

**ПОРІВНЯННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ПРЕЛЮДІЇ І ФУГИ gis-moll
Й. С. БАХА (II-й ТОМ ДТК) БАЯНІСТАМИ-АКОРДЕОНІСТАМИ
Я. ОЛЕКСІВИМ ТА І. КВАШЕВІЧЕМ**

В статті висвітлюється виконавсько-музикознавчий аналіз із порівняльною інтерпретацією Прелюдії і фуги gis-moll Й.С. Баха з II-го тому ДТК у виконання баяніста Я. Олексіва (Україна) та акордеоніста І. Квашевіча (Білорусь). Наукові пріоритети викладені згідно авторського дисертаційного дослідження й аргументовані на основі виконавських аудіо- та відеозаписів з конкурсних виступів зазначених виконавців.

Ключові слова: інтерпретація, виконавство, прелюдія і фуга, аналіз.

Karas S. The comparison of J.S. Bach's Preludes and Fugues gis-moll interpretations (Volume II and WTC) by bayanist-accordionists J. Oleksivym and I. Kvashevichem. The performing musicological analysis with comparative interpretation of J.S. Bach's Prelude and Fugue gis-moll of volume II and WTC in bayanist J. Oleksiv (Ukraine) and accordionists I. Kvashevich (Belarus) performance is highlighted in the article. The science priorities are outlined according to authorial dissertation research and are argued on the artists' competitive performances audio and video recordings basis.

Key words: interpretation, performance, Prelude and Fugue, analysis.

Карась С. Сравнение интерпретаций Прелюдии и фуги gis-moll И.С. Баха (II-й том ХТК) баянистами-акордеонистами Я. Олексивым и И. Квашевичем. В статье освещается исполнительно-музыковедческий анализ со сравнительной интерпретацией Прелюдии и фуги gis-moll И.С. Баха с II-го тома ХТК в исполнение баяниста Я. Олексива (Украина) и аккордеониста И. Квашевича (Беларусь). Научные приоритеты изложены согласно авторского диссертационного исследования и аргументированные на основе исполнительских аудио- и видеозаписей конкурсных выступлений указанных исполнителей.

Ключевые слова: интерпретация, исполнение, прелюдия и фуга, анализ.

Постановка проблеми. Сучасна теорія виконавства залучає до сфери своїх досліджень найрізноманітніші творчо-стильові процеси, прагнучи не лише розширити сферу спеціалізованих знань, але й підвищити рівень виконавської компетентності баяніста як вагомого чинника його професійної підготовки. Стиль бароко в контексті сучасного баянного виконавства посідає особливе місце. Це зумовлене передусім актуалізацією його ідіом в сучасній музиці (необароко) та пов'язане з цим явищем зростання зацікавленості виконавців бароковими композиціями. Додатковим стимулом стає розгалужена сітка міжнародних конкурсів баяністів, обов'язковою умовою яких є виконання барокових творів: «Фогтландські дні музики» (м. Клінгенталь, Німеччина), «Citta di Castelfidardo» (м. Кастельфідардо, Італія), «Акорди Львова» (м. Львів, Україна), «Perpetuum mobile» (м. Дрогобич, Україна), «Кубок Кривбасу» (м. Кривий Ріг, Україна), «Кубок Севера» (м. Череповець, Росія) та ін.

Дослідницька праця величезної кількості вчених різних країн дає можливість різнобічно охопити мистецькі досягнення бароко, вибудовуючи на утвореному науковому фундаменті ряд цікавих, у тому числі виконавсько-теоретичних концепцій. Оскільки

ки твори цієї епохи стабільно увійшли до навчального та концертного репертуару баяністів, задля всебічного осягнення специфіки їхньої виконавської інтерпретації не можемо оминати ряд вагомих, проте недостатньо висвітлених у літературі питань щодо стильових аспектів майстерності музиканта-виконавця при зверненні до інструментальних творів XVII – першої половини XVIII століть.

Аналіз досліджень. У виконавській практиці широко побутує стала традиція, за якою аналіз власне стилю чомусь залишається поза увагою виконавців. Можливо, тому, що питання стилю загалом достатньо розроблені у музикознавчій літературі [10], хоча і обмежуються переважно аналізом індивідуальних стилів окремих композиторів.

Разом із появою міхового інструмента у професійному мистецтві паралельно розпочався процес науково-дослідницької і методологічної роботи, спрямований на формування теоретичної бази сучасного баянного виконавства. До кінця 80-х років XX ст. з'являється низка теоретичних розвідок з важливих для музично-виконавської практики питань: специфіки звуковидобування (Г. Гвоздев [5]), аплікатури (В. Беляков, Г. Стативкін [2]), систематизації штрихів (В. Власов [4]), особливостям фразування (Ю. Акімов [1]), напрямку руху міху (М. Оберюхтін [12]) та ін.

Наприкінці XX століття загальна теорія баянного виконавства концентрується на питаннях упорядкування та систематизації існуючих напрацювань з метою комплексного підходу до проблеми формування виконавської майстерності. Цей новий напрямок наукових досліджень представлено, зокрема, у докторській дисертації М. Давидова «Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста» [6], що стала вагомим теоретичним підґрунтям для баяністів-виконавців.

Особливу зацікавленість у зв'язку із проблематикою даної роботи викликає безпосередній розгляд М. Давидовим видатного твору доби бароко – «Чакони» Й.С. Баха, який представлений у другій частині його посібника «Школа виконавської майстерності баяніста» [7], в якій узагальнено основні науково-методологічні засади автора.

Два розділи посібника «Проблеми виконавства на баяні» [11] фундатора Львівської баянної виконавської школи М. Оберюхтіна присвячені специфіці виконання різних типів фактури на баяні, що є засобом створення звукової перспективи та різноплановості музичного твору. В останній праці «Особливості виконання фортепіанних творів Й. Гайдна та В. Моцарта на готово-виборному баяні» [13] М. Оберюхтін, залучаючи позицію авторитетних австрійських дослідників Пауля та Єви Бадур-Скод, торкається стильових аспектів виконавства. Акценти, зроблені у цьому дослідженні, а особливо його генеральна думка «Вирішальну роль відіграє не те, що виконувати, а те, як виконувати» [13, 4] послужили додатковим стимулом для поглибленого студювання обраної для дослідження проблематики.

Серед досліджень останніх років варто відзначити роботу Є. Борисенка «Про органну та клавірну музику Баха і деякі особливості виконання її на акордеоні» [3]. В даній роботі автор прослідковує загальні тенденції у традиційному виконавстві барокової епохи з метою умілого їх застосування в умовах сучасності. Праця Є. Борисенка присвячена вирішенню проблем виконання музики Й. С. Баха на баяні і є підтвердженням комплексного підходу сучасного виконавства до питань теорії музичного мистецтва.

Таким чином, **мета статті** полягає в аналізі виконавської інтерпретації Прелюдії і фуги *gis-moll* Й.С. Баха з II-го тому ДТК баяністом Я. Олексівим та акордеоністом І. Квашевичем.

Виклад основного матеріалу. Напрямок дослідження – пошук та обґрунтування ідеально наближеної до автентики інтерпретаційної моделі у виконанні пізньобарокової музики на баяні – спонукає до аналізу різних інтерпретаційних версій циклу gis-moll з II-го тому ДТК Баха у виконавській практиці сучасних баяністів. Складний за художньо-технічними параметрами, цей твір ставить перед виконавцями ряд проблемних завдань. До числа першорядних належить і виразне демонстрування виконавцем власної мистецької позиції у художньо-естетичній дилемі: «автентика» чи «модернізація» інтерпретаційного рішення. Високий рівень культури академічного баянного виконавства сьогодення дозволяє реалізувати доволі широкий спектр градаційних переходів між цими альтернативними чи навіть полярно протилежними художньо-стилістичними настановами.

Концертна практика видатних піаністів другої половини XX століття (як і студійні аудіозаписи виконання ними ДТК Баха) – це теж недвозначно презентувала: від романтично-психологічної, інколи й надмірно екзальтованої інтерпретаційної інспірації С. Фейнберга – до раціонально виваженої, інтелектуально забарвленої звукоідеї у С. Ріхтера.

Не менш показовою у цьому дискурсі виявилася і постать Г. Гулда, гра якого позначена оригінальним, дещо парадоксальним сполученням «анти романтичної» конструктивістської логіки та аскетичної графічності звукового рисунку, з одного боку, а з другого – внутрішнім «буянням» у цих жорстких рамках творчо зніціюваної художньої експресії.

Доречним буде зазначити, що саме його інтерпретаційна версія циклу gis-moll з II-го тому ДТК Баха править деяким баяністам наших днів за зразок для творчо-репродуктивного наслідування, принаймні в зовнішніх ознаках (зокрема, в моделюванні темпу твору). Навігаційний, так би мовити, курс на інтерпретаційну пропозицію Гулда можна б пояснити у цьому випадку «аурою» біжучого часу – молодим XXI століттям, налаштованим на сприйняття нових струменів (в тому числі і культурологічних процесах), що не виключає оновлення традицій і у сфері музикування та виконавства. Ймовірно, саме тому артистична енергетика канадського піаніста знаходить своїх прихильників і серед сучасних молодих баяністів, виконавському стилю яких присвячено подальший аналітичний нарис.

У сфері сучасного баянного мистецтва знаходимо різні, по-своєму індивідуальні рішення в інтерпретації XVIII циклу з II-го тому ДТК Баха. Показовою на даний момент тенденцією для академічного баянного мистецтва є включення даного твору не лише в педагогічну та концертну практику, а й у програми престижних міжнародних конкурсів баяністів-виконавців. Цей факт можна розцінювати двояко: як намір виявити рівень виконавської культури конкурсанта на ґрунті виконання цього технічно складного і художньо проблемного твору, так і сподівання на зустріч з оригінальним виконавсько-інтерпретаційним його озвученням. Власне з обох цих точок зору спеціальний інтерес становлять конкурсні виконання циклу gis-moll баяністами Ярославом Олексієм (Україна) та Ігорем Квашевічем (Білорусь).

В особі лауреата міжнародних конкурсів Я. Олексієва маємо представника Львівської академічної баянної школи (випускника ЛДМА ім. М. Лисенка, клас доцентів: заслуженого артиста України Я. Ковальчука та С. Карася). І. Квашевіч – репрезентант Мінської баянної школи (випускник Мінської державної музичної академії, клас заслуженого артиста Білорусі, професора М. Севрюкова), соліст Мінської філармонії. Мотивація у виборі саме цих виконавців для порівняльної характеристики поясню-

ється кількома причинами. Першою з них є бажання виявити спадкоємність національно-культурних та виконавських традицій, що їх молоді баяністи перейняли від своїх наставників і які сформували, очевидно, істотні риси їхнього виконавського стилю. Друга причина: молодий вік виконавців, гнучкий до набуття нового, модифікації і шліфування мистецько-художньої позиції, за якого природним є сподівання подальшого творчого їх росту, в тому числі і в мистецтві виконавської інтерпретації. Не виключено, що у майбутньому інтерпретаційні версії твору Баха у цих музикантів набудуть якісно вищого гатунку, як і окремих стилістичних коректив. Врахування дрібних похибок в їх виконанні корисним буде і в педагогічній роботі баяністів.

Міркування з приводу інтерпретації *gis-moll*'ного циклу Я. Олексівим базуватимуться на аудіозаписі виступу баяніста на Міжнародному конкурсі баяністів «Акорди Львова» (Львів, 2006). Об'єктом дослідження версії І. Квашевича є відеозапис його конкурсної програми, представленої на Міжнародному конкурсі «Ассо-Holiday» (Київ, 2006). Обидва варіанти виконавської інтерпретації по-своєму цікаві і повчальні – як з точки зору адаптації барокового репертуару до музично-виразових резервів баяна, відображення стилістики Баха, так і в художньо-концепційному сенсі, баченні змісту твору.

Загальне враження від концертної інтерпретації зазначеної композиції Баха львівським баяністом наступне: виконання Я. Олексівим прелюдії і фуги *gis-moll* позначене виразно окресленою індивідуально-творчою концепційністю, рельєфністю виконавського «почерку» й «штриха». Це відчутно як в інтерпретаційному прочитанні баяністом цілісної образної панорами твору, так і в подачі численних синтаксичних та виразово-емфатичних деталей бахівської партитури. *Об'єктивний* (стилістично коректний) та *суб'єктивний* (одухотворений подихом сучасності, а також артистичним темпераментом виконавця) фактори у виконанні твору гармонійно сполучені, вдало сфокусовані на образно-сміслових перипетіях і жанровій модуляції поліфонічного циклу-диалогії. Прелюдія озвучена виконавцем в активно-динамічному ключі, завзято, моторно, на високому тонусі емоційного піднесення. Фуга, натомість, тяжіє до плинного і чуйного вибудовування поліфонічного діалогу та оптимального узгодження «різноголосся».

Характерною прикметою виконавського стилю Я. Олексіва, що наочно ілюстрована виконавцем на тлі бахівської композиції, є органічна сполука *раціональної* та *художньо-експресивної* складових його артистичного обдаровання. Раціональний підхід у виконавській концепції заявлений осмисленою, впевнено-ініціативною звукореалізацією музичної форми, функціональної взаємодії її розділів та синтаксичних структур, а також темпової картини і чітко окресленої тембро-динамічної та артикуляційної палітри. Жодних випадковостей чи відхилень від заздалегідь спланованого курсу не помітимо: виконавському акту передують, вочевидь, ґрунтовна аналітична робота над художнім текстом і попередній детальний розрахунок ефектних артистичних «вкраплень». Це засвідчує, зокрема, скрупульозно *точно* повторення обох розділів прелюдії (із абсолютно ідентичним відтворенням навіть найменших, уже творчо інспірованих виконавцем, виразових деталей). За тим мовби «автоматичним» копіюванням криється симпатія виконавця до *racio*, урахування ним класичних за духом нормативів або й, можливо, відтворення непорушних барокових «постулатів». В узгодженні з раціональними засадами рельєфно зазначено цезурування структурних етапів композиції (найперше, в прелюдії) – контрастними динамічними шаблями, а часто й глибокими динамічними «западинами» на межі головних композиційних по-

Карась С. Порівняння інтерпретацій Прелюдії і фуги gis-moll...

будов. Форма, відтак, «пульсує» у динаміці чергувань своїх рельєфних і фонових зон. Глибока смислова цезура пролягає у фузі перед початком експозиції її другої теми – як вияв внутрішньої готовності до інтонувannya-переживання нової фази художньо-поетичного «сюжету». Спеціальним уповільненням та артикуляційним членуванням підкреслено заключний каданс фуги, що увиразнює у виконанні передчуття й значущість смислової крапки.

У виконанні Я. Олексіва імпуноє і раціонально спланована темпова координата – спільна для прелюдії і фуги пульсація часового «кванту». За явної темпової диспозиції швидкої і повільної частин поліфонічного циклу у концертному озвученні твору відчутною є наявність наскрізної в ньому одиниці відліку – *секунди*, тривалість якої майже достеменно збігається з часовою тривалістю півтакту у прелюдії та фузі. Попри незначні агогічні відхилення, що ними вправно послуговується виконавець, слухач мимоволі зауважує синхронізацію внутрішнього пульсу твору з онтологічним (реальним) часом. Такий художній ефект, напевно, не випадковий, і в площині ідейно-художнього задуму твору може прислужитися до вияву його глибинного смислу: події і перипетії життя людського *підконтрольні* – незримою присутністю незворушно-сталого відліку часо-простору – *вищим законам Буття*. У цей спосіб увиразнюється ще одна барокова ідіома.

Істотний бік виконавської манери Олексіва представляє властивий йому артистизм, позначений вольовою наснагою і, так би мовити, «чоловічою» творчою ініціативністю. «Імідж» баяна – інструмента з багатими тембровими і динамічно-імпульсивними ресурсами – стає в нагоді. На фоні темпової стабільності, максимально дисциплінуючої звуковий потік, у виконавському інтерпретуванні музиканта наполегливо прозирають ямбичні мікроструктури, спрямовані до ікту. Основним концентратом у вияві внутрішньої виконавської енергетики виступає прелюдія. У цьому відношенні напрошується аналогія з виконавським інтерпретуванням твору піаністом С. Фейнбергом. Ритмодинаміка виконавського процесу, стримувана «обручем» регулярної періодичності численних метроритмічних секцій, плідно збагачується Олексівим – подібно до Фейнберга – короткими динамічними імпульсами-хвильками, рухливою грою динамічних нюансів, подеколи стрімким і, водночас, пластичним «згортанням» гучності при закінченні музичних фраз, мотивів (наприклад, у 15-му такті, при завершенні першого розділу експозиції прелюдії). Тож у лоні евритмії першої частини циклу її музичний організм живиться творчо інтонованим періодично-активним «допінгуванням».

Щедро пропоновані виконавцем динамічні «вилки» на коротких синтаксичних «дистанціях» – доволі показовий елемент його артистичного самовираження. У цьому ж емоційно заповязаному дусі баяніст вирішує і заключні ділянки розділів прелюдії, де спостерігаємо значну інтенсифікацію гучності та експресивної напруги: закінчення експозиції, а тим паче репризи буквально «кипить» енергією моторики – в динамічно форсованому просуванні до вичерпного гармонічного кадансу.

Доповнюють цю картину темпераментно наснажене артикулювання «мужнього хорею» (вираз Браудо) у розробкових фазах прелюдії, чітке накреслення іктових «півків» у мікроструктурах (зокрема, у зоні «сполучної партії») і, особливо, загострені артикуляційно-штрихові «зблиски» в закінченнях мотивів (фаза розгортання головної теми, 5-7-й такти). Остання деталь у цьому переліку може бути предметом дискусії. Крізь зазначені щойно риси творчо-індивідуальної інтерпретації твору висвічує «діонісійський» тип виконавця, чия визначальна сутність лише зовні облямована «апологічними» шатами (за класифікацією О. Катрич) [9, 8].

Прихильникам чистоти бахівського стилю чи ревним прибічникам *автентики* зазначені вище штрихи інтерпретаційного волевиявлення баяніста, що надають виконавському почерку артиста темпераментної рвучкості та експресивного відтінку, можуть видатися деяким пафосним перебільшенням чи навіть стилістичним дисонансом. Претензії такого роду можна б визнати (з певним застереженням) слухними хіба що стосовно окремих фрагментів прелюдії, тоді як критичний докір по відношенню до фуги у цьому плані буде безпідставний. Бо ж фузі, навпаки, бракує у даному виконанні «чарів» тембрального диференціювання і животрепетної *артикуляційної поліфонії*, множинності, розсіяної у масштабному звуковому полі фуги не лише в горизонтальному, а й вертикальному її зрізах. З цього приводу варто пригадати експерименти Баха з одночасним комбінуванням навіть у *дублюючих* мелодію голосів-партіях (наприклад, у кантатах чи оркестрових концертах) *різної* артикуляції та штрихового компоненту. Так досягалася багатомірність колоризованої звукової тканини, ілюзія віброуючого тонами й півтонами звуко-простору музичного бароко. Контрастно-імітаційна поліфонія фуги *gis-moll*, має закладені у собі – за скупкою графікою бахівського нотного рукопису – нерозгадані досі (й наразі не завжди озвучувані на баяні) потенційно різнопланові тембро-динамічні та артикуляційні арабески. В якості творчого експерименту можна було б залучити до баянної інтерпретації цієї фуги деякі тонко градуйовані фактурно-фонічні знахідки Фейнберга чи окремі новаційні фантазії «артикуляційного полілогу» Гулда.

Якщо ставити питання про редакцію бахівського циклу *gis-moll*, яка служить баяністові вихідним пунктом в його інтерпретуванні, то версія Я. Олексіва базується, вірогідно, не на Urtext'і Г. Келлера, а швидше на редакційних вказівках Б. Муджеліні. Збережено орієнтацію на пропоновані ним динамічні позначення, артикуляційні рекомендації та поодинокі образно-характеристичні терміни. До творчих інтенцій артиста належить ширша, тонко диференційована шкала динамічних нюансів, моменти агогічного «дихання». Темп виконання, щоправда, значно прискорений і не збігається з давнішими уявленнями про *Moderato* (чи навіть Муджелінієве *Allegretto*) прелюдії та мелодійне *Andante* фуги. Цікаво, що подібну тенденцію оприлюднюють переважно і фортепіанні інтерпретації цього твору (за винятком С. Ріхтера, що ми підкреслюємо як унікальне на теперішній час темпове рішення). Можливо, саме цей аспект у виконанні баяніста вартувало б переглянути: принаймні мінімальною мірою «остудити» енергетично заряджений «поспіх» прелюдії, при якому не надто художньо переконливо виглядають квапливо скандовані «наскоки» на початку декотрих побудов, «змазані» фігураційні сплески тонічної гармонії наприкінці експозиції і репризи, а також артикуляційно «невизвучені» початки побічної партії та сонатної розробки. Фуга теж – за умови незначного уповільнення – могла б набути більшої психологічної глибини, всеохопного *santo* або й, врешті, проникливого *dolente* другої, «страдницької» теми. Відтак краще вислуховуватимуться звукові потоки, темброві лінії поліфонічного триголосся. (Можливо, при цьому вдалося б уникнути у виконанні і прикро випадкової текстової похибки – у нижніх голосах 81-82-го тактів). А з тим досягнеться більш виразне й цікаве інтонування підголосків і, головне, *сміслових* (не лише фактурно-поліфонічних) *контрапунктів*, які безнастанно й поступово формують – в узгодженні з нюансовано декларованою музичною темою-ідеєю – багатогранний і психологічно складний *контрапункт земного життя людини*.

Інтерпретація *gis-moll'*ного циклу з II-го тому ДТК Баха білоруським баяністом І. Квашев'ічем відрізняється від версії Я. Олексіва низкою показових деталей. Пере-

Карась С. Порівняння інтерпретацій Прелюдії і фуги gis-moll...

дусім, в особі цього музиканта спостерігаємо «апологічний» тип виконавця. Квашевіч схильний до об'єктивної, більш виваженої манери виконання. Гра його в цілому стримано-благородна, ґрунтовна і «надійна», впевнена – на всіх щаблях вибудовування інтерпретаційної концепції. Художньо-естетичним критерієм стилістичної достовірності, інтерпретування духу барокової музики, слугує для музиканта опора на емоційну врівноваженість і озвучування композиційної форми широкими шарами. Конструкцію музичної структури він бачить в органічній цілості, неначе спостережувану збоку спокійно-зосередженим поглядом будівничого. Виконавський процес протікає у строгих раціональних рамках, не допускаючи швидкоплинних, як і будь-яких відверто оприлюднених слухачеві емоційно-психологічних реакцій. Здебільшого у виконуваному ним творі «промовляє» сам авторський текст, аніж «підсилене», так би мовити, його коментування інтерпретатором (що епізодично трапляється в Олексіва). Звідси – максимально точно витримуваний темп, тенденція до монодинамічної палітри упродовж тривалих фаз розгортання композиції. Відступ від заданого темпоруху трапляється лише тричі. Так, при закінченні прелюдії артистично-виразовим прийомом є уповільнення у заключному кадансі і подовжене в часі (ферматою) вслуховування у кінцеву тоніку; у той же спосіб переконливо зазначеною – за допомогою *ritenuto* і послідуною глибокою смисловою паузою – є межа між експозиціями першої та другої тем фуги (60-61-й такти). Значним уповільненням виділено її завершальний пункт (кінцеві 4 такти). В останньому випадку принагідного відзначення заслуговує інтонавання баяністом двох заключних акордів: вони відокремлені невеликою цезурою від передуючого їм розвитку, за чим виконуються злитно, у зв'язному артикулюванні.

Інший варіант завершення фуги присутній в Олексіва: ці ж відлучені від попереднього потоку звуку відокремлюються один від одного паузуванням. Жодна з аналізованих вище фортепіанних інтерпретацій цього твору подібного способу інтонавання каденційних гармоній не пропонує. Навпаки: затактова домінанта тихо «переливається» в тонічне розв'язання, наче їх сполучає невидима смислова арка. Таке вирішення краще узгоджується з сутністю кантабільного образу фуги і не «наполягає» на «персональній» значущості цієї агогічної знахідки.

На окреме відзначення заслуговує у грі І. Квашевіча висока культура виконавського штриха та артикуляції. Баяніст досконало володіє технікою артикуляційного звуконаслідування клавесину. «Токатною» чіткістю звуковимови, що імітує клавесинове *perle*, позначене виконання ним прелюдії. Витримана у монотембровій і кантиленно-легатній палітрі фуга, теж імponує гідною наслідування артикуляційною виразністю: м'яко окреслена графіка і співуча пластика мелодичних ліній еднаються у гармонійне ціле. В артикуляційно-фразувальному аспекті інтерпретації Квашевіча трапляються індивідуально-виконавські ініції. Так, на відміну від Олексіва, він доволі часто вдається до мікроцезурних пауз, періодично впроваджуваних у тематичний матеріал фуги. Предусім, зазначимо відокремлення ним передостаннього трелюючого звуку у другій темі – в 64-му, 69-му, 82-му тактах. Цей момент збігається з виконавським мікрофразуванням теми Гулдом. Олексів, натомість, подає тему цілісно-нерозчленованою, що вважатимемо більш природним інтерпретаційним варіантом у відтворенні її інтонаційно-гармонічного змісту. Оригінально застосоване І. Квашевічем виразне зацентрування органного пункту у 93-95-му тактах: артикуляція на фонетичному рівні тут колорується і тембрально-регістровим чинником. Менш переконливими є подекуди спостережувані у фузі артикуляційні «розриви» у цілісних мелодичних побудовах (див. такти 70, 77, 125, 132), що викликане, ймовірно, не так переосмисленням

авторського тексту у процедурі виконавського фразування, як проблемами аплікатурного порядку. Загальному, однозначно позитивному враженню від сприйняття артикуляційного почерку баяніста може перешкодити хіба що така деталь, як «розм'якле» артикулювання коротких мотивів у 5-8-му тактах прелюдії. Тут замість «мікронного», мовби стакатного укорочення кінцевих звуків І. Квашевічем надто прямолінійно вжито дактильно-пласке *non legato*. Відтак, у швидкому темпі паузи між мотивами «задиhaються», а ямбічні імпульси втрачають свого «адресата» – спрямування синтаксичних мікрохвиль до сильної, організуючої мотивної структури, тривалості. Подібна ситуація повторюється у зоні заключного розділу експозиції прелюдії: звуки на сильному часі потребують більшого артикуляційно-фонетичного підкреслення, а на слабкому – більш гнучкого кистьового руху і зняття.

Цікаво, що за наявності відмінної в аналізованих баянних інтерпретаціях внутрішньої емоційної напруги (більш експресивно-загостреної в Я. Олексіва та об'єктивно-врівноваженої у І. Квашевіча) їх споріднює ідентична темпова картина твору. Тривалість звучання композиції у виконанні баяністів різниться хіба що кількома секундами. Порівняймо хронометричний параметр: 3 хвилини 20 секунд (Олексів) і 3 хвилини 15 секунд (Квашевіч) – у прелюдії, а у фузі – 4 хвилини (Олексів) і 4 хвилини 20 секунд (Квашевіч). Темповим еталоном для обох виконавців послужили темпові рішення, які свого часу були запропоновані Гулдом (і, частково, Фейнбергом – відносно прелюдії). Збіг цей, напевне, не випадковий. Очевидно, у виконавській практиці сучасних баяністів такий темповий образ *gis-moll'*ного циклу Баха набув певного константного сенсу – як один з усталених і практично апробованих інтерпретаційних аспектів у прочитанні стилістики даного циклу. Тим самим, інтерпретаційної новизни саме в площині темпової координати виконання баяністів не несуть. Динамічно-активне, моторно-мускульне за характером виконання преамбули циклу цілком суперечить давнім уявленням про властиве їй *Moderato* чи навіть *Allegretto* (згадаймо з цього приводу судження і навіть наполягання, висловлені Я. Мільштейном у його ДТК-монографії). Фуга цього поліфонічного твору теж підлягає у баяністів «чарівності» гулдівської темпової інтерпретації. Дивно, що при цьому темпова версія С. Фейнберга, майже ідентична з рішенням фуги Г. Гулдом, тільки ледь уповільнена (з акварельно-делікатним виконавським *sotto voce* і відсторонено-поетичним спогляданням в експозиційній фазі форми), не знаходить у виконанні українського та білоруського музикантів свого відбиття.

Отже, припускаємо, що маємо в практиці сучасних баяністів справу із темповим штампом (120 ударів за хвилину як вихідний орієнтир для темпового плану твору), який стає по відношенню до *gis-moll'*ного циклу Баха загально визнаною художньою нормою. Для підтвердження цього гіпотетичного судження потрібно нагромадити солідний «банк даних» – ґрунтовну фонотеку записів виконання сучасних виконавців-баяністів, що є на даний момент прикрою для теорії і практики баянного виконавства прогалиною, якщо не далекою музично-освітньою проекцією. У пошуку інтерпретаційного плюралізму художнім контраргументом до зазначеної вище темпової інтерпретації *gis-moll'*ного циклу може виступати темпова модель С. Ріхтера, хоча б з огляду на співучу інструментальну природу баяна. Проте, вирішальне значення у стимулюванні баяніста до подібного творчого експерименту матиме сам образно-поетичний зміст твору, який сьогодні, за умови тенденційно прискореного темпу, підлягає певною мірою небезпеці часткового нівелювання філософсько-поетичної і психологічної глибини у виконавському інтерпретуванні, а, відтак, й доне-

сенні до слухача індивідуально-творчого осягнення його складної художньо-етичної проблематики.

Часова дистанція, що відділяє досліджувані баянні інтерпретації циклу gis-moll з II-го тому ДТК Баха від виконавських версій цього ж твору піаністами XX століття, в загальних рисах не відчутна, хоча об'єктивно між ними пролягає час у кілька десятиліть або й піввіку. Нагадаємо окремі історичні віхи у хронології фонозаписів ДТК минулих часів: рубіж 40-х – 50-х років (С. Фейнберг), 1950 р. (М. Юдіна), 1971 р. (Г. Гулд) і 1973 р. (С. Ріхтер).

Сучасне академічне баянне виконавство в плані художньої інтерпретації цього шедеву бахівської клавірної спадщини цілком співзвучне магістральним інтерпретаційним пошукам видатних піаністів. Спеціального новаційного акценту чи альтернативної пропозиції з боку баянно-виконавського тлумачення циклу gis-moll не зауважуємо.

Натомість, можна констатувати два показові моменти, що окреслюють домінуючі тенденції у дискурсі художньо-естетичних орієнтацій сучасних баяністів. Перший із них: виконання аналізованого вище твору (знакового не лише для «Добре темперованого клавіру», а й для музичного стилю Баха у всій його парадигмальній цілості) у порівнянні з інтерпретаційними домінантами уславлених піаністів минулих десятиліть не програє в цілому у *змістовій* частині інтерпретаційного рішення, а в компетентному фаховому підході до проблем інтерпретації барокової стилістики виразно резонує з їхніми виконавськими рішеннями. Більше того, беручи їхні версії за експериментальний інтерпретаційний еталон, сучасний баяніст здійснює часткову реконструкцію, творчо сплановану корекцію барокових ідіом, вилучаючи зі свого художньо-виразового арсеналу деякі стилістично неадекватні духові бароко креації в тлумаченні бахівської композиції. Так, зокрема, у виконанні Я. Олексіва і, особливо, І. Квашевіча зауважуваною є відмова від перебільшено емоційних агогічних надмірностей (С. Фейнберг), потужного, пафосно-сурового виконавського «нерву» (М. Юдіна) і, врешті, вибагливо фантазійних, дещо наполегливо афішованих артикуляційно-штрихових маніфестацій (Г. Гулд). Не знаходять у ньому відображення і декотрі специфічно-індивідуальні у грі виконавців інвенторські «подробиці». Так, наприклад, проігноровано ряд гулдівських «оздоби нок»: арпеджований «сплеск» гармоній у початкових тактах прелюдії, вкорочене трельювання емоційно затриманого звуку у фузі (бас, 30-й і 60-й такти), «пікантний» мордент у лірично-експресивних контрапунктах фуги (такти 20, 22, 64, 69), а також артикуляційно-динамічне «ініціювання» й ритмічне карбування ямбу у численних її мотивах. Поза увагою залишилося пропонуване Юдіною уривчасте урізання «мотивів коливання» у темі прелюдії або й зв'язно-тягуче артикулювання Ріхтером басових «кроків» IV інтермедії фуги (від 49-го такту).

По-друге: культура сучасного баянного виконавства досягла в наш час перспективного рівня узагальнення, синтезу – органічного сплаву усього цінного, що містили у собі колишні інтерпретаційні «одкровення» непересічних піаністів. Так, наприклад, інтерпретаційна версія Олексіва вдало поєднує у собі, зокрема, темпову реалізацію бахівського твору – за Гулдом (до максимально мислимого збігу), хвилюючу бентежність динамічного нюансування прелюдії – за Фейнбергом, чітку «клавесинну» дикцію Юдіної, а, почасти, й виважену образно-семантичну «ретроспективність» фуги (Ріхтер). Тим самим вона репрезентує цілком закономірний поступ у неперервній *естафеті* виконавської інтерпретації музики Баха: своєрідний *креативний синтезм*.

Висновки. На перехресті сьогоденних інтерпретаційних інспірацій барокової музичної спадщини курс на «автентичність», «романтизацію» чи її «модернізацію» у категорично рекомендованій формі не зазначається: фахова компетентність виконавців та ерудованість слухачької аудиторії налаштовують на оптимальний *баланс* зазначених ракурсів у мистецтві інтерпретації. Натомість актуалізується інший аспект: *кореляція барокової свідомості із сучасним світовідчуттям*. Остання обумовлює пошуки ідеальної (практично недосяжної!) інтерпретаційної моделі, виконуваних творів, які, органічно зберігаючи світ Бахової поезики, співзвучні світовідчуттю нашого сучасника.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Акимов Ю. Фразировка баяниста / Ю. Акимов // Баян и баянисты. – М. : Советский композитор, 1974. – Вып. 2. – С. 69–101.
2. Беляков В. Аппликатура готово-выборного баяна / А. Беляков, Г. Стативкин. – М. : Советский композитор, 1978. – 86 с.
3. Борисенко Э. Об органной и клавирной музыке Й.С. Баха и некоторых особенностях исполнения её на аккордеоне / Э. Борисенко. – Донецк : ООО Лебедь, 2001. – 100 с.
4. Власов В. Методика работы баяниста над полифоническими произведениями / В. Власов. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2004. – 104 с.
5. Гвоздев П. Принципы образования звука на баяне и способы его извлечения / П. Гвоздев // Баян и баянисты. – М. : Советский композитор, 1970. – Вып. 1. – С. 12–23.
6. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : навч. пос. / М. Давидов. – К. : Музична Україна, 2004. – 240 с.
7. Давидов М. Школа виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : навч. пос. / М. Давидов. – К. : Музична Україна, 1998. – 236 с.
8. Карась С. Інтерпретація музики бароко на баяні (теоретико-виконавський аспект) : дис. ... канд. мист. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / С. Карась. – Л., 2006. – 255 с.
9. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мист. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. Катрич. – К., 2000. – 17 с.
10. Михайлов М. Стиль в музыке / М. Михайлов. – М. : Музыка, 1981. – 262 с.
11. Оберюхтин М. Проблемы исполнительства на баяне / М. Оберюхтин. – М. : Музыка, 1989. – 95 с.
12. Оберюхтин М. Расчленённость музыки и смена направления движения меха / М. Оберюхтин // Баян и баянисты. – М. : Советский композитор, 1978. – Вып. 4. – С. 33–53.
13. Оберюхтин М. Особливості виконання фортепіанних творів Й. Гайдна і В.А. Моцарта на готово-виборному баяні / М. Оберюхтин. – Львів : ВДМІ ім. М. Лисенка. – 2000. – 15 с.

Статтю подано до редакції 14.02.2014 р.