 2.1.5. Роль музично-риторичних прийомів у тематизмі циклу надзвичайно важлива для розуміння образної концепції твору. Це фігура симплоксу (8-15-й такти прелюдії), фігура *circulatio* (кола) у фузі, *passus duriusculus* (жорсткого ходу) у другій темі фуги та багато інших. Виявлення музично-риторичних фігур бароко, творчо переосмислених Бахом, покликане розкрити образну семантику циклу на різних рівнях його композиції. Крім перелічених вище, до них належать: мотив арки, розімкненої петлі, анафора, суспіраціо, коливання, відштовхування і обертання, ампліфікація, дигресія (катабазис) та ін. Їхня функція у змісті циклу – відтворити суперечливі пошуки Людини у духовному просторі, у світоглядній системі бароко. Аналіз цих фігур співвіднесений з трактуванням Бахом загального змісту циклу – боротьби Людини за досягнення Світла всередині самої Системи, але – не в боротьбі з нею.

Параграф 2.1.6. Засоби об'єднання циклу – досліджує питання художньої єдності, цілісності, прихованого взаємозв'язку між двома автономними, художньо-завершеними частинами циклічної форми. Їх слід шукати у трьох взаємопов'язаних площинах: інтонаційно-тематичній, структурній та темпоритмічній.

Інтонаційна спорідненість між прелюдією і фугою лежить на поверхні. Це дві фундаментальні інтонації: квінти і низхідної секунди – інтонаційного “кістяка” прелюдії і фуги. Засобом об'єднання служить також і спільна композиційна модель, зокрема, явище синтезуючої репризи.

Об'єднуючим фактором прелюдії з фугою може бути і вибір виконавцем такого темпу, який міг би узгодити внутрішнє метричне “серцебиття” обох

частин циклу. Бах передбачав єдину для двочастинної структури тривало-часову детермінанту – як регулярний відлік миттєвостей земного життя людини. У колах виконавців існує припущення, що зафіксований слухом метричний пульс прелюдії має бути незримо присутнім і в тиші паузи, що розділяє дві частини твору. У точній синхронності з черговим регулярним “ударом” метричного пульсу варто розпочинати фугу.

Параграф 2.1.7. Темпові варіанти, агогіка, динаміка, тембр, артикуляція – присвячено розгляду найвагоміших чинників при інтерпретації образної семантики, наближеної до автентичного відтворення бахівського задуму.

Вирішальним фактором в інтерпретації циклу є *темп*. У переважній більшості випадків Бах не подає у тексті очікуваного темпового орієнтиру. Перед виконавцем-баяністом постає дилема його вибору.

Зазначається, що за часів Баха темп твору визначався за чотирма основними параметрами: музичним афектом, тактовим розміром, найдрібнішими тривалостями нот та кількістю акцентів в межах такту. Музикознавець Я. Друскін наголошує на ще одному орієнтирі у пошуках правильного темпу, – “активні центри” у композиціях Баха. І. Котляревський вказує додатково на метричну пульсацію, часову протяжність відлікової тривалості та фактурну щільність. А І. Браудо рекомендує враховувати ще й артикуляційну палітру Бахових творів.

В добу бароко дієвим чинником у виборі темпу були й “позамузичні” фактори – акустика залу (“волога” чи “суха”) та “тембро-динамічний лад” самого інструмента.

Сучасному баяністу-виконавцю варто враховувати розбіжності між бароковими і сучасними (редакторськими) уявленнями про той чи інший темп. Абсолютна адекватність темповим ідіомам барокової доби, навіть з позицій автентизму, все одно буде осучасненою.

Існує безліч темпових редакцій *gis-moll'*ного циклу. В одних із них рекомендуються помірковані темпи: *Un poco allegretto* (Бішоф), *Moderato assai* (д'Альбер), *Allegretto* (Шмід-Ліндер і Муджеліні), *Allegretto moderato* (Ферте), *Andante* (Барток). Інші редактори пропонують швидкі (Черні, Лонго, Бузоні, Казелла). На думку російських дослідників творчості Баха (Браудо, Мільштейн), швидкі темпи у прелюдії є невиправданими.

XVIII-й цикл із II-го тому ДТК займає центральне положення у діапазоні темпів 48 прелюдій і фуг. За класифікацією Й. Кванца ($\downarrow = 80$) цей темп ідентифікується з *Andante*. Однак редактори-“романтики” та “неокласики” прочитують темпову палітру цілком індивідуально.

Орієнтиром для виконавця-баяніста можуть слугувати інтерпретаційні версії визначних піаністів XX століття – С. Ріхтера, Г. Гулда, С. Фейнберга,

М. Юдіної та ін. На нашу думку, за одиницю обліку темпу прелюдії варто взяти чверткову ноту, за одиницю обліку темпу фуги – чвертку з крапкою (ці дані встановлено за допомогою комп'ютерного метронома).

Зазвичай, усі видатні виконавці сучасності дотримуються надто швидких темпів – образ Бахового *Moderato* залишився в історії виконавства далеко позаду. Найшвидше виконують прелюдію Гулд і Фейнберг (відповідно 128 і близько 130 ударів за хвилину). На противагу їм Ріхтер обирає поміркованіший темп (105 ударів за хвилину), однак швидше, ніж припускав у своїй редакції К. Черні (100 ударів), яку Я. Мільштейн вважає екстремальною. І аж ніяк не *Moderato*, якого притримуються прихильники “іміджу” Баха (Й. Кванц).

По-різному виявлена темпова картина у виконанні фуги. Найповільніше її виконує С. Ріхтер (42 удари за метрономом), найшвидше – М. Юдіна (86!).

Агогічний спектр інтерпретації повинен бути стилістично вираженим (С. Ріхтер), агогічна сваволя “романтизованого” виконання (С. Фейнберг), на нашу думку, є недопустимою. У виконанні С. Ріхтера дивовижним видається баланс осмислено-інтелектуального і одухотвореного інтонування, надзвичайна самодисципліна і витриманість. Г. Гулд теж залишається вірним своїй експресивно-аскетичній манері (фуга звучить 6 хвилин 40 секунд) з графічно вирізьбленим артикуляційним орнаментом у незмінній метричній пульсації.

Темпова диференціація прелюдії і фуги цілком логічна і відповідає образно-емоційній площині змісту контрастно-складеної “диалогії”.

Вибір темпу твору баяністом-виконавцем, на нашу думку, має бути наступним: тривалість половинної ноти прелюдії (у розмірі 4/4) повинна відповідати тривалості четвертної ноти з крапкою у фузі (6/8), тобто півтакт прелюдії повинен дорівнювати півтактові фуги.

Динаміка як компонент драматургії трактується кожним виконавцем доволі своєрідно, відповідно до індивідуально вмотивованої динамічної версії форми. Логічна мотивація динамічного плану повинна узгоджуватися з формотворчими процесами композиції Баха. Питання динамічних градацій є особливо важливим для баяніста. Відомо, що Бах дуже рідко коментує цей виразовий параметр, тим більше у ДТК. Рідкісний виняток – *gis-moll'*ний цикл, де знаходимо принаймні дві вказівки динамічного порядку.

Зазвичай планування динамічного “сюжету” баяніст-виконавець здійснює на власний розсуд, відповідно до емоційного тону, процесів ущільнення і розрідження фактури, інтенсифікації ритмо-пульсу, просування до теситурних вершин, каденційних ділянок, враховуючи рекомендації щодо терасоподібної динаміки. Варто пам'ятати і про зонну природу динаміки та поступове градаційне нюансування – щось на зразок динамічного “реостату” (завоювання нового рівня гучності при завершенні великого композиційного розділу). При цьому новий рівень динаміки повинен узгоджуватися з усією

широкоформатною динамічною драматургією твору.

Окремим проблемним завданням баяніста є пошук звуконаслідувальної динаміки та тембру клавесину, органа, а також врахування *тембральної* різниці між правою та лівою клавіатурами баяна. Реалізований у цей спосіб ефект звукового відлуння, підкріплений Баховими ремарками, має безпосереднє відношення до природи барокових уявлень про художній простір.

Артикуляція – одна із мистецьких загадок, яка постає перед виконавцями *gis-moll'*ного циклу. Баяністу-інтерпретатору варто відмовитися від романтично-психологізованої артикуляції С. Фейнберга і звернути увагу на інтелектуально забарвлене артикулювання звукових ідей циклу С. Ріхтером.

Параграф 2.1.8. Порівняння інтерпретацій твору Я. Олексієм та І. Квашевічем. Складний за художньо-технічними параметрами, *gis-moll'*ний цикл ставить перед виконавцями низку проблемних завдань. Орієнтиром для баяністів завжди слугують як інтерпретації твору видатними піаністами, так і бахівський *Urtext*.

Виконання Я. Олексіва (Україна) та І. Квашевіча (Білорусь) позначені індивідуальною творчою концепційністю, рельєфністю, органічним сполученням раціональної та художньо-експресивної сторін. У І. Квашевіча виразніше виділяється впевнено-раціональний підхід до звукореалізації форми, її чітке планування, увиразнення каденційних зон, точно окреслена тембро-динамічна та артикуляційна палітри. В його виконанні відчутне ґрунтовне аналітичне опрацювання авторського тексту.

Виконавській манері Я. Олексіва властивий артистизм, позначений владною енергетикою. На фоні темпової стабільності, в інтерпретації музиканта прозирають ямбічні мікроструктури, спрямовані до ікту, що створює враження певного “згладжування” каденційних ділянок, “згортання” гучності при закінченні музичних фраз, деколи мотивів. Щедро пропонуване виконавцем динамічне нюансування на коротких синтаксичних ділянках – показовий елемент його артистичного самовираження. Доповнюють виконавський почерк артиста темпераментна рвучкість, не надто характерний для прелюдії експресивний відтінок.

Я. Олексів базується, очевидно, на редакційних вказівках Б. Муджеліні, тоді як І. Квашевіч – на *Urtext'*і Г. Келлера.

Отже, в сучасному баянному виконавстві можна відзначити таку тенденцію: виконання у баянній версії аналізованого *gis-moll'*ного циклу не програє у змістовній частині інтерпретаційних рішень порівняно з інтерпретаційними моделями відомих піаністів сучасності, а у фаховості підходу до проблеми інтерпретації резонує з ними. Приймаючи фортепіанні версії за експериментальний інтерпретаційний еталон, баяніст здійснює часткову *реконструкцію* Бахового тексту.

Сучасне баянне виконавство сягає перспективного рівня узагальнення, синтезу, органічного сплаву колишніх інтерпретаційних моделей, запропонованих піаністами. Розмаїті виконавські версії репрезентують закономірний поступ у безперервній естафеті інтерпретації музики Баха – своєрідний *креативний синтетизм*.

Підрозділ 2.2. Пасакалія c-moll Й.С.Баха (BWV 582) присвячений вивченню одного з монументальних, величних і водночас трагедійних творів доби бароко, в якому реалізуються основні засади і принципи музичної естетики і філософії бароко (протистояння і динамічна гармонія статичного і мобільного компонентів варіаційної композиції – *concordia discordans*).

Параграф 2.2.1. Жанр і форма пасакалії як музичної емблеми бароко розглядає пасакалію як один з показових жанрів барокової доби, її музичну емблему. Органна Пасакалія c-moll Баха цілком природно увійшла до академічного баянного виконавства, адже баян володіє подібними до органу тембровою палітрою та звукоутворенням. Перед баяністом-виконавцем цей жанр ставить вимогу адекватного відтворення його музичної поетики, логіки та цілості широкопанорамної концепції.

Сучасні баянні інтерпретації Пасакалії c-moll позначені поліваріантністю прочитань авторського тексту. Під цим кутом огляду у роботі порівнюємо її виконання двома видатними баяністами сучасності – В. Зубицьким (Україна) та Ю. Сідоровим (Росія).

Антиномічність барокового світосприйняття знаходить у праформі пасакалії відповідну художню ідею – динамічну статику, виражену у формі поліфонічних варіацій на *basso ostinato*. У митців бароко злиття жанру і форми пасакалії закріплюється як художній стереотип.

Параграф 2.2.2. Характеристика музично-поетичного змісту розглядає Пасакалію c-moll (1716-1717) – твір раннього, “веймарського” періоду – у багатогранності її образно-поетичного змісту. В перипетії сюжету влітаються ліричні відступи, тривалі емоційні нагнітання, експресивно-патетичні, навіть драматичні кульмінації. Трагедійність змісту виражена опосередковано. Вершина “споруди” – fuga – закінчується урочисто-піднесеною кодою, яка в останніх тактах символізує прорив до Світла. Трагедія внутрішньої боротьби завершується катарсисом, просвітленням.

Серед теоретичних тлумачень змісту циклу на особливу увагу заслуговує концепція В. Холопової. Досліджуючи музично-поетичну символіку Пасакалії, авторка вбачає в ній відображення змісту 26-28 глав *Євангелія від Матвія* – емблематику хресної дороги і вознесіння Христа. Змістовна символіка циклу реалізується через комплекс музично-риторичних фігур, виявляючи через їх семантику змістовне наповнення циклу.

У Параграфі 2.2.3. Поліморфність будови твору в теоретичних

концепціях і виконавських інтерпретаціях аналізуються різні варіанти тлумачення архітекτονіки і драматургії твору.

Існує дві версії трактування будови циклу: дводільна контрастно-складена форма (20 варіацій + фуга), або варіаційний цикл, що складається з 21-ї варіації. У теоретичній літературі першу версію обстоює В. Холопова, другу – М. Друскін. В. Холопова вважає число “21” сакральним (семикратним тиражуванням числа 3 – символу Святої Трійці).

Порушене питання щодо кількості варіацій і ролі фуги у загальній драматургії є принциповим, оскільки позначається на баянних інтерпретаціях. Так, Ю. Сідоров тенденційно виокремлює фугу в самостійний розділ Пасакалії, а В. Зубицький, навпаки, “доплюсовує” її до передуючого їй варіаційного циклу.

Варто звернути увагу виконавців на утворення внутрішніх субциклів варіацій, які при виконанні твору стануть об’єктивним підґрунтям для виявлення фазовості драматургії. Це, зокрема, число 5: компонування варіацій у п’ятіркові блоки (2+3) (версія М. Друскіна) знаходить підтвердження і у В. Цуккермана та В. Задерацького. На користь останньої версії свідчить тричастинність в оформленні Бахом варіаційного циклу: п’ять останніх варіацій (16-20-а) сприймаються як своєрідна реприза початкового варіаційного етапу (подвійна експозиція), середину – ліричний центр – складають п’ять центральних варіацій (11-15-а). В основу нашого тлумачення ідеї циклічності покладено широкоформатну тричастинність макроформи (за наявності чотирьох стадій варіаційного розвитку) і “п’ятичастинність” субциклів, що дозволяє уникнути мозаїчності, надмірно дрібної членованості структури при інтерпретації виконавцями форми *Пасакалії*.

Фуга у Пасакалії Баха – складна чотириголосна, розгорнена упродовж 124 тактів. Дві її теми експонуються одночасно. В органій редакції (К. Штраубе) для експозиційного показу теми запропоновано динаміку “*forte*”, а у фортепіанній транскрипції твору (Г. Катуар) – “*piano*”. Це концептуальне протиріччя мотивується попереднім варіаційним розвитком і творчо-індивідуальним баченням ролі фуги у драматургії. У параграфі 2.2.3. подається порівняльна таблиця динамічної драматургії твору у редакціях Г. Катуара та К. Штраубе.

Проблемним моментом у виконавській інтерпретації фуги є переконливе зазначення заключного розділу, що співпадає з тональною репризою (4 останні проведення – проти 8 попередніх). У кодї фуги домінує ямбічний мотив перетвореної другої теми фуги, втілюючи глибоку семантику пристрасно повторюваного запитання і своєрідної відповіді.

Параграф 2.2.4. Порівняльна характеристика інтерпретацій твору В. Зубицьким та Ю. Сідоровим присвячено аналізу досить відмінних

трактувань твору двома визначними виконавцями сучасності – В. Зубицьким (Україна) та Ю. Сідоровим (Росія).

В. Зубицький у “вислів” Баха влітає власну самобутню інтонацію, позначену темпераментною енергетикою, схильністю до артистичного переживання, шармом артикуляційних, іноді “модерних” рішень. Загалом В. Зубицький створює “мозаїчну” архітектонічну конструкцію. Сміливо співставляються виконавцем гучнісні рівні між варіаціями.

Деякі інші риси характеризують інтерпретацію Ю. Сідорова. Виконавець виразніше репрезентує слухачеві баланс *emotio* і *ratio*, економніше користується виконавською палітрою, прийомами тривалого нагнітання емоційної напруги. Вторуючи бахівській партитурі, музикант розгортає форму Пасакалії неквапно, “широким мазком”.

По-різному вирішена Зубицьким і Сідоровим *темпова* координата циклу. Перший пропонує рухливіший темп – 13 хвилин 31 секунда (з них на варіації припадає понад 8 хвилин), другий – значно повільніший темп – 18 хвилин. Важливо, що фугу Сідоров виконує швидше ніж Зубицький, надаючи їй рис певної автономності. Результатом його інтерпретації є двочастинне трактування загальної будови Пасакалії, з обрисами контрастно-складеної форми. Цікаво, що темп фуги в обох баяністів майже співпадає (принаймні на її початковій стадії).

Суттєвим моментом в інтерпретації є *динамічний* рівень. Динамічний вектор Пасакалії одержує в обидвох виконавців різну звукову реалізацію. У роботі наводиться порівняльна таблиця динамічних градацій 20-и варіацій циклу, з якої випливає, що Зубицький членує варіаційний цикл на чотири фази, кожна з яких отримує додаткове внутрішнє цезурування. У Сідорова форма вибудовується монолітно і має виразні ознаки двофазовості.

У пошуках темпового еталону баяністові-виконавцю корисно звернутись до інтерпретацій Пасакалії видатними органістами сучасності (А. Швейцер, А. Гедіке, Є. Лісіцина). Одна з відомих інтерпретаційних версій В. Зубицького (у Ю. Сідорова – лише стосовно фуги) – тривалість чверткової ноти точно дорівнює секундi (тривалість звучання такту 3 секунди). Темповий параметр твору в Є. Лісіциної та В. Зубицького не лише ідентифікує жанрові ознаки твору (хід-процесія), але й синхронізується з об’єктивним кроком – течією онтологічного часу.

Різничитання інтерпретаторських концепцій відбилися і на трактуванні субциклічності, зокрема на тлумаченні 10-ї варіації (її компенсаторна функція – у трактуванні Зубицького і роздільна – у Сідорова). Обидві інтерпретації подібні у трактуванні “ліричного центру” (14-15-а варіації) та фіналу (16-20-а варіації).

У **Висновках** узагальнені основні положення, викладені у дисертаційному дослідженні. Підсумовано всесторонній огляд феномену музично-барокового стилю з позицій виконавської інтерпретації, його основних стильових особливостей – фактури, ладогармонічної організації, тематизму, методів розвитку матеріалу та фундаментальних формотворчих принципів. Констатується, що у даному дослідженні: 1) розроблено теоретичне підґрунтя для розуміння виконавсько-стильових аспектів баянної інтерпретації музики бароко, виходячи із поетики барокових композицій, їхніх структурних закономірностей; 2) на основі системного (багаторівневого) аналізу видатних творів доби пізнього бароко запропоновано комплексний теоретико-виконавський підхід до специфіки художніх інтерпретацій змісту різноманітних жанрових моделей барокових композицій; 3) обґрунтовано необхідність застосування у виконанні творів бароко поняття “універсальної інтерпретаційної моделі”, заснованої на максимально адекватному трактуванні барокових ідіом баяністами (акордеоністами) сучасності.

Запропонована у дисертації методика комплексного виконавського аналізу барокових композицій, що ґрунтується на всесторонньому аналізі різноманітних інтерпретаційних версій видатних піаністів та органістів сучасності, може стати перспективною не лише для виконавців-баяністів, але й для виконавців на інших академічних інструментах.

Основні положення дисертації висвітлено у публікаціях:

1. Карась С. Стилістичні аспекти виконавської майстерності баяніста-акордеоніста (на матеріалі музичних творів епохи бароко) // Музичне виконавство / Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К.: НМАУ, 2001. – Вип. 18. – Кн. 7. – С. 155-167.
2. Карась С. Ладогармонічні ідеї у творчості Доменіко Скарлатті (аналітичний аспект виконавства) // Музичне виконавство / Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К.: НМАУ, 2003. – Вип. 26. – Кн. 9. – С. 242-255.
3. Карась С. До питання інтерпретації барокової музики (спроба порівняльного аналізу) // Музичне виконавство / Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К.: НМАУ, 2004. – Вип. 40. – Кн. 10. – С. 74-82.
4. Карась С. До питання виконавського аналізу деяких аспектів поліфонічної фактури на баяні (на прикладі “Добре темперованого клавіру” Й.С. Баха) // Вісник прикарпатського університету / Мистецтвознавство, – Івано-Франківськ: Плай, 2006. – Вип. IX. – С. 156-165.
5. Карась С. Тенденції розвитку баянно-акордеонного мистецтва. Формування репертуару // Музикознавчі студії / Наукові збірки ЛДМА ім. М.В. Лисенка. – Вінниця: Нова книга, 2006. – Вип. 11. – С. 69-76.

АНОТАЦІЯ

Карась С.О. Інтерпретація творів бароко на баяні (теоретико-виконавський аспект) – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Львівська державна музична академія ім. М.В. Лисенка, Міністерство культури і туризму України, Львів, 2006.

У роботі здійснено всесторонній огляд феномену музично-барокового стилю з позицій виконавських баянних інтерпретацій, його основних стильових особливостей – фактури, ладогармонічної організації, тематизму, методів розвитку матеріалу та фундаментальних формотворчих засад. Вперше закладено теоретичне підґрунтя для розуміння виконавсько-стильових принципів баянної інтерпретації музики бароко. На основі системного (багаторівневого) аналізу видатних творів пізнього бароко (зокрема композицій Й.С. Баха) застосовано комплексний теоретико-виконавський підхід до специфіки інтерпретації художнього змісту різноманітних жанрових моделей барокових композицій. Запропоновано концепцію “універсальної інтерпретаційної моделі”, заснованої на максимально адекватному трактуванні барокових ідіом сучасним виконавцем.

Запропонована у дисертації методика комплексного виконавського дослідження барокових композицій, що ґрунтується на аналізі виконавських інтерпретацій видатних піаністів та органістів сучасності, може стати перспективною не лише для баяністів, але й для виконавців на інших академічних інструментах.

Ключові слова: сучасне баянне виконавство, бароко, барокова композиція, фактура, тематизм, музично-риторичні фігури, музична форма, темп, динаміка, агогіка, тембр, артикуляція, виконавська інтерпретація, універсальна інтерпретаційна модель.

АННОТАЦИЯ

Карась С.А. Интерпретация произведений эпохи барокко на баяне (теоретико-исполнительский аспект) – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Львовская государственная музыкальная академия им. Н.В. Лысенко, Министерство культуры и туризма Украины, Львов, 2006.

Диссертация посвящена всестороннему изучению феномена музыкального стиля барокко, осуществленному с точки зрения исполнительских баянных

интерпретаций, а также его основных стиливых особенностей – фактуры, ладогармонической организации, тематизма, способов развития материала и основополагающих принципов формообразования. Впервые предпринята попытка теоретического обоснования исполнительско-стилевых принципов баянной интерпретации музыки барокко. Анализируется многоголосная фактура эпохи барокко, являющаяся уникальным сплавом полифонического и гомофонного способов интонирования, а также ряд принципов, которые определяют приоритетность горизонтальной или дифференционно-вертикальной направленности музыкальной ткани барочных произведений.

Вследствие использования системного (многоуровневого) анализа сочинений эпохи барокко применен комплексный теоретико-исполнительский подход к интерпретации художественного содержания различных жанровых моделей сочинений эпохи барокко. Особое внимание обращается на специфическое качество баянного звучания, как наиболее соответствующее представлениям о барочном органном звуковом эталоне. На основе изучения научной информации о природе барочных представлений о художественном пространстве осуществляется поиск адекватных исполнительских решений, учитывая тембральную дифференциацию клавиатур баяна.

Рассматривая характерные особенности развертывания исполнительской драматургии барочных музыкальных произведений, тщательно анализируются такие средства выразительности исполнителя-баяниста как темпо-ритм, агогика, динамика, тембр, артикуляция и др.

В процессе создания исполнителем интерпретационной версии музыкального произведения, учитываются следующие факторы: 1) акустика помещения, где реализуется та или иная жанрово-коммуникативная ситуация общения исполнителя со слушателем; 2) “темброво-динамический лад” самого инструмента.

Сквозь призму выбора ориентира для формирования наиболее соответствующих стилю барокко исполнительских решений анализируется определенный спектр редакторских интерпретаций клавирных музыкальных произведений исследуемого исторического периода (Шмид-Линдер, Муджеллини, Фертэ, Черни, Лонго, Бузони, Казелла и др.).

Интерпретации двух выдающихся произведений Й.С. Баха – Прелюдии и фуги *gis-moll* из II-го тома “Хорошо темперированного клавира” и Пассакалии *c-moll* для органа (BWV 582) рассматриваются в сравнительной характеристике их исполнения выдающимися пианистами (С. Фейнберг, М. Юдина, С. Рихтер, Г. Гулд), органистами (А. Швейцер, А. Гедике, Е. Лисицына) и баянистами (Я. Олексив, И. Квашевич, В. Зубицкий, Ю. Сидоров). Предложена концепция “универсальной интерпретационной модели”, основанной на максимально адекватной трактовке современным исполнителем стиливых идиом,

отражающих специфику изучаемой эпохи.

Ключевые слова: современное баянное исполнительство, барокко, барочная композиция, фактура, тематизм, музыкально-риторические фигуры, музыкальная форма, темп, динамика, агогика, тембр, артикуляция, исполнительская интерпретация, универсальная интерпретационная модель.

ANNOTATION

Karaś S. The interpretation baroque music on accordion (the aspects on theory and practice). – Manuscript.

The dissertation on the competition of a scientific degree of candidate of art according to speciality 17.00.03 – Musical Art. – Mykola Lysenko Lviv State Academy of Music, Ministry of Culture and Tourism of Ukraine, Lviv, 2006.

This thesis is dedicated to the all-round study of baroque phenomenon music style which is realized according to accordion performing standpoints interpretation, as well as to its stylistic features – texture, scale and thematic organization, ways of material developing and to main principles of shape building. Performance style principles of Baroque music received their accordion interpretations in theoretical grounding. Applying systematic standard towards the great opuses, the complex theoretical performing approach to the interpretation of artistical contents of various Baroque genre samples was introduce.

Also the used a conception of universal interpretation model, based on ultimate adequate handling of the style idioms, which were overlooked by accordionist; actually it reflects the particularity of epoch studied.

Key words: modern accordion implementation, Baroque, baroque composition, texture, thematism, rytoric figures, musical shape, tempo, dynamic, agogic, timbre, articulation, interpretation, universal model on interpretation.

Підписано до друку 14.12.2006 р. Формат 60x90/16.

Ум. друк. арк. 1,1. Обл.-вид. арк.1,1. Зам. № 33.

Тираж 100 прим. Папір друкарський. Різограф.

Видавничий центр ЛДМА ім. М.В. Лисенка. 79005, м. Львів, вул. О. Нижанківського, 5
тел. (0322) 72-36-60

✓ АБ

Мист.

АВ 70.932

1000

Мист