

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра спеціального фортепіано
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ТВОРЧІСТЬ РОЗАЛІН ТЮРЕК ЯК СКЛАДОВА
БАХІАНИ XX СТОЛІТТЯ**

Магістерська робота
Ушакової Маргарити Сергіївни
Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент
Сухленко Ірина Юріївна

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших
авторів
мають посилання
на відповідне джерело



ХАРКІВ–2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. БАХІАНА ХХ СТОЛІТТЯ: ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ПРАКТИЧНИЙ ВИМІР.....	9
1.1. Творчість Й.С. Баха у дзеркалі науки ХХ-ХХІ століть.....	9
1.2. Шляхи виконавської актуалізації клавірного доробку Й.С. Баха.....	17
Висновки до розділу 1.....	24
РОЗДІЛ 2. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАВІРНИХ ТВОРІВ Й.С. БАХА У РІЗНИХ СФЕРАХ ТВОРЧОСТІ Р. ТЮРЕК: БАЗОВІ ПРИНЦИПИ.....	25
2.1. Традиційне та інноваційне у версіях бахівських творів Р. Тюрек.....	25
2.2. «Вступ до виконання Баха» як квінтесенція педагогічних настанов Р. Тюрек.....	37
2.3. Наукові праці Р. Тюрек: досвід систематизації.....	54
Висновки до розділу 2.....	61
ВИСНОВКИ.....	63
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	66
ДОДАТКИ.....	74

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. XX століття, що проходило під знаками модерну та авангарду, повністю змінило всю систему європейського мистецтва. Зокрема, значних змін зазнали музичні практики завдяки цікавому поєднанню найновіших технологій та усталених прийомів, що забезпечили збереження надбань попередніх культурних епох. Протягом XX століття композиторські техніки стрімко оновлювалися, дивуючи розмаїттям інновацій та поповнюючи скарбничку світового музичного мистецтва й кількісно, й якісно. Вражає навіть запис музичного матеріалу, що відображає новаторство мислення композиторів: групування елементів фактури у формі якихось предметів чи тварин, специфічні графічні вказівки щодо особливостей звуковидобування та засобів виконання.

Не менш важливим моментом у створенні нового звукового ландшафту стало переосмислення образів багатьох музичних інструментів, винахід нових, використання електронних пристроїв та комп'ютерів для синтезування традиційного звучання, залучення до складу музичних ансамблів предметів побуту тощо. Внаслідок цього трансформувалися усталені музичні жанри (опера, соната, концерт та інші) та звичні локації музикування.

Реагуючи на всі ці зміни виконавська культура XX століття теж поступово змінювалася, поповнюючись новими звуковими образами інструментів та прийомами гри на них. Інтерпретатори особливу увагу приділяють досконалості техніки, яка б відповідала вимогам нового музичного матеріалу та сучасного звучання. Поряд із цим, поширюється конкурсна система, котра спрямовує увагу слухачів саме на технічні здібності музикантів, що дещо нівелює раніше обов'язкові вимоги щодо імпровізаційності та емоційності виконання.

Цьому сприяв й технічний прогрес, а саме – звукозапис. Сучасні прихильники класичного мистецтва широко використовують можливість архівації концертних виступів та поширення їх через Інтернет, а виконавці

мають змогу «покращити свої результати», працюючи у студії звукозапису, хоча це і знижує енергетичний потенціал музичного мистецтва. Більше того, завдяки новим технологіям частка композиторів взагалі відмовилась від «послуг» виконавців, віддаючи перевагу комп'ютерним програмам.

Водночас ХХ століття стало часом розвитку художніх напрямів, що базувалися на досягненні досвіду минулих епох (згадаємо про такі напрями, як необароко, неокласицизм та неоромантизм). Зокрема, виконавці звертаються до творів композиторів епохи Бароко і, зрозуміло, що за кількісним виміром, тут переважає інтерес до творчості Й.С. Баха. При цьому, поціновувачі старовинної музики діляться на два табори: тих, хто вважає, що необхідно користуватися можливостями сучасних інструментів, та тих, хто виступає за автентичність. Останні наполягають на необхідності виконання барокових творів на інструментах часів життя композитора (клавесин, клавикорд і т. д.). Сьогодні цей напрям набув вже академічного статусу завдяки відкриттю кафедр старовинної музики у вищих навчальних закладах України (НМАУ імені П.І. Чайковського) та європейських країн (Польща, Чехія, Німеччина, Італія та ін.).

Як відомо, музика Й.С. Баха залунала на всю Європу лише у ХІХ столітті завдяки зусиллям Ф. Мендельсона. З часу виконання «Страстей за Матфеем» Й.С. Баха під орудою видатного композитора-романтика й до сьогодні серед музикантів тривають дискусії з приводу найбільш доречного, «правильного» виконання творів великого кантора та, взагалі, музики Бароко. Підтвердженням цього є велика кількість редакцій бахівських творів, кожна з яких презентує авторську концепцію їх виконання у відповідний історичний час. Серед найвідоміших інтерпретаторів клавірних творів Й.С. Баха – піаністи Ф. Бузоні, Г. Гульд, С. Ріхтер, А. Шифф... Становлення ж наукової думки про Й.С. Баха у ХХ столітті пов'язане з іменами видатних музикантів-дослідників: А. Швейцера, Е. Курта, Е. Бодки, Б. Яворського, Я. Мільштейна, А. Мілки та інших.

Нажаль, поза увагою вітчизняних музикантів та музикознавців залишається виконавська та наукова діяльність американської піаністки ХХ століття Р. Тюрек – відомої інтерпретаторки музики Й.С. Баха, улюбленої піаністки Г. Гульда, яка перша ввела у практику виконання творів за уртекстом. Результатом її багатолітньої праці є тритомна робота «Вступ до виконання Баха», що є чудовим посібником для початківців у поліфонічному мистецтві. У книзі Р. Тюрек пояснює власні редакції творів Й.С. Баха, наповнює їх великою кількістю цінних ремарок, аргументація яких заснована на власному досвіді виконавиці. Внесок Р. Тюрек у бахіану значно вплинув на розвиток європейської та американської музичної культури. Про це свідчить діяльність Tureck Bach Research Institute, функціонування Tureck International Bach Competition for Young Pianists, патроном якого є один із найвідоміших піаністів сучасності Євген Кісін. Це окреслює й актуальність, й новизну пропонованого дослідження.

Об'єктом дослідження є фортепіанне мистецтво ХХ сторіччя.

Предмет дослідження – виявлення місця творчої діяльності Р. Тюрек у бахіані ХХ століття.

Матеріалом дослідження є:

- уртекст «Нотного зошита Анни Магдалени Бах» Й.С. Баха, редакція Л. Ройзмана, редакція окремих номерів збірки Р. Тюрек;
- уртекст та редакція Р. Тюрек Двоголосної інвенції До-мажор (S.722), Фантазії соль-мінор (S.917), Прелюдії та фуги ля-мінор (S.895), Арії та 10 варіацій в італійському стилі (S.989) Й.С. Баха;
- інтерпретаційні версії окремих номерів «Нотного зошита Анни Магдалени Бах» (Р. Тюрек), Двоголосної інвенції До-мажор (S.722) (Р. Тюрек), Фантазії соль-мінор (S.917), Прелюдії та фуги ля-мінор (S.895), Арії та 10 варіацій в італійському стилі (S.989) (Р. Тюрек, Г. Гульд) Й.С. Баха;
- «Вступ до виконання Баха» Р. Тюрек (у трьох частинах) та вибрані статті Р. Тюрек («And Why Bach?», «Bach in the Twentieth Century», «Bach –

Piano, Harpsichord or Clavichord?», «Instruments and I», «Musical Interpretation»).

Мета дослідження – визначити специфіку стилю музичної творчості Р. Тюрек.

В роботі вирішуються наступні **завдання**:

- узагальнити наукові праці ХХ – початку ХХІ століть, присвячені дослідженню творчості Й.С. Баха;
- окреслити базові стратегії виконавської актуалізації клавірних творів Й.С. Баха;
- скласти творчий портрет Р. Тюрек, спираючись на виявлення особливостей її виконавської, наукової та педагогічної діяльності;
- виявити ключові принципи виконання бахівських клавірних творів, пропонувані у «Вступі до виконання Баха» Р. Тюрек;
- визначити основні параметри виконавських концепцій Р. Тюрек;
- систематизувати наукові праці Р. Тюрек.

Методи дослідження:

- *історичний*, що виявляє специфіку інтерпретацій клавірних бахівських творів у різні епохи;
- *жанровий*, для виявлення типового та особливого у клавірних творах Й.С. Баха;
- *компаративний*, необхідний для виявлення специфіки редакторських та інтерпретаторських рішень Р. Тюрек;
- *стильовий*, необхідний для визначення параметрів взаємодії музично-мовленнєвих ресурсів композитора та виконавців;
- *виконавського аналізу*, що направлений на вивчення специфіки виконавських завдань у клавірних творах Й.С. Баха.

Теоретичну базу дослідження склали праці з таких фундаментальних напрямів музикознавства:

- *історичного та теоретичного музикознавства* – Б. Асаф'єв [4], А. Кудряшов [29], В. Медушевський [36], Є. Назайкінський [42–44], С. Скребков [53–54], С. Шип [62];
- *історії та теорії фортепіанного виконавства* – А. Алексєєв [1–2], І. Браудо [9–10], Ю. Вахраньов [13], О. Катрич [23], Н. Кашкадамова [24–25], М. Михайлов [40], В. Москаленко [41], Д. Рабинович [50];
- *бахіани* – Н. Арнонкур [3], Е. Бодки [7], Т. Бочкова [8], Г. Гульд [15–16], М. Друскін [18], Я. Друскін [19], А. Колягіна [26], Е. Курт [30], А. Мілка [37–38], Я. Мільштейн [39], В. Носіна [48, 64], І. Приходько [49], Н. Сікорська [52], А. Чехуніна [60], А. Швейцер [61], К. Южак [63], Б. Яворський [64].

Окремий корпус опрацьованих джерел склали праці Р. Тюрєк: книга [84–86], статті [87–91], телефільми [71, 83].

Наукова новизна результатів даного дослідження полягає в тому, що у поле зору вітчизняного музикознавства та практики фортепіанного музикування вперше вводиться детальна інформація про виконавську, редакторську та педагогічну творчість Р. Тюрєк.

Практична значущість результатів дослідження полягає в тому, що вони можуть бути використані у подальших наукових роботах, присвячених вивченню творчості Й.С. Баха та клавірної барокової музики, у навчальних курсах, пов'язаних із вивченням історії музики й аналізу музичних творів; у музичній педагогіці та виконавській практиці.

Апробація¹. Основні положення дослідження викладено: на Науково-практичній конференції «Механізми новації у музичній творчості: проблеми інтерпретації» (Київ, 2 листопада 2019 р.); на XXI Всеукраїнській молодіжній науково-творчій конференції online, організованій ОНМА ім. А.В. Нежданової (Одеса, 24-25 квітня 2020 р.); на XX Науково-практичній конференції

¹ У ході листування з Curtis Institute of Music (Філадельфія, США), який нині володіє авторськими правами на тритомник Р. Тюрєк «An introduction to the Performance of Bach» («Вступ до виконання Баха»), було отримано офіційний документ-дозвіл на його переклад на українську мову.

«Інтерпретаційний потенціал музичного твору» на платформі ZOOM (Київ, 30 жовтня – 1 листопада 2020 р.); на Міжнародній науково-практичній конференції «Музична комунікація в питаннях та відповідях» на платформі ZOOM (Харків, 15-18 січня 2021 р.); на Міжнародній науково-практичній конференції «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» на платформі ZOOM (Харків, 4-6 березня 2021 р.); у статті «Клавішні інструменти у системі музичного стилю Р. Тюрек», що готується до публікації в електронній збірці статей магістрів ХНУМ імені І.П. Котляревського..

Структура роботи містить Вступ, два Розділи з підрозділами, Висновки, Список використаних джерел, що налічує 92 позиції, та Додатки. Загальна кількість сторінок складає 85, основного тексту – 65 сторінок.

РОЗДІЛ 1

БАХІАНА XX СТОЛІТТЯ: ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ПРАКТИЧНИЙ ВИМІР

1.1. Творчість Й.С. Баха у дзеркалі науки XX-XXI століть

Світ сучасного музичного мистецтва важко уявити без творів Й.С. Баха, хоча ще 100 років тому концертні програми їх практично не містили. Разом із цим, активний процес відродження, вивчення, осмислення, розшифрування, популяризації музики великого кантора активно розпочався ще у XIX столітті (через 79 років після смерті ушанованого німця). Найвідоміші музиканти та критики ініціювали серію концертів та створення мистецьких спілок, метою яких було знайомство тогочасного суспільства з новим для нього прошарком музичної літератури. І хоча сьогодні деякі з цих намагань актуалізувати доробок Й.С. Баха, спираючись на романтичні принципи музичного мислення, вважають такими, що суттєво порушували авторський задум, саме вони стали тим фундаментом який, з одного боку, забезпечив включення бахівських творів до обов'язкового педагогічного репертуару (як приклад, згадаємо про реакції К. Черні), з іншого – став підґрунтям майбутньої щасливої сценічної долі цих творів (Ф. Мендельсон, Ф. Ліст, А. Швейцер та інші).

Разом із всебічним дослідженням бахівської творчості (пошуків алгоритмів інтерпретації, відродження відповідного інструментарію та складу виконавських ансамблів) активізується процес реконструкції життя композитора. Так, хоча першим біографом Й.С. Баха був Й. Форкель, неможливо переоцінити внесок бахознавців Готфріда ван Світена та Ф. Шпітти, праця котрих стала фундаментом для подальшої роботи багатьох поколінь дослідників.

Всі ці зусилля, в решті решт, привели до того, що у XX столітті інтерес до творчості Й.С. Баха сягнув небачених до цього часу розмірів: композитори цитують фрагменти з його творів та присвячують великому кантору власні опуси; з'являється велика кількість конкурсів та фестивалів, присвячених

творчості композитора². Внесок у розвиток бахознавства, як окремої сфери науки про музику зробили А. Швейцер, Е. Курт, А. Шеринг, Б. Яворський та інші. Паралельно формується і когорта виконавців, які спеціалізуються бахівському репертуарі: В. Ландовська, Г. Гульд, І. Менухін, П. Казальс, С. Фейнберг, Т. Ніколаєва та інші. Важливою часткою процесу досягнення бахівського доробку стали також численні редакції, історіографія яких яскраво презентує етапи переосмислення цієї музики у ХХ ст. (Б. Барток, Ф. Бузоні, Б. Муджелліні...).

Таким чином, виникнення окремого поняття, яке б охоплювало всю сукупність віддзеркалень постаті Й.С. Баха у мистецькій практиці ХХ століття є абсолютно природним. І хоча невідомо хто саме першим вжив поняття «бахіанство», воно дуже швидко стало загальновживаним і сьогодні ним користуються багато науковців. Зокрема, його можна зустріти у роботах Т. Бочкової, К. Зенкіна, Л. Кирилліної, Т. Левої та інших. Т. Бочкова підкреслює, що бахіанство як явище бере свій початок з моменту смерті великого кантора, а «слово, яке визначило цю тенденцію в музичній культурі, стало широковживаним не так давно» [8, с. 19]. Сучасна російська науковиця А. Колягіна пропонує авторське визначення цього поняття: «Бахіанство – це будь-яке діяльнісне чи бездіяльнісне звернення до Й.С. Баха, в основі якого лежить естетичне сприйняття його особистості та творчості» [26, с. 132]. Також вона вживає й поняття «бахіанець» – особа, що є шанувальником особистості та творчості Й.С. Баха.

² Тут необхідно сказати, що ця захопленість була часткою важливої зміни мистецьких парадигм, а саме – зародження аутентичного або, як його називають сьогодні – історично інформованого виконавства, яке значно вплинуло й на композиторську творчість. Зацікавленість мистецтвом епохи Бароко (та Класицизму), а відповідно – поліфонією, музичними жанрами того часу, найбільш яскраво втілилася у творчості І. Стравінського, М. Регера, П. Хіндемита, А. Онеггера. Але її відлуння можна знайти у багатьох опусах ХХ століття – «Класичній симфонії» С. Прокоф'єва, «Етюдах у формі старовинних танців» В. Косенка, «Сюїті у старовинному стилі» А. Шнітке та ін.

А. Колягіна у статті «Феномен бахіанства у світлі історичних і культурних процесів минулого та теперішніх днів» [26] ділить поняття «бахіанство» на два розділи: музичне (те, що має відношення до композиторської творчості) та немусичне. До музичної сторони бахіанства дослідниця відносить композиційні техніки (цитування, колаж, алюзія), звернення до поліфонічних жанрів, створення обробок (транскрипцій, перекладень, акомпанементів), відображення у творчому процесі філософської глибини бахівської музики, тобто моральний вплив його музики на інших, використання теми ВАСН та написання присвят.

Немузичне бахіанство складають: пропагандистська діяльність (концертні виступи музикантів, організаторська та інтерпретаторська робота бахіанців, присвята композитору художніх та документальних фільмів, прозових та поетичних опусів, використання музики Й.С. Баха в кінематографі); бахознавство, тобто наукова літературно-критична діяльність, присвячена особистості та творчості Й.С. Баха (наукові статті, переклади, дослідження в області семантики музичної мови Й.С. Баха); педагогічна діяльність.

Важливим аспектом роботи Т. Бочкової є твердження про те, що «кожна нова культурно-історична епоха має свій погляд на творчу спадщину великого майстра, свій особливий ступінь сприйняття його мистецтва, узгоджуючи при цьому з естетичними нормами свого часу, акцентуючи один із компонентів бахіанства, намагаючись наблизитися до ідеалу різними шляхами» [8, с. 20].

Українське сучасне наукове середовище також зробило внесок у дослідження феномену бахіанства. Прикладом цього є дисертація одеської мистецтвознавиці А. Чехуніної «Бахіанство як установка композиторської та виконавської творчості XIX–XX сторіччя» [60], у якій вона розкриває вплив бахівської стилістики на музику XIX–XX століть в аспекті психології установки. Науковець досліджує наявність «бахівських знаків» у нотному тексті провідних композиторів двох століть та аналізує інтерпретації різних виконавців з точки зору психології установки.

Тож, є два близьких поняття («бахіанство» та «бахіанець»), подібних до інших, що також походять від прізвища видатного митця і є загальновживаними. Як приклад наведемо поняття «шопеніани», «моцартіани», «бетховеніани», «вагнеріанства». А є й третє – «бахіана», автором якого є Е. Вілла-Лобос. В його циклі «Бразильські бахіани» поєднано яскраву музичну мову бразильського фольклору та певні закономірності будови бахівських творів. Е. Вілла-Лобос вбачав у творчості великого композитора універсальне джерело, що поєднує всі світові національні традиції. На наш погляд, запропоноване композитором поняття бахіани, є дещо більшим, ніж назва конкретного музичного твору або, навіть, жанру – своєрідного діалогу з Й.С. Бахом. Це ще один варіант визначення художніх пошуків ХХ сторіччя. Тому термін «бахіана» можна знайти і у наукових текстах. Так, у довіднику «Нові слова та значення. Словник-довідник за матеріалами преси та літератури 80-х років» [47] надане таке його визначення: «сукупність творів, інтерпретацій та видань творів Й.С. Баха, а також сукупність теоретичних досліджень, присвячених його життю та творчості» [47, с. 68]. Фактично, поняття «бахіанство» та «бахіана» є тотожними і в роботі ми будемо користуватися останнім з них.

Тепер проаналізуємо більш детально наукову гілку бахіани ХХ ст., що складається з праць найвидатніших музикознавців. Ці праці можна розділити за напрямками, кожен з яких притягував увагу декількох поколінь вчених. Перший з них – філософсько-естетичний, що представлений іменами А. Швейцера, Е. Курта, Б. Яворського, Я. Друскіна, В. Носіної, М. Друскіна, А. Мілки.

На початку століття німецький та французький теолог, філософ і музикант А. Швейцер досліджував творчість великого органіста з точки зору релігійної наповненості та втілення в музиці хоралів біблійних сюжетів. Він винайшов власний «ключ» до осягнення змісту інструментальних бахівських творів, звернувшись до аналізу вербальної складової творів вокальних. У монументальній монографії «Й.С. Бах» [61], перше видання якої вийшло

друком у 1905 році у Франції, А. Швейцер узагальнює відомості: про життя та творчість Й.С. Баха, про історію виникнення жанрів церковної музики, як інструментальної, так і вокальної; про специфіку виконання творів великого кантора, починаючи з клавірних та камерних та закінчуючи кантатами та месами. А. Швейцер розуміє Й.С. Баха як «поета-музиканта», тому протягом книги намагається виявити у його творах зображальні моменти. Він каже про нерозривний зв'язок різних видів мистецтва та про важливість досягнення цього задля вірного сприйняття та виконання: «Як серед поетів є живописці та музиканти, так і серед музикантів є поети та живописці» [61, с. 656]. А. Швейцер закликає вивчати музичну мову композитора, проникати у сенс мотивів та символів для пізнання сутності музики Й.С. Баха, не нехтувати формою творів, а також не забувати при виконанні, що великий органіст писав клавірні твори для «інструмента майбутнього», «ідеального інструмента», який, як пише автор, запозичує «від клавірних можливості поліфонічної гри, а від струнних усі переваги у видобуванні звуку» [61, с. 659].

Е. Курт у своїй книзі «Основи лінеарного контрапункту. Мелодична поліфонія Баха» [30] торкається проблеми аналізу мотивної будови бахівських творів, пояснює композиторську техніку Й.С. Баха як результат енергетичного руху окремих ліній, торкаючись при цьому понять із фізики: зокрема він каже, що в мелодичній лінії міститься кінетична енергія.

Розвиток ідей А. Швейцера знаходимо у працях уродженця Харкова, радянського музикознавця Б. Яворського, який вивчав символіку бахівських клавірних творів. Основні ідеї з цього приводу вчений виклав у праці «Сюїти Баха для клавіру» [64]. На основі вивчення кантатно-ораторіальної творчості Й.С. Баха, виявлення аналогій і мотивних зв'язків цих із його клавірними та інструментальними творами, використання в них цитат і музично-риторичних фігур, Б. Яворський розробив власну систему музичних символів Й.С. Баха.

Радянський музикознавець Я. Друскін («Про риторичні прийоми в музиці Й.С. Баха» [19]) і російська піаністка В. Носіна («Символіка музики Й.С. Баха» [48], «Про символіку французьких сюїт Й.С. Баха» [64])

продовжують шлях Б. Яворського та досліджують символіку й риторику музичної мови Й.С. Баха. Будучи перекладачем на російську фундаментальної праці про Й.С. Баха А. Швейцера, Я. Друскін розглядає вимоги минулого до композиторської техніки у світлі поширеного в той час вчення про риторику, тобто ораторське мистецтво. Автор намагається поєднати досвід прийомів риторики XVIII століття та положення сучасної лінгвістики, проектуючи це в музику Й.С. Баха, досліджує особливості інтонаційного жесту бахівської музики, говорить про наявність «смыслових вузлів».

У свою чергу В. Носіна, яка на зламі двох століть написала декілька праць, присвячених символіці бахівських творів, цілком спирається на дослідження Б. Яворського.

М. Друскін, радянський музикознавець, подарував світові у 1982 році монографію «Йоган Себастьян Бах» [18], у якій розповідає про віхи життєвого шляху композитора, намагається пояснити феномен особистості великого композитора, міркуючи про те, які життєві обставини та події, вплинули на її формування. Також автор у кінці книги розміщує додаток із зображенням генеалогічного дерева Бахів.

Ще один уродженець Харкова, видатний сучасний бахознавець А. Мілка, як і В. Носіна, шукає теоретичного підтвердження тих чи інших композиторських рішень, спираючись на дослідження фактів біографії Й.С. Баха та історії створення деяких його творів. Окрім традиційних для музикознавства історичного та теоретичного підходів він використовує й текстологічний і почеркознавчий методи дослідження архівних джерел. А. Мілка віддає перевагу зваженому підходу до розуміння та обґрунтування так званої «прихованої символіки» в бахівських творах (мотивні, буквені, нарисні, числові символи). Розуміння цієї символіки дослідник засновує на традиції тлумачення смислових «шарів» біблійного тексту.

Другий напрям освоєння творчої спадщини Й.С. Баха – праці, присвячені технології виконання його творів, а також такі, що стосуються

питання інструментарію. Цей напрям спирається на дослідження Е. Бодки, Я. Мільштейна.

Американський клавесиніст Е. Бодки звертається до оригінальних редакцій клавірних творів Й.С. Баха, популяризує їх виконання на старовинних інструментах, про що свідчить активна концертна діяльність у складі двох ансамблів старовинної музики. У праці «Інтерпретація клавірних творів Й.С. Баха» [7] Е. Бодки заглиблюється у проблеми виконання клавірної спадщини великого органіста. Він звертається до огляду музичних можливостей інструментів часів Й.С. Баха, досліджує походження терміну «клавір», приділяє багато уваги регістровці клавірних творів, аналізуючи майже всі клавірні твори великого кантора, розглядає інструментально-технологічні проблеми, акцентує увагу інтерпретатора на важливості визначання інструмента, від чого буде залежати динаміка виконання. Окрема глава книги присвячена виконанню клавірних творів Й.С. Баха на фортепіано. Крім цього, автор приділяє увагу вирішенню проблем, пов'язаних із темпом (спирається на трактати бахівських часів), орнаментикою, тлумаченням умовного запису ритму й артикуляцією, відповідає на питання стосовно символіки бахівських творів. Е. Бодки на сторінках своєї книги також висуває «теорію бахівських темпів», засновану на виявленні внутрішнього зв'язку п'єс, написаних в однаковому розмірі, зі схожою темпо-ритмічною організацією та можливо навіть в однаковій тональності. До цього він прикріплює досить цікаві таблиці таких «схожих» п'єс, але підкреслює, що такі «розрахунки» не повинні бути самоціллю.

У 1967 році радянський музикознавець, піаніст і педагог Я. Мільштейн закінчив працю «Добре темперований клавір Й.С. Баха й особливості його виконання» [39]. Ще з перших рядків автор дає зрозуміти основне призначення книги: «Ця книга – не катехізис поліфонічного аналізу та не практичний посібник для складання фуги. Її призначення інше: надати уявлення про одне з найвеличніших творінь людського генія, розповісти про історію його створення, характерні особливості та принципи його виконання» [39, с. 3].

Автор надає загальні відомості про конструкцію фуги, про історію створення ДТК, його будову, висвітлює питання «правильного розуміння Баха»; також торкається питань динаміки, темпу, ритмічних акцентів, артикуляції та орнаментики в музиці Й.С. Баха. Велику цінність становить аналіз усіх 24-х прелюдій та фуг Добре темперованого клавіру, а також огляд відомих видань знаменитого циклу.

Низка музикознавців в кінці XX століття (та на початку нового) займалася розкриттям теоретичного аспекту (третій напрям) вивчення творчої спадщини композитора. Це – А. Мілка, К. Южак, І. Приходько та інші. Російська музикознавиця К. Южак присвятила низку своїх робіт аналізу окремих фуг з ДТК Й.С. Баха, шукала передумови формування їх структур. Тоді як її український колега І. Приходько намагається розкрити сутність феномену невичерпної популярності творчості та життя великого композитора епохи Бароко. У своїх статтях він розглядає процес осмислення творчості Й.С. Баха музикантів різних історичних періодів, а також питання автентичності та виконання бахівських творів на сучасних інструментах.

Ще одним напрямом осягнення бахівської творчості є спроби виконавців музики Й.С. Баха пояснити з інтерпретаторської точки зору специфіку розкриття ідей і задумів композитора. У зв'язку з цим з'являється доволі велика кількість методичної літератури, написаної саме виконавцями, що буде висвітлено у наступному підрозділі.

Отже, у XX столітті бахіана відроджується та активно розвивається завдяки відомим інтерпретаторам та музикознавцям, які намагалися віднайти рецепт вірного розуміння всієї творчості Й.С. Баха. Виконуючи та досліджуючи матеріал творів, музиканти складали загальну картину глибинного судження про творчий спадок композитора у XX столітті. Музика Й.С. Баха стає перетином, коли національні традиції виробляють якийсь сукупний еталон.

1.2. Шляхи виконавської актуалізації клавiрного доробку Й.С. Баха

Зрозуміло, що неможливо у межах однієї роботи представити все розмаїття виконавських версій бахівської музики, що були презентовані публіці протягом останнього сторіччя, зафіксовані за допомогою звукозапису і, таким чином, можуть стати предметом наукового дослідження. Тому у цьому підрозділі ми спробуємо лише окреслити основні вектори виконавських пошуків у сфері фортепіанного мистецтва, спираючись на творчість піаністів, які, на нашу думку, дійсно вплинули на трансформацію еталонів виконання клавiрної спадщини Й.С. Баха.

Так, перша половина ХХ ст., де все ще дуже потужною залишається романтична течія музичного мистецтва, у виконавській бахіані, безумовно, пов'язана з творчою діяльністю Феруччо Бузоні (1866 – 1924). Свою естетичну концепцію італійський піаніст, композитор, диригент, музикознавець і педагог виклав у трактаті «Ескіз нової естетики музичного мистецтва» [11]. Ф. Бузоні наголошував на незалежності музики від інших видів мистецтва, а також виступав за повернення імпровізаційного музикування як способу вивільнення інтерпретації від усталених правил гармонії та звуковидобування.

Після того, як Ф. Бузоні вперше почув музику Й.С. Баха, вона стала невід'ємною частиною його виконавської та композиторської діяльності. Про це свідчить велика кількість фортепіанних транскрипцій творів Й.С. Баха, найвідомішими з яких є транскрипції «Чакони» з скрипкової партити ре-мінор, «Токати та фуги ре-мінор» та низки хоральних прелюдій, а також публікація повного зібрання клавiрної спадщини Й.С. Баха з власними редакторськими позначеннями.

Будучи продовжувачем виконавських традицій Ф. Ліста, Ф. Бузоні привніс у виконання клавiрних творів великого кантора свободу трактування нотного тексту та використовував усі можливі властивості інструменту (артикуляційні, колористичні, оркестрові), що часто викликало осуд публіки. Нажаль, сьогодні збереглися записи виконання лише «Чакони» та Прелюдії та

фуги До-мажор з 1-ої частини ДТК, але вони дають нам змогу ідентифікувати Ф. Бузоні як одного з титанів романтичного напрямку піанізму.

Ще одним сповідувачем романтичних тенденцій виконання бахівської клавірної творчості був Самуїл Фейнберг (1890 – 1962). Як і Ф. Бузоні, радянський піаніст, композитор, музичний дослідник та педагог, створив низку фортепіанних транскрипцій творів Й.С. Баха (13 органних прелюдій, Largo з Тріо-сонати №5 BWV 529, Концерт ля-мінор за А. Вівальді BWV 593, Прелюдія та fuga мі-мінор BWV 548). Підкреслимо, що цілком у дусі романтичної традиції С. Фейнберг вважав, що той виконавець, який одночасно є й композитором, зможе найбільш точно та яскраво втілити інтерпретаторські задуми інших митців та відчувати їх природу.

Основні принципи виконання клавірних творів Й.С. Баха за С. Фейнбергом було викладено у статті «Інтерпретація поліфонії Баха», що вийшла друком вже після його смерті у книзі «Майстерність піаніста» (1978) [56]. В ній автор надає інформацію про власні підходи до інтерпретації старовинної музики, специфіку відтворення музики Й.С. Баха на сучасних роялях, нюанси, від яких залежить вірне розуміння та успішне трактування клавірної спадщини великого німця в умовах концертного виконання. Підсумком авторських роздумів та настанов слугують наступні слова: «Справжні переваги інтерпретації залежать від підвищеного відчуття контрапункту, від уміння пов'язати мистецтво бахівської поліфонії з якостями сучасного роялю» [56, с. 55].

На рахунку С. Фейнберга – багаточисельні записи творів Й.С. Баха, серед яких ДТК (у двох частинах), «Хроматична фантазія та fuga», Токата Ре-мажор BWV 912, Арія з варіаціями в італійському стилі, Фантазія та fuga ля-мінор BWV 904 та інші. Сучасники відзначали виразність його піанізму, блискучу швидкість і музичність та велику ритмічну свободу у виконанні бахівських творів, що свідчить про відхід від усталених академічних канонів. За словами його учня Віктора Буніна, Самуїл Євгенійович «рішуче виступає за повножиттєвий метод трактування Баха, метод, який в повну силу

використовує багатючі можливості сучасного роялю – його звукову міць, гнучкість та експресію динаміки» [12, с 57].

Найяскравішими представниками «академічної гілки» виконавської бахіани ХХ століття, на нашу думку, є Тетяна Ніколаєва та Святослав Ріхтер. Т. Ніколаєва (1924 – 1993), радянська піаністка, композитор та педагог, як і С. Фейнберг, є випускницею Московської консерваторії по класу А. Гольденвейзера. Вона стала переможницею Міжнародного конкурсу імені Й.С. Баха (1950), присвяченого 200-річчю з дня смерті композитора. До репертуару піаністки входили усі клавірні твори Й.С. Баха, більша частина яких були записані на більш, ніж 50-ти пластинках та 20-ти дисках: це обидва томи ДТК, «Мистецтво фуґи», 2-х та 3-голосні інвенції, «Гольдберг-варіації», «Італійський концерт» та багато інших. Цікавим є також диск «Фортепіанні транскрипції творів Й.С. Баха» (1985), що містить записи транскрипцій Ф. Бузоні та британської піаністки Майри Хесс. Інтерпретація творів Й.С. Баха Т. Ніколаєвою характеризується мужністю, впевненістю та повнозвучністю. При цьому у грі відчувається легкість та прозорість, що виявляє найменші деталі нотного тексту.

Яскравою подією для радянського музичного суспільства 70-х років стало виконання в сезоні 1975-1976 років Т. Ніколаєвою разом зі своїми учнями циклу з 12-ти клавірних концертів Й.С. Баха. Пізніше цикл було записано.

С. Ріхтер (1915 – 1997) вважав твори, написані до Л. Бетховена, основою всієї музики, і стверджував, що вони є певною «перевіркою» для кожного музиканта. Сам видатний піаніст записав два томи ДТК, вибрані сюїти, сонати, токати та фантазії Й.С. Баха, «Італійський концерт», «Капричіо на від'їзд улюбленого брата» та інші клавірні та камерні твори великого кантора.

Радянський музикознавець В. Дельсон описує виконання С. Ріхтером творів Й.С. Баха наступним чином: «Ріхтер у Басі скромний та природний, суворий та стриманий. У експресії – “самообмежений”. У використанні педалі – економний, навіть часом скупуватий. Одна з найбільш

індивідуальних особливостей його трактувань музики Баха – його опукле втілення її рис об'єктивності. Звідси – гранична виконавська “потаємність”, так би мовити “мінімум інтерпретації”; образи бахівських творів ніби виявляються ним “самі по собі”, артикуляційні відтінки ледь помітні» [17, с. 53]. На відміну від Т. Ніколаєвої, С. Ріхтер виступав проти виконання транскрипцій, вважаючи це «нашаруванням» одного музичного стилю на інший.

Серед представників автентичної течії барокового виконавства ХХ століття нашу увагу привернули постаті Ванди Ландовської (1879 – 1959) та Олексія Любімова. З іменем польської клавесиністки та дослідниці старовинної музики пов'язане відродження інтересу до клавесину. Задля популяризації даного інструменту вона ініціювала створення «нового» модифікованого клавесину з елементами рояльної механіки (адже старі інструменти не могли в повній мірі задовільнити потреби великих концертних зал), на якому грала старовинну музику у своїх багаточисельних турне.

Основою репертуару В. Ландовської були твори Й.С. Баха, Г. Генделя, Ф. Куперена, Ж. Рамо, але деякі сучасні їй композитори теж змогли оцінити переваги клавесину і написали низку творів для цього інструменту, присвячених їй (наприклад, Концерти для клавесину М. де Фальї (1926) та Ф. Пуленка (1927)). Виконавиця здійснила перший запис «Гольдберг-варіацій» на клавесині, а також великої кількості інших клавірних творів великого кантора, серед яких обидва томи ДТК, «Італійський концерт», П'ятнадцять двоголосних інвенцій, Концерти Ре-мажор та ре-мінор та багато інших. Вона завжди старанно вивчала старовинну музику і шукала засоби інтерпретації, що відповідали б її природі, а її виконавські версії відрізнялися енергійністю та чуттєвістю.

З 1913 року В. Ландовська викладала в Берліні, а сімома роками пізніше відкрила власну Школу старовинної музики у Парижі. Серед учнів – Р. Кіркпатрік, А. Елерс, Р. Пуйяна, Я. Висоцька-Охлевська та інші.

Після її смерті розвиток клавесинного виконавства продовжився, хоча більшість музикантів все ж таки надавали перевагу вже справжнім старовинним інструментам або їх точним реконструкціям. Серед таких і піаніст, клавесиніст, органіст та педагог О. Любімов (нар. 1944). Він відстоює позицію виконання музики на тих інструментах, для яких вона була створена, вважаючи, що інтерпретація барокових творів на сучасних роялях викривляє художній образ написаного.

На рахунку О. Любімова багаточисельні записи бахівських клавірних творів (у тому числі клавірних концертів, Маленьких прелюдій із Нотного зошита Вільгельма Фрідемана, Прелюдії для лютні до-мінор (BWV 999) та інших), а також диск із творами К.Ф.Е. Баха та Й.К. Баха. Його гра характеризується конструктивністю викладу, пропорційністю та чіткістю артикуляції. Порівнюючи О. Любімова з архітектором, російський музикознавець Геннадій Ципін описує інтерпретації музиканта наступним чином: «Він стриманий за інструментом, внутрішньо зібраний, дисциплінований у почуттях. Можливо, трохи замкнутий <...> Вільний від будь-якої імпульсивності у сценічних висловлюваннях, сфера його емоцій організована настільки строго, наскільки й розумно <...> У його грі – ясній, обережно вивірній, раціональній у високому сенсі слова – проглядається й досить чіткий естетичний принцип <...> Він із категорії музикантів, які відрізняються перш за все своєю художньою думкою – визначеною, ємною, нешаблонною» [59, с. 281].

Не оминули клавірну спадщину Й.С. Баха у XX столітті й інтерпретаційні експерименти. Так канадський піаніст, органіст та композитор Гленн Гульд (1932 – 1982) вирізнявся специфічністю поєднання та використання артикуляційних прийомів, особливим розумінням темпової партитури бахівських творів, маючи в арсеналі видатну піаністичну техніку та віддаючи перевагу швидким темпам, при цьому виступаючи проти розважально-віртуозного підходу в музиці та пропонуючи кожен раз різні трактування одного і того ж матеріалу. Музикознавці Л. Григор'єв та

Я. Платек пишуть про те, що інтерпретація Г. Гульда «відзначена величезною напруженою думкою та волею, приголомшливо рельєфна за ритмом, фразуванням, динамічними співвідношеннями, по-своєму дуже виразна; але виразність ця, підкреслено експресивна, у той же час дещо аскетична <...> не можна не віддати належне переконаності виконавця, не можна не захопитися впевненістю, ясністю, визначеністю їх втілення (намірів - пояснення мов), точною і бездоганною піаністичною майстерністю...» [14, с. 110].

Г. Гульд вважав, що необхідно грати і на інших клавішних інструментах (органі, клавесині) і шукати шляхи відтворення відповідних прийомів гри на роялі, що неодмінно «просуне» інтерпретатора барокової музики на вищий щабель виконавства. Він двічі записував «Гольдберг-варіації», неодноразово виконуючи їх у концертній практиці, і за один із дисків отримав у 1983 році (вже після смерті) 2 нагороди «Греммі» («Найкраще інструментальне виконання сольним виконавцем без оркестру» та «Найкращий класичний альбом»). Піаніст записав більшість клавірних творів великого кантора, серед яких слід виокремити «Мистецтво фуги», обидва томи ДТК, 2-х та 3-голосні інвенції, сонати для віолончелі та гамби та скрипки за участі клавесину.

Австрійський піаніст, композитор та музичний педагог Фрідріх Гульд (1930 – 2000) вважав, що клавикорд з його виразністю найбільше підходить для виконання творів епохи Бароко, і при виконанні віддавав перевагу виключно цьому інструменту. Водночас, на фортепіано він записав обидва томи ДТК, Токату для клавіру № 2 до-мінор (BWV 911), «Капричіо на від'їзд улюбленого брата», «Італійський концерт», Англійські сюїти №2 та 3.

Більшу частину своєї виконавської кар'єри Ф. Гульд балансував поміж академічною традицією та джазом, що суттєво вплинуло на стиль митця. Він писав твори у джазовому стилі (Прелюдія та fuga у джазовій манері, два Концерти для фортепіано і джаз-бенду та інші), відкрив джаз-клуб у Відні, записав декілька джазових платівок, створив джазовий колектив «Eurojazz», з яким виступав у якості диригента, організував Міжнародний конкурс джазу та перший у Європі Міжнародний музичний форум. Крім того, починаючи з 80-

х років ХХ століття, він часто виконував класичні твори (зокрема В.А. Моцарта та Й.С. Баха) у популярній манері та з використанням електронних інструментів.

Виступаючи в якості піаніста, Ф. Гульда ніколи не дотримувався офіційного дрес-коду, чим намагався вийти за рамки офіційності й тим самим наблизити музику до слухачів. Втім, критиків це не завжди задовольняло: «Виконання відзначено інтенсивністю, натиском, іноді – темповими й динамічними крайнощами. Гульда постійно прагне до ясності, архітектоніки загального плану, до рельєфності та широкого дихання мелодичних ліній, до колористичної різноманітності, до імпровізаційної свободи викладу. Не в усьому і не завжди ці прагнення отримують закінчене та переконливе втілення, але інтерпретації Гульди завжди цікаві, насичені музикою, вільні від штампів» [14, с. 115].

Існування джазової гілки виконавської бахіани підтверджує й творчість французького піаніста Жака Лусьє (1934 – 2019), відомого завдяки імпровізаціям на музику Й.С. Баха, Г. Генделя, А. Вівальді, Е. Саті, К. Дебюссі. Експерименти Ж. Лусьє з музикою відомого німця у тріо з контрабасом та ударними швидко знайшли відгук у публіки та отримали втілення у серії з 5-ти дисків під назвою «Play Bach», а також у дисках «Bach's Goldberg Variations» (2000) та «Bach, The Brandenburgs» (2006).

На сьогодні, на наш погляд, загальноприйнятим підходом до трактовки творчості Й.С. Баха є умовна «золота середина», коли знаючи всі досягнення історично-інформованого виконавства піаністи не відмовляються від того багатства регістрових, динамічних та тембрових фарб, що дає сучасне фортепіано. Прикладом цього є записи А. Шиффа та А. Г'юїтт.

Парадоксально, але ми можемо констатувати, що ці «останні» тенденції виконавського прочитання бахівського доробку були намічені майже сто років тому у творчості Р. Тюрек.

Висновки до Розділу 1.

Спадщина Й.С. Баха є важливою складовою музичного життя ХХ століття, що підтверджується інтересом як науковців, так і інтерпретаторів. Велике значення для мистецької практики має наукова бахіана минулого сторіччя. В роботі запропоновано умовний розподіл праць найбільш видатних бахознавців (А. Швейцера, Е. Курта, Б. Яворського, Я. Друскіна, В. Носіної, М. Друскіна, А. Мілки, Е. Бодки, Я. Мільштейна, К. Южак, І. Приходька) на: філософсько-естетичні, ті, що стосуються технології виконання та інструментарію, теоретичні, методичні. Останні проаналізовано в рамках виконавської гілки бахіани.

Інтерпретатори-бахіанці також зробили свій внесок у вивчення та популяризацію творчості великого кантора. На прикладі відомих поціновувачів клавірної спадщини Й.С. Баха виявлено основні вектори її існування та популяризації: романтична (Ф. Бузоні, С. Фейнберг), «академічна» (Т. Ніколаєва, С. Ріхтер), автентична (В. Ландовська, О. Любімов), експериментальна (Г. Гульд, Ф. Гульда) та джазова (Ж. Лусьє) течії виконавства.

РОЗДІЛ 2

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАВІРНИХ ТВОРІВ Й.С. БАХА

У РІЗНИХ СФЕРАХ ТВОРЧОСТІ Р. ТЮРЕК: БАЗОВІ ПРИНЦИПИ

2.1. Традиційне та інноваційне у версіях бахівських творів Р. Тюрєк

Розалін Тюрєк (1913 – 2003) – піаністка, педагог, диригент, вчений, письменниця та лектор. Вона грала клавірабенди музики Й.С. Баха, виступала з найвідомішими оркестрами (зокрема з Філадельфійським, Лондонським, Нью-Йоркським та іншими), давала майстер-класи та читала лекції по всьому світу. За нею закріпилося ім'я «верховна жриця Баха».

Р. Тюрєк була першою жінкою, яка диригувала абонементним концертом у Нью-Йоркській філармонії, а також заснувала та керувала камерним ансамблем «Тюрєк Бах Плейерз» у Лондоні (1957), який виконував музику Й.С. Баха у багатьох містах Америки та Європи. Вона організувала серію з шести концертів у Карнегі-холлі у 1985 році.

Ми спробували скласти виконавське генеалогічне древо Р. Тюрєк (див. Додаток А) і з'ясували, що вона навчалася грі на фортепіано у трьох вчителів – асистентки А. Рубінштейна у Петербурзькій консерваторії Софії Бриліант-Лівен, голландського піаніста Яна Чіапузо у Чикаго й американки Ольги Самарофф у Джульєрдській школі.

Тож, коріння піаністки єднає низку фортепіанних традицій, презентантами яких є знамі музиканти:

- французьку – А. Мармонтель, П. Циммерман, Ш. Алькан;
- польську – Ф. Шопен;
- угорську – Ф. Ліст;
- російську – А. Рубінштейн, М. Рубінштейн, А. Віллуан;
- і ту, вплив якої й сьогодні є найвагомішим і більш поширеним. Ця лінія бере початок на межі XVIII-XIX століть і у своїх витоках представлена славетними іменами М. Клементи, В. Моцарта,

Л. Бетховена, К. Черні. Але найголовніше, що одна з гілок генеалогічного древа Р. Тюрек веде нас до постаті Й.С. Баха.

Мабуть, саме останній фактор визначив творчу самоідентифікацію піаністки, яка все життя присвятила пошукам нових шляхів виконання музики часів Бароко. Важливо, що ці інтенції мали не тільки особистісний вимір (власне, виконання, редагування нотних видань, пошуки рідкісних нот тощо), але й підтримувалися активною громадською діяльністю.

Так, доктор Р. Тюрек заснувала International Bach Society (New-York, 1966) та Tureck Bach Institute (1981) для популяризації пошуків та виконання музики Й.С. Баха. В Оксфорді (1993) виступила ініціатором створення Tureck Bach Research Foundation. У 2000 році реорганізувала Tureck Bach Institute у Tureck Bach Research Institute, основною діяльністю якого й досі є надання грантів та премій за пошук та виконання музики Й.С. Баха. У 2015 році відбулося злиття Tureck Bach Research Institute з Curtis Institute of Music, який тепер володіє матеріалами, накопиченими Р. Тюрек протягом десятиліть плідної кар'єри. Дані архіви зберігаються у Центрі архівних досліджень при Бостонському університеті (Howard Gotlieb Archival Research Center) та у архівах при Нью-Йоркській публічній бібліотеці виконавських мистецтв.

Також Р. Тюрек підтримала заснування Tureck International Bach Competition for Young Pianists, організований її колишньою ученицею Гольдою Вайнберг-Татц. Важливо, що це один з небагатьох сучасних музичних конкурсів, програмні вимоги якого включають вагомий перелік бахівських праць, зокрема: «Інвенції», «Симфонії», прелюдії та фуги з ДТК, Французькі та Англійські сюїти, Партити, «Французьку увертюру», «Капричіо на від'їзд улюбленого брата», Хроматичну фантазію та фугу та багато інших. Також в старшій віковій категорії обов'язковою умовою є гра однієї з транскрипцій бахівських творів Ф. Бузоні, Й. Брамса, Ф. Ліста, О. Зілоті, Е. Петрі, С. Фейнберга та інших.

Окремий, дуже важливий напрям, роботи Р. Тюрек – узагальнення власного виконавського та педагогічного досвіду у низці праць, більшість з

яких, поки що не вдалося отримати у паперовому форматі, але на сайті Tureck Bach Research Institute ми знайшли інформацію про те, що у доробку Р. Тюрек є:

- видана праця «An Introduction to the Performance of Bach, A progressive anthology of keyboard music»;
- 3 статті, надрукованих у збірках («Authenticity», «Cells, Functions, Relationships in Musical Structure and Performance», «J. S. Bach and Number – Symmetries and Other Relationships»);
- низка ессе, нотаток та розгорнутих роздумів про творчість Й.С. Баха та її інтерпретацію, які були надані як дарунок деяким архівам самою Р. Тюрек.

У 2019 році було видано автобіографію Р. Тюрек під редакцією Ребекки Паллер під назвою «Розалін Тюрек: життя з Бахом» (Rosalyn Tureck: A Life With Bach), яка наповнена історіями про дитинство, творчий шлях та дружбу з відомими постатями культурного життя другої половини XX – початку XXI століть.

Варто зазначити, що у процесі підготовки роботи було зроблено переклад книги «Вступ до виконання Баха» у трьох частинах («An Introduction to the Performance of Bach»), яка є найбільш докладним джерелом інтерпретаційних концепцій Р. Тюрек та стала основою для одного з підрозділів магістерського дослідження.

Сьогодні є можливість ознайомитися ще з однією важливою складовою творчого портрету Р. Тюрек – її лекторською практикою. У вільному доступі знаходяться деякі її лекції у відеоформаті та у текстовому вигляді. Відомо, що протягом усього життя вона не тільки грала, але й пропонувала слухачам ємки та цікаві коментарі до виконуваного. Так, вдалося знайти побутовий, але важливий для розуміння значущості діяльності Р. Тюрек та характеристики її особистісного портрету коментар однієї з відвідувачів її лекцій: «Вперше я побачила Розалін Тюрек <...> коли мені було шістнадцять. Не маючи що робити того літа, я зареєструвалася на серію лекцій, які вона давала у

Центральній бібліотеці Лінкольна, сплачуючи за них пенні з маминої коробки з-під печива. Це був повчальний досвід. Тюрек була моєю першою Великою Леді (Grande Dame), різновидом людини, який зник у цьому все більше політкоректному світі <...> Вона дала мені важливі уроки з приводу багатьох речей, що не стосуються Баха. Вони склали світогляд, який почав формуватися, коли мені було шістнадцять» [76].

Звісно, що аналізуючи творчу діяльність піаністки, важливо говорити саме про її концертну кар'єру. Вона розпочалася доволі рано, коли у 9 років Р. Тюрек вперше вийшла на сцену, а в 11 років піаністка вже виступала з Чикагським філармонічним оркестром на Дитячому міжнародному конкурсі в Чикаго, де стала володаркою 1 премії. У 16 років Розалін виграла стипендію, що дозволило їй навчатися в одному з найпрестижніших вищих мистецьких закладів Америки та світу – Джульєрдській школі (Juilliard School). Ця школа була заснована у 1946 році у Нью-Йорці шляхом злиття двох закладів вищої освіти – Інституту музичного мистецтва та Джульєрдської вищої школи, і відразу стала центром комунікації музичних діячів не тільки Америки, але й усього світу (наприклад, деякий час тут викладав російський піаніст і диригент О. Зілоті).

Оркестровий дебют Р. Тюрек відбувся ще під керівництвом її перших педагогів Яна Чіапузо та Софії Бриліант-Лівен, а початком інтенсивної кар'єри піаністки було виконання у 22 роки Концерту №2 Й. Брамса з Філадельфійським оркестром під керівництвом Юджина Орманді в Карнегі-холі. У подальшому в неї був тур із Симфонічним оркестром Міннеаполіса (диригент Дмитріс Мітропулос); тоді вона грала Концерт №2 С. Рахманінова. Також Р. Тюрек заснувала оркестр, з яким виступала у 1960-1972 роках, виконуючи концерти Й.С. Баха та В. Моцарта.

До 50-х років Р. Тюрек в основному виступала на американському континенті; її дебют у Європі відбувся у 1947 році у Копенгагені. Гра піаністки, що відрізнялася неабиякою віртуозністю та міццю, та водночас поетичністю та натхненністю, викликала захват як у публіки, так і в

найсуворіших критиків. Про Розалін так писали у газеті «The Times»: «Вона руйнує наш заповітний пуризм і доводить, що фортепіано є кращим інструментом, ніж клавесин, і є кращим для виконання Баха» [77].

У 1995 році Р. Тюрєк приїжджала до Петербургу, де дала два концерти та майстер-клас у консерваторії. Сама вона казала, що це було повернення до витоків її творчості та життя – на батьківщину її батьків та вчителів (Р. Тюрєк народилася у сім'ї іммігрантів із Санкт-Петербурга, а її вчителі С. Бриліант-Лівен та О. Самарофф закінчили Петербурзьку консерваторію).

У виконавській кар'єрі Р. Тюрєк найпопулярнішими серед слухачів стали клавірні вечори Й.С. Баха – улюбленого композитора піаністки, завдяки виконанню музики якого вона здобула світову популярність. Окрім бахівських творів Р. Тюрєк виконувала широкий спектр музики свого часу (що дозволяє провести паралелі із творчістю Г. Гульда). Зокрема твори Аарона Копленда, Луїджі Даллапікколи, Дейвіда Даймонда, Арнольда Шенберга та Вільяма Шумана, більшість з яких були написані спеціально для неї. Зокрема, гра Розалін Тюрєк надихнула В. Шумана на написання його «Діамантової» сонати для фортепіано №1. Вважаємо, що ця інформація розкриває один із векторів можливого «розширення» теми нашого дослідження, адже відомо, що присвята твору видатному виконавцю часто не тільки розкриває композиторський стиль, але й втілює сутнісні параметри індивідуального стилю виконавця, якому твір присвячено.

Як і багато сучасних виконавців Р. Тюрєк активно співпрацювала з компаніями звукозапису, зокрема BBC Music, Deutsche Grammophon, EMI Classics, Capital Records, Allegro Records та Sony Classical. У дискографії Р. Тюрєк переважають твори Й.С. Баха, вивченню творчості якого вона присвятила більшу частину свого життя (див. Додаток Г). Також до неї входять твори французьких (Ф. Куперена, Л. Дакена, Ж.Ф. Рамо) та італійських (П.Д. Парадізі, Д. Скарлатті) композиторів-клавесиністів. Слід зазначити, що піаністка звертається до деяких творів композиторів-сучасників Й.С. Баха, прізвища яких не часто можна зустріти у репертуарних списках піаністів ХХ

століття та які незнайомі слухачам (К.Г. Граун, П.Д. Парадізі). Не оминає увагою вона й творчість віденських класиків (В.А. Моцарта та Л.В. Бетховена), композиторів-романтиків (Ф. Шуберта, Ф. Ліста, Ф. Мендельсона, Й. Брамса) та найвідомішого імпресіоніста К. Дебюссі.

Ця діяльність Р. Тюрек мала значний вплив на розвиток фортепіанного мистецтва ХХ століття, адже завдяки популярності її платівок про інтерпретаційний підхід піаністки дізнавалися люди у всьому світі. І дуже важливо, що чи не найпопулярніший запис Р. Тюрек – платівка з «Гольдберг-варіаціями» Й.С. Баха, за яку у 1979 році американка отримала номінацію на Греммі «за краще класичне виконання». Саме про цю версію бахівського твору Г. Гульд казав як про кращий приклад розуміння мистецтва Й.С. Баха. У 1948 році канадський п'ятнадцятирічний піаніст був серед присутніх на дебютному виступі Р. Тюрек у Торонто, на якому вона представила слухачам «Гольдберг-варіації». Також відомо, що Гленн вивчав її записи кінця 1940-х та початку 1950-х років. Багато небайдужих до музики людей (професіональні музиканти та любителі) вважають, що творчість Р. Тюрек у деяких аспектах вплинула на Г. Гульда як на музиканта-бахіаніста. Зокрема вони вбачають схожості у чіткості артикуляції, мінімальній педалізації, контрапунктичній прозорості та володінні музичною структурою. Сама «верховна жриця» в інтерв'ю 1985 року казала про Г. Гульда так: «Він узяв дуже багато з моєї гри. Коли я слухаю його записи, я чую себе, бо я була єдиною у світі, хто грав з такою орнаментикою» [82].

Як було зазначено вище, за своєю музичною освітою Р. Тюрек була послідовницею декількох світових фортепіанних шкіл, що склалися в період розквіту ідей Романтизму. Зокрема російської, адже однією з її вчителів була учениця й асистентка піаніста-віртуоза та композитора Антона Рубінштейна у Петербурзькій консерваторії – Софія Бриліант-Лівен. Слід підкреслити, що музика епохи Бароко, як і епохи Класицизму, була взірцем для композиторів епохи Романтизму, а для А. Рубінштейна-педагога найголовнішим у фортепіанному виконавстві була духовна сторона. Тому він багато часу

приділяв саме творам Й.С. Баха, порівнюючи його поліфонію з поезією. З огляду на це, можна стверджувати, що знайомство Р. Тюрек з творчістю Й.С. Баха було неминучим, що, у свою чергу, логічно спровокувало її інтерес до виконавства на старовинних інструментах.

Тут необхідно сказати про те, що здавна існує думка, що виконавцю слід визначитися зі «своїм» інструментом, адже органологія кожного представника клавішно-струнної родини обумовлює специфіку гри на ньому: відмінності у механіці, розмірі клавіш, способах звуковидобування, мірі використання виконавського апарату. Наприклад, один із найвідоміших інтерпретаторів клавірних творів Й.С. Баха ХХ століття Г. Гульд стверджував, що перелаштовуватися з одного клавішного інструменту на інший непросто, й досвід гри на одному інструменті безумовно накладає відбиток на музичну уяву та відчуття тих чи інших конструкцій: «Я не вважаю себе професійним органістом, але кожен, хто має досвід гри на цьому інструменті, відчуває потребу в якомусь фундаменті – лінії басу. Якщо ви якийсь час граєте на органі, відвикнути від нього дуже важко» [16, с. 142].

Втім, є багато прикладів того, що сучасні музиканти порушують ці правила і грають на декількох клавішно-струнних інструментах. Згадаємо тут про самого Г. Гульда, Ф. Гульду, О. Любімова, для яких чарівність звучання старовинних інструментів все ж таки не виключала можливості звернення до сучасного фортепіано. Так і Р. Тюрек належала до тієї музичної течії ХХ століття, представники якої сповідували виконання творів різноманітних епох на інструментах, які існують у даний час. У статтях та нотатках піаністка зазначала, що навіть з метою відтворення атмосфери звучання конкретної епохи, не треба обмежувати музичне сприйняття рамками інструментів, на яких грали тоді. На думку Р. Тюрек це природно, коли сучасні клавесиністи привносять до свого виконання елементи фортепіанної гри, а піаністи, в свою чергу, граючи твори Й.С. Баха, намагаються імітувати звучання клавесина чи клавикорда. Більше того, прагнення поєднати сучасний звуковий образ клавішно-струнного інструменту та старовинну стилістику звуковидобування

на ньому формує самобутній виконавський стиль, звуковий ідеал якого все ж таки спирається на безмежні можливості фортепіанного туше. Також на думку Р. Тюрєк необхідно враховувати той факт, що старовинні інструменти часів Бароко не можуть повністю задовольнити потреби сучасного слухача, який все більше підпадає під вплив електронної музики. В цьому сенсі, показово, що піаністка була серед тих музикантів які щиро відгукнулися на зміни, що відбувалися в академічному музичному мистецтві під впливом розвитку звукозапису та електронного інструментарію. Вона не лише грала на інструментах минулого, але й цікавилася інструментами майбутнього.

Зауважимо, що саме на часи життя Р. Тюрєк припадає період бурхливого сплеску в музичному світі, пов'язаного з активним процесом введення електронних інструментів у музичну практику як популярної, так і академічної музики. З кінця XIX – початку XX століття винахідники по всьому світові намагалися віднайти нові звучання, які б відповідали світовідчуттю урбанізованого суспільства. Початком цієї хвилі музичних винаходів можна вважати появу інструменту під назвою телармоніум, що було запатентовано у 1897 році. Узагальнюючи відомості, що наведені у статті А. Контрєраса [27], вкажемо, що протягом наступного століття з'являється цілий ряд електронних інструментів, котрі або так і залишилися експериментальними зразками, або, після короткої чи порівняно недовгої хвилі популярності зникали зі світової музичної арени. Представниками останнього групи були сферофон та траутоніум. Слід зазначити, що деякі композитори того часу, такі як П. Хіндеміт, О. Заля, Р. Шмідт, писали твори спеціально для траутоніума, а його модифікацію під назвою «мікстуртратоніум» згодом було використано у кінематографі для імітації пташиних криків.

Ще одна група – електронні інструменти, що продовжують досить часто звучати у сучасному музичному середовищі. До таких належать терменвокс, хвилі Мартєно та синтезатор. Хвилі Мартєно використовувались багатьма композиторами (О. Мессіаном, П. Булєзом, Е. Варєзом, Д. Мійо, А. Оннегером, А. Жоліве, Б. Мартіну), а також в музиці до кінофільмів. Що

стосується терменвоксу, то окрім того, що для нього писали такі композитори, як Б. Мартіну, Д. Шостакович та Е. Варез, його й досі активно використовують як самостійний концертний інструмент. Про це свідчить існування двох шкіл терменвокса – Японської під керівництвом Масамі Такеучі та Московської під керівництвом Петра Термена – правнука винахідника Лева Термена.

Повертаючись до характеристики творчої діяльності Р. Тюрєк, слід зазначити, що одним із визначальних моментів у житті американської піаністки було те, що у віці 10 років вона побувала на концерті-показі російського винахідника Лева Термена, куди її привела її тодішня вчителька Софія Бриліант-Лівен. Електронні інструменти Л. Термена настільки вразили Р. Тюрєк, що через 6 років вона виграла стипендію на рік навчання у нього. Під керівництвом майстра піаністка вчилася грати на двох інструментах, одним із яких був терменвокс. Навіть її дебют у Карнегі-Холлі відбувся у 1932 році, в 17-річному віці, в концерті, що був організований Л. Терменом. У програмі концерту Р. Тюрєк грала концерт Й.С. Баха на одному з інструментів винахідника. Про вплив цього досвіду на становлення власного виконавського стилю піаністка пише: «Я навчалася грати на двох інструментах: перший відомий як “терменвокс”, а інший – клавішний, який зараз ми б назвали синтезатором... Мій рік з Терменом запам’ятався у багатьох відношеннях; насамперед, він укріпив мій ранній інтерес до нових звучань та інструментів» [92].

З кінця 60-х років XX століття Р. Тюрєк часто грає на публіці на різних моделях синтезатора під назвою «Муг» («Moog»), сконструйованого американським винахідником Робертом (Бобом) Мугом. У фільмі «Радість Баха» («The Joy of Bach») [83], головним консультантом якого була саме Р. Тюрєк, вона послідовно грає «Жигу» з Англійської сюїти g-moll Й.С. Баха на клавікорді, клавесині, роялі та синтезаторі «Муг». На питання Брайана Блессіда (актора театру, кіно, радіо та телебачення й за сумісництвом розповідача фільму) про те, що сказав би Й.С. Бах, почувши синтезатор, американська піаністка відповіла: «Він сказав би те саме, що й про орган:

чудово! Все, що ви маєте робити – натискати правильні ноти у відповідний момент, і музика буде гратися сама» [83].

Ще один фільм «Бах на кордоні з майбутнім» («Bach on the Frontier of the Future»), створений вже самою Р. Тюрек на замовлення компанії CBS, наголошує на універсальності музики видатного композитора. У фільмі піаністка говорить про темперованийий стрій та про А. Шенберга, на творчість якого вплинула музика Й.С. Баха. Знову використовуючи 4 клавійні інструменти (клавикорд, клавесин, рояль та синтезатор), Р. Тюрек виконує фрагменти бахівських творів (наприклад, Фугу *b-moll* з другого тому ДТК), порівнює організацію голосів фуги по відношенню один до одного з діалектом, який є далеким від класичної та романтичної організації тональної музики. Вона вкотре наголошує на тому, що музика Й.С. Баха може звучати на різних інструментах: «...головним задумом композитора є організація, а не музика як звук, що потребує специфічного звучання й певних інструментів» [71]. Для порівняння Р. Тюрек демонструє виконання «Ноктюрну» *E-dur* Ф. Шопена на роялі та синтезаторі «Муг», ідентифікуючи даного композитора як такого, музична думка якого була обумовлена звуковим образом конкретного інструмента.

Цікавим є нетиповий погляд на сонорні особливості частини клавірної спадщини Й.С. Баха: «Геній Баха був універсальним: він генерував таку колосальну кількість ідей, що існує певна частина його спадщини, яка звучить як твори більш пізніх композиторів» [71]. У фільмі музичною ілюстрацією до цього коментаря слугують виконання Прелюдії *gis-moll* з 2-го тому ДТК, Прелюдії *a-moll* з 2-го тому ДТК та Фуги *a-moll* з 2-го тому ДТК (яку Р. Тюрек виконала на синтезаторі «Муг», вважаючи це якнайбільш доречним) як проєкції на творчість Ф. Мендельсона, К. Дебюссі та І. Стравінського.

Окрім знайомства з двома вищезазначеними винахідниками та пропагування їх інструментів Р. Тюрек більше 20-ти років співпрацювала з відомим американським вченим Х'юго Беніоффом, який винайшов сейсмограф Benioff та мав пристрасть до музичних інструментів. На момент

знайомства з Р. Тюрек він вже сконструював електронну віолончель, яка, за словами піаністки, більш походила на акустичний інструмент, ніж віолончель Л. Термена, що не мала струн: «...віолончель Беніоффа зберігла струну, що сприяло досягненню багатого глибокого звучання, з яким асоціюється цей струнний інструмент і який розкриває його індивідуальність» [92]. Але справжньою мрією Х. Беніоффа було створення електронного фортепіано.

Протягом близько 20-ти років у перервах між концертними турами Р. Тюрек зупинявся у Х. Беніоффа аби допомогти йому з якістю звучання та піаністичними характеристиками майбутнього електронного інструменту; важко працювали вони над затуханням звуку та демпферною педаллю, що було найважливішим та найважчим на їх думку. Безумовною перевагою нового електронного фортепіано було б те, що воно не мало б потреби в налаштуванні.

Нажаль, через передчасну смерть винахідника їм не вдалося завершити справу, якій було присвячено майже чверть століття. Презентація ж публіці, якої вимагала Baldwin Piano Company, що фінансувала виробництво фортепіано, не мала успіху через «недоліки» недоробленого інструменту. Серед них – надмірна гучність, якої могло досягати фортепіано Х. Беніофа. Р. Тюрек, коментуючи цю ситуацію, розповідає: «Ми не були зацікавлені у досягненні звучання, гучнішого за склад оркестру; ми були зацікавлені у досягненні надзвичайно гнучкого звучання, яке мало б за загальним визнанням не тільки великий діапазон, а й відповідало б високим стандартам фортепіанного звучання та легко піддавалося б регуляції. Ці цілі не були основоположними у промо-кампанії фортепіано» [92]. Незважаючи на такий результат, Х. Беніоффа та Р. Тюрек можна по праву вважати прабатьками сучасних електронних фортепіано, створених фірмами Yamaha, Kawai та іншими.

Тут перед нами постає запитання щодо того, а чому одна з найвідоміших виконавиць бахівської музики XX століття Р. Тюрек так цікавилася

електронними інструментами? Спираючись на біографічні факти та коментарі самої американської піаністки можемо висунути наступні версії:

1. Р. Тюрек намагалася наблизити музику Й.С. Баха до сучасного звучання. Підтвердженням даної версії можна вважати вечори в рамках щорічних тритижневих виступів та лекцій, організованих Tureck Bach Institute. Щороку один з вечорів Р. Тюрек присвячувала темі «Й.С. Бах та сучасність». У статті «Бах у ХХ столітті» піаністка наголошує на тому, що виконавець повинен пропускати крізь призму пануючої свідомості звучання старовинних інструментів та відтворювати отримане на будь-якому сучасному з привнесенням нового та урахуванням специфіки його гри.
2. Це було особливістю її мислення, важливою складовою індивідуального стилю музичної творчості. Так, у 1949 році Р. Тюрек започаткувала щорічні концерти під назвою «Композитори сьогодення», які проіснували до 1953-го. Вони були створені для просування та розповсюдження сучасної музики, а програма 1952-го року, що була виконана виключно на електронних інструментах, стала у США першою, записаною на плівку. Слід також додати, що під час лекцій для Tureck Bach Institute американка презентувала новітні розробки електронних інструментів; один із вечорів був цілком присвячений синтезатору «Муг».

Ще один аргумент, що свідчить про обґрунтованість даної версії – це співпраця Р. Тюрек з композиторами-сучасниками, деякі з яких присвячували їй свої твори (Девід Даймонд, Вільям Шуман, Вітторіо Джианіні та інші).

3. Мрія про створення нового концертного інструменту. У якості підтвердження наведемо слова Р. Тюрек про перспективи синтезатора у майбутньому: «Я вірю, що синтезатор врешті-решт наблизиться до статусу музичного інструменту з величезною перспективою для композиції та виконання. Композитори та виконавці мають дорости

до його абсолютного потенціалу для того, щоб синтезатор зайняв своє місце в основному напрямку музичного мистецтва» [92].

Підсумовуючи, скажемо про те, що вклад Р. Тюрєк у розвиток фортепіанного мистецтва ХХ століття важко переоцінити, що, на наш погляд, формує завдання щодо більш детального вивчення всіх складових її діяльності, перекладу її праць тощо.

Заповнення цих лакун щодо розвитку бахіани минулого століття дозволить переоцінити змістовні та композиційні параметри вітчизняної традиції виконання творів Й.С. Баха.

2.2. «Вступ до виконання Баха» як квінтесенція педагогічних настанов Р. Тюрєк

Одночасно з активною концертною Р. Тюрєк вела не менш активну педагогічну діяльність. Вона була професором Каліфорнійського університету (м. Сан-Дієго), Джульєрдської школи, Колумбійського університету, Школи музики у Маннесі, Філадельфійської консерваторії, почесним доктором Оксфордського університету в Англії.

Її найвідоміші учні:

- Гольда Вайнберг Татц (Golda Vainberg Tatz) – організувала Tureck International Bach Competition for Young Pianists;
- Майкл Черрі (Michael Charry) – диригент, педагог, музичний директор The Mannes Orchestra (1989-99), наймолодший з учнів Тюрєк та її друг протягом усього життя, секретар та скарбник Tureck Bach Research Institute;
- Міріам Картч (Miriam Kartch) – педагог у Mannes College of Music.

Своїм педагогічним досвідом американська піаністка поділилася із широким загалом, написавши книгу «Вступ до виконання Баха. Прогресивна антологія клавірної музики». Це тритомна робота Р. Тюрєк, у якій підсумовано

тривалу працю з бахівськими нотними текстами та розкрито деякі таємниці з багатолітньої виконавської практики.

Р. Тюрек акцентує увагу читача на деяких особливостях сприйняття та виконання музики часів Бароко: орнаментики, туше, педалізації, аплікатури у контексті творчості Й.С. Баха; торкається засад реалізації контрапунктичної фактури, фактів з історії музики та розвитку клавішних інструментів, наводить відомості з життя великого органіста. Усі свої думки Р. Тюрек підсумовує та презентує за допомогою власних редакцій творів композитора: від найпростіших («Нотний зошит Анни Магдалени Бах», «Клавірна книга Вільгельма Фрідемана») до окремих номерів з клавірних сюїт та Арії з 10-ма варіаціями в італійському стилі.

Зазначимо, що гра Р. Тюрек ніколи не була сухою та формальною і тому вона писала, що занотовування багатьох нюансів (це є поширеним явищем для редакцій) обмежує уяву виконавців, підкреслювала, що не слід механічно наслідувати всі її зауваження, інакше музика перестане бути мистецтвом. Ноти повинні бути підкріплені відчуттями, які допоможуть краще зрозуміти музику та донести її до слухачів. Секрет успішного виступу криється не у механічному повторенні тексту, а у досвіді, інформації та проникливості.

Як українські викладачі Р. Тюрек обирає для початку вивчення музики Й.С. Баха «Нотний зошит Анни Магдалени Бах», але її вибір обумовлено не тільки достатньо простою фактурою творів, а й тим, що на їх прикладі можна сформулювати уявлення учнів про основи роботи з нотними текстами великого композитора. Аналізуючи п'єси збірки, Р. Тюрек знайомить учня з аплікатурою, різними видами фразування, динаміки, орнаментики, форми, туше та акцентує увагу на факторах, від яких залежить їх розстановка. Р. Тюрек зазначає: «У фортепіано є різні можливості для співності звучання, для блиску та контролю над яскравістю й сухістю звуку, плюс безмежна різноманітність туше, що надає величезну можливість для успіху фортепіано у клавірній музиці Й.С. Баха. Відповідний стиль буде кристалізуватися за

допомогою ерудиції, музичності та більш широкого розуміння цього інструмента» [84, с. 11].

У першій книзі тритомної праці Р. Тюрек представлені такі твори:

1) *Applicatio* у C major з «Нотної книжечки Вільгельма Фрідемана»

2) Декілька п'єс із «Нотного зошита Анни Магдалени Бах»:

- Мюзет у D major
- Хорал «Радість та мир»
- Менует у G major
- Менует у G minor
- Марш у D major
- Марш у E flat major
- Полонез у F major.

Проаналізуємо більш детально декілька п'єс зі збірки, порівнюючи їх з редакцією Л. Ройзмана, що користується популярністю у викладачів вітчизняних шкіл естетичного виховання та містить таблицю розшифрування мелізмів з «Зошита» Вільгельма Фрідемана. Позитивну оцінку редакції Л. Ройзмана надає і авторка книги «Клавірна музика Баха у фортепіанному класі» Н. Калініна, яка пише про те, що вона є досить гарним зразком: в основі лежить точний авторський текст, у якому редакторські ремарки доволі вірно виражають характерні особливості творчості Й.С. Баха; аплікатура відповідає вимогам епохи композитора; текстові ремарки допомагають налаштуватися на характер тієї чи іншої п'єси. Проте дещо Н. Калініну не дуже влаштовує: іноді занадто довгі ліги та згасаюча динаміка у кадансах. Втім, порівняльний аналіз редакцій Л. Ройзмана та Р. Тюрек дає підстави стверджувати, що американська піаністка, працюючи з рукописами композитора, пропонує версію, яка більше наближена до авторського задуму.

Так, «Хорал» (BWV 512) радянський музикознавець визначає як «Пісню», вказавши, що в оригіналі «Нотного зошита» назва п'єси відсутня (див. Додаток В, №1). Американська ж піаністка надає окрім своєї редакції (див. Додаток Б, №2) уртекст твору (див. Додаток Б, №1), де голоси виписані

в різних ключах, та посилання на назву хоралу в хоровому виконанні («Gib dich zufrieden und sei stille») й джерело, в якому його можна знайти (4-й том хоралів). Обидва редактори не змінюють тексту оригінальної версії Й.С. Баха, проте у обох є суттєві ритмічні та текстові відмінності з хоровою партитурою «Хоралу», що тягне за собою зміни у фразуванні твору.

Концепція Р. Тюрєк базується на рішенні зберегти пісенну природу п'єси, що підтверджується позначкою «Cantabile» та прозорістю фактури, не ускладненої середніми голосами. Л. Ройзман, незважаючи на власне жанрове визначення, вочевидь, хоче досягти хорального звучання та додає середній голос в обох варіантах, на початку пише «Не поспішаючи. Виразно», залишає фермати, які вказують на закінчення рядка у вірші (як в партитурі хоралу), що висуває на перший план слово.

Р. Тюрєк знімає фермати (але залишає маленькі «дихання» у місцях фермат) та по-іншому групує ноти. До п'єси дано наступний коментар: «В одній із версій цієї п'єси фермата з'являється в кінці кожної двотактової фрази в обох голосах – типова вказівка для пісенного хоралу. Проте в іншій версії знак у басу нехтується зовсім у першій секції, а ноти, що рухаються, замінюють довгу ноту. У клавішному виконанні необхідним є лише легке дихання там, де воно з'являється в обох голосах в оригіналі для того, щоб позначити кінці фраз» [84, с. 14].

Окремої уваги заслуговує принцип фразування. Р. Тюрєк зазначає, що керується законами поліфонії, за якими кожний голос має свою логіку розвитку: «Фразувальні фігури сопрано та басу часто відмінні одна від одної; вони повинні бути старанно здійснені відчуттям мелодії двох ліній. Це становить перший крок контрапунктичного фразування» [84, с. 14].

Більш дрібне у порівнянні з редакцією Л. Ройзмана, фразування переважно залежить від розспівувань окремих складів пісенного тексту. Також піаністка передбачає контрастну динаміку у репризних проведеннях тематизму та звертає увагу на артикуляційну палітру, зокрема, пояснюючи

різницю у звуковидобуванні так: «Staccato – вид tenuto-staccato, не коротке та не гостре» [84, с. 14].

«Мюзет» **D-dur (BWV 126)** (відомий вітчизняним музикантам як «Волинка»). До цієї п'єси Р. Тюрк дає наступний коментар: «Мюзетом називали різновид волинки. Музика, написана під цим заголовком, завжди складала імітацію басового органного пункту інструменту. Це надзвичайно простий приклад мюзету, повторювані басові ноти відтворюють яскравий зв'язок з органним пунктом та несуть головну відповідальність за заголовок. Верхній нотний стан було переміщено з ключа До (як було в оригіналі); базівський розмір було збережено. Уявіть іграшкові інструменти, що грають цю маленьку п'єсу у підкресленому (чіткому) характері <...> Позначені акценти мініатюрні та повинні братися всередині конструкції всієї п'єси, яка мініатюрна у всіх відношеннях. Але це смілива, не боязка мініатюра» [84, с. 15].

Л. Ройзман називає п'єсу «Волинка», перед початком пише «Не поспішаючи» (див. Додаток В, №2). Зазначає, що октавні ходи в басу протягом усієї п'єси повинні гратися legato. Р. Тюрк пише тільки темпове позначення (четвертна дорівнює 66-76) (див. Додаток Б, №3). Кардинально різною є динаміка п'єси у двох редакціях Л. Ройзмана та Р. Тюрка:

- у першому восьмитакті Л. Ройзман кожні два такти змінює динаміку, що пов'язане зі зміною фактури (*mf* – *p*, *mf* – *p*), тоді як Р. Тюрк пропонує грати всі вісім тактів на *mf*, при чому за їх повторення у американки дзеркальна динаміка (*pp* та *una corda*), що більше відповідає естетичним засадам мистецтва Бароко;
- у середній частині у Л. Ройзмана більш контрастна динаміка, а закінчується розділ у двох редакторів по-різному (у Л. Ройзмана на *p*, а у Р. Тюрка на *f*);
- заключне репризне проведення радянський музикознавець вирішує не змінювати по відношенню до початкового, написавши ремарку «з початку до слова кінець», а от Р. Тюрк, враховуючи,

що це кінець твору, поступово робить тихіше, пишучи спочатку *mf*, а потім *p*. У кінці американка додає ремарку *poco rallentando*.

Окремої уваги заслуговує артикуляція. Порівнюючи дві редакції, ми бачимо протилежні картини: за вказівками Л. Ройзмана виконавець повинен майже все грати на *legato*; а у Р. Тюрєк ліг, фактично, нема, натомість партитура буває позначками *staccato*.

Загальне фразування твору у двох редакторів не різниться.

«Марш» **Es-dur (BWV 127)** у редакції Р. Тюрєк супроводжується такими нотатками: «Позначене коротке дихання перед останньою нотою п'єси, та це застосовується лише при повторі, заради закінчення. Воно (дихання) займає місце звичайного *ritard.*, яке не пасує багатьом бахівським творам та занадто часто механічно (автоматично) застосовується наприкінці кожного твору. Зверніть особливу увагу на відчуття *staccato* та ліги протягом довгих періодів, таким чином уникаючи шопенізму у виконанні. Верхній нотний стан було переміщено з ключа До (як було в оригіналі) [84, с. 20].

Розглянемо більш детально відмінності редакції Л. Ройзмана та Р. Тюрєк. Назви п'єси співпадають. Л. Ройзман перед початком пише «Енергійно» (див. Додаток В, №3), Р. Тюрєк – темп «четвертна 112-126» (див. Додаток Б, №4). Редактори по-різному трактують тональний план твору, при цьому у Р. Тюрєк він більш контрастний. У американської піаністки друга частина твору різниться за динамікою при повторі (на початку за другим разом *p* замість *f*, а наприкінці навпаки з'являється *f*). У Л. Ройзмана динаміка у діапазоні *mp* – *mf* (за винятком єдиної позначки *f* на початку другого розділу п'єси).

За артикуляційним параметром «Марш» у редакції радянського музикознавця, на наш погляд, нагадує оркестрову п'єсу (переклички груп струнних інструментів барокового ансамблю, завдяки в'язкості звучання яких пом'якшується, на нашу думку, характер твору та надає йому не стільки енергійності, скільки рис урочистості та піднесеності). Тут немає підкреслених або стоккатних нот. Р. Тюрєк наближає «Марш» до

клавесинного варіанту звучання. Звідси – велика кількість позначень *staccato*, мікроліги, вона більш претензійно розшифровує орнаментику, по-своєму групує ноти та наближає виконання до щедро оздоблених п'єс французьких клавесиністів, що надає твору особливої делікатності та шарму.

Л. Ройзман у кінці п'єси пише *ritenuto*, тоді як Р. Тюрєк у коментарях до «Маршу» зазначає, що ця ремарка «не пасує багатьом бахівським творам». Тому вона пропонує лише взяти коротке дихання перед останньою нотою у п'єсі. Відмітимо, що у Л. Ройзмана друга частина повторюється від початку до кінця без змін, а Р. Тюрєк робить два варіанти останнього такту, до другого з яких додаючи те саме дихання та прикрашаючи останню ноту твору, досягаючи таким способом ефекту завершеності.

Інтерпретації Р. Тюрєк п'єс з «Нотного зошита» були записані у 1956-1960 роках та видані разом із деякими іншими клавірними творами Й.С. Баха. Слід підкреслити, що знані на весь світ піаністи-бахіанці (такі як Г. Гульд, Т. Ніколаєва, С. Фейнберг) у своїй творчості не зверталися до п'єс даного циклу, надаючи перевагу більш масштабним творам великого композитора. Зокрема, у вільному доступі є записи двох томів ДТК, концертів (дехто записує всі концерти за участю клавіру, дехто лише декілька), «Гольдберг-варіацій», партит та сюїт, фантазій та інших клавірних творів Й.С. Баха. Отже, маємо констатувати, що знані музиканти ХХ століття переважно звертали увагу на більш складні за змістом та викладенням частини «Клавірних вправ» та на ті твори, де можливо виявити власні інтерпретаційні задуми. Сьогодні ж є багато виконавців, які розміщують у мережі записи з «Нотного зошита» й подібних йому циклів, що були призначені для виконання юними музикантами-початківцями, яким ще доведеться пройти шлях до складних поліфонічних творів Й.С. Баха, поліфонічних епізодів у творах Л.В. Бетховена та композиторів-романтиків.

Важливий момент при виконанні «Нотного зошита Анни Магдалени Бах» – це те, що збірка є одним із найвідоміших прикладів формування традиції написання композиторами музики, призначеної для дітей. У

музичному світі існують різні виміри дитячої музики: перший пропонує репертуар для прослуховування, який не є легким у виконанні, але має яскраву образну сферу та завдяки цьому легко сприймається юними слухачами; другий розкриває різнобарв'я музичної літератури для виконання дітьми з різними технічними можливостями та рівнем музичного мислення.

Повертаючись до постаті Р. Тюрєк, підкреслимо, що вона дотримується власних ремарок і редакторських позначень при виконанні тих невеличких п'єс із «Нотного зошита», які обрала для аналізу у своїй книзі. Її гра відрізняється витонченістю, цікавою орнаментацією та мінімальним використанням педалі. Артикуляційно вона наближається до клавесинного звучання, хоча динамічна та звукова палітра репрезентує її улюблений інструмент – фортепіано – якнайкраще. Сама виконавиця пише про це так: «Фортепіано може бути застосовано до різних стилів та звучань, і це залежить від виконавця, який здатен дослідити та втілити їх. Техніку виконавця можна розвивати для того, щоб відповідати будь-якому музичному стилю. Таким чином, відповідальність лежить на виконавці, а не на інструменті, якщо чогось не вистачає у виконанні музики Й.С. Баха на фортепіано» [84, с. 10].

В акустичному плані Р. Тюрєк орієнтується саме на дитяче виконання, про що свідчать динамічні градації, які за звучанням не виходять за межі *f* (хоча в її редакціях іноді можна побачити і *ff*), велика кількість позначок *staccato*, що імітує дотик маленьких пальчиків до інструмента.

Р. Тюрєк пише, що ці маленькі за розміром п'єси дуже добре підходять для початку вивчення бахівських клавірних творів, адже мають відносно нескладну фактуру та легкі для сприйняття. До того ж, вони найбільш показові для перших кроків у вивченні структури творів великого кантора.

Друга книга – екватор вивчення бахівського клавірного письма за Р. Тюрєк. Американська піаністка надає додаткові відомості про орнаментику, фразування, аплікатуру, а також розглядає питання використання педалі у виконання творів Й.С. Баха. Тут Р. Тюрєк пропонує піаністу, який продовжує своє навчання, перейти до наступної сходинки в досягненні інтерпретації

бахівських клавірних творів – контрапункту. Для цього вона акцентує увагу на таких параметрах: контрапунктичне мислення, пам'ять, константні мотиви та вибір доречного фразування під час гри контрапунктичних структур. Завершуючи книгу, Р. Тюрєк торкається особливостей будови та базових правил виконання фуги.

Р. Тюрєк розміщує поліфонічні твори у порядку зростання кількості контрапунктуючих голосів, поступово ускладнюючи завдання для піаністів, що навчаються за даним посібником:

- Інвенція До-мажор (двоголосна) (S.722);
- Фантазія соль-мінор (триголосна) (S.917);
- Прелюдія и fuga ля-мінор (чотириголосна) (S.895).

Для початку вивчення контрапунктичної літератури, зокрема клавірної творчості Й.С. Баха, Р. Тюрєк обирає **Двоголосну інвенцію До-мажор (S.722)** як найпростіший в цьому сенсі твір. Порівнюючи редакцію піаністки та уртекст Інвенції можна помітити, що Р. Тюрєк доволі рясно додає фразування (як дрібне, внутрішнє, так і для довгих фраз), розшифровує невелику кількість вказаної автором орнаментики, додає динамічні відтінки. Також американка оздоблює тонічний акорд у заключному такті, що є характерним для барокових кадансів.

Дуже цінно, що ми маємо змогу не тільки побачити редакторські задумки Р. Тюрєк, але й почути її виконання тих самих творів. При цьому інтерпретаційний процес триває і звуковий текст трохи відрізняється від того, що ми бачимо в нотах. При виконанні авторкою загальне фразування витримується, але більш дрібне зазнає змін. Так, тема розробляється протягом прелюдії та відокремлюється артикуляційно та фразувально при проведенні у різних голосах. Ця артикуляційна відмінність голосів яскраво презентує їх переклички, дозволяючи відчувати просторову перспективу твору.

Піаністка також пропонує власне аранжування Інвенції: вона розробила вправу для розвитку гнучкості двоголосного мислення і розмістила її в книзі, одразу після оригінальної версії. Голоси в ній обернені таким чином, що лінія,

яка в оригіналі з'являється у сопрано, – в басу, і навпаки. Р. Тюрек пише, що важливо, щоб наймолодший виконавець вчився вільно володіти хоча б простими поліфонічними прийомами, що стане першим кроком на шляху навчання контрапунктичному мисленню.

Р. Тюрек рекомендує вивчити обидві версії Інвенції та грати по черзі, зі вказаними нею фразуванням і динамікою.

Фантазія соль-мінор (триголосна) (S.917). На початку книги, у Змісті, Р. Тюрек звертає увагу на питання авторства «Фантазії»: «Питання справжності Фантазії соль-мінор залишається відкритим. Це може бути юнацький твір чи копія твору іншого композитора, можливо з правками Й.С. Баха. Тим не менш, ім'я Й.С. Баха вписано в рукописі даного твору» [85, с. 3].

У розділі «Додаткові примітки про фразування» Р. Тюрек розтлумачує важливість проходження виконавцем Фантазії, адже цей твір «висуває істотні вимоги» щодо розвитку поліфонічного мислення учня, а також може стати надійним фундаментом для розвитку гнучкості та легкості у здійсненні вертикального та горизонтального фразування. Доволі детально Р. Тюрек аналізує Фантазію вже у розділі «Як навчитися грі контрапунктичних структур», вбачаючи в ній «наріжний камінь» своєї тритомної праці, бо вона у ясній та простій формі презентує розмаїття засобів контрапунктичного фразування, котрі потрібні для більш складних форм з трьома й більше голосами та фуг.

Р. Тюрек дає рекомендації з вивчення та розуміння фразувальної структури твору, редагуючи авторський нотний текст. Наприклад, говорячи про наявність трьох головних мотивів у Фантазії, вона позначає їх у редакції цифрами у порядку їх появи у творі. Також авторка наголошує на складності визначення доречного фразування музики Й.С. Баха та надає декілька варіантів фразування першого та третього мотивів. Піаністка пише про те, що в даному випадку внутрішнє фразування провокує наявність декількох його варіантів, а вибір того чи іншого з них залежить від уподобань виконавця та

його майстерності: «Добра обізнаність про спосіб розвитку всього твору дуже допоможе в остаточному виборі [фразування]» [85, с. 16]. Також Р. Тюрєк додає вказівки про необхідність відчуття відношення внутрішніх частин до постійних мотивів і другорядного матеріалу, що повторюються протягом усього твору. Підсумовуючи вищесказане, піаністка нагадує музикантам про фундаментальне правило, якого слід дотримуватися виконуючи контрапунктичні жанри музики: обраний виконавцем варіант фразування мотивів має бути збережений протягом всього твору.

На завершення, Р. Тюрєк ділиться рекомендаціями з приводу орнаментики, мотивної структури твору й наполягає на тому, аби піаніст, граючи, зберігав запропоновану динаміку аж до тих моментів, де вказана її зміна.

Порівнявши виконання Фантазії Р. Тюрєк та Г. Гульда, можна виявити декілька ключових моментів. Незважаючи на те, що у своїх коментарях до Фантазії Р. Тюрєк надає 3 різних варіанти фразування третього мотиву, на запису вона грає четвертий, якого дотримується протягом усього твору. Порівняно з розбіжностями між редакцією та виконанням Інвенції До-мажор, у випадку з Фантазією (окрім фразування третього мотиву) нічого не привертає уваги: штрихи та динаміка виконанні точно за текстом редакції. Артикуляційна природа твору, знову ж таки, бере початок на просторах клавесинного звучання.

Виконавська версія Г. Гульда, очікувано має оригінальне вирішення, що чуто буквально з першої ноти. У Р. Тюрєк вона прикрашена за допомогою морденту, а Г. Гульд її оспівує, перетворюючи з прикраси в мелодичний елемент. В цілому ж у виконанні «Фантазії» Г. Гульдом можна виокремити такі основні принципи:

- увиразнення кожної ноти («зернистість» артикулювання);
- мотивна розробка;
- відмінність в артикулюванні протиставлених голосів у секвентних зворотах.

Темпи виконання також різняться: Г. Гульд грає повільніше за Р. Тюрк. Загальний динамічний план обох виконавців співпадає.

Г. Гульд використовує педаль як колористичний та динамічний засіб (т. 27), а також – *legato* в епізодах із виходом на динаміку *f*. Такти 42-44 грає занадто романтизовано, виходить за рамки барокового стилю виконання.

Наступним твором, який детально розглядає Р. Тюрк, є **Прелюдія та fuga ля-мінор (S.895)**. Ще у Змісті вона робить примітку, аналогічну примітці до «Фантазії» соль-мінор – про справжність авторства Прелюдії та фуґи: «І знову ім'я Й.С. Баха з'являється в рукописі. Справжність також була поставлена під сумнів, але цей твір, на мою думку, майже без сумніву його власний, чи, принаймні, твір іншого композитора, який було використано як зерно й повністю перероблено Й.С. Бахом» [85, с. 3].

Наводячи коментар до Прелюдії, Р. Тюрк говорить про «свободу» виконання, про необхідність дотримання написаних композитором тривалостей у грі вільних речитативів і каденцій (це стосується перших двох тактів прелюдії). Граючи такі фрагменти, необхідно відмовитися від математичного ділення тактових рисок, але зберегти ритмічні співвідношення тривалостей. Також піаністка знову наводить у редакції нот альтернативні приклади внутрішнього фразування й ділиться власними секретами інтерпретації з приводу найбільш доречного на її думку розділення фактури деяких фрагментів Прелюдії між руками.

Розбір Фуґи наповнений ремарками про її структурний розвиток, про важливість розмежування звучання імітацій, як артикуляційно й динамічно, так і, насамперед, безпосередньо у свідомості виконавця.

Отже, порівняємо знов дану Прелюдію та фуґу у виконаннях Р. Тюрк і Г. Гульда. Американська піаністка активно користується педаллю, але, не зважаючи на це, артикулює досить чітко. Ми маємо можливість подивитися відеозапис Прелюдії та фуґи, тому можемо зробити аналіз виконавської пластики Р. Тюрк: протягом виконання вона робить багато ковзаючих рухів

на клавіатурі, що дозволяє звукові «летіти вгору», а не «залишатися в інструменті». Ореол звучання нагадує клавикорд або орган.

На відміну від Р. Тюрек, Г. Гульд імітує клавесинне звучання, дуже чітко артикулює кожен ноту, так ніби він і грає на цьому старовинному інструменті. Розшифровує по-своєму, додає багато орнаментики, чим наближається до стилю композиторів епохи Бароко. Темп виконання швидший, ніж у Р. Тюрек.

У третій книзі Р. Тюрек завершує подорож світом поліфонії. Тут вона говорить про рукописи й видання бахівських творів, розкриває нові аспекти аплікатури, динаміки, орнаментики, використання педалі. Зміст даної книги складає робота з циклічними жанрами – сюїтами (де американка опрацьовує окремі номери) та варіаціями. А саме:

- Сюїта фа-мінор (S.823) (Прелюдія, Сарабанда та Жига);
- Сюїта Ля-мажор (S.824) (Алеманда, Куранта та Жига);
- Арія та 10 варіацій в італійському стилі (S.989).

Своєрідною кульмінацією тритомника Р. Тюрек є **«Арія з варіаціями в італійському стилі» (S.989)**, що не дивно, адже цей твір є одним із найяскравіших прикладів специфіки клавирного мистецтва Бароко, справжнє осягнення якого можливе тільки тоді, коли інтерпретатор вірно розуміє музичні коди тієї епохи.

Зрозуміло, що робота інтерпретатора – це, фактично, процес розкриття та реалізації прихованих у нотному тексті смислів. Тому В. Москаленко визначає нотний текст твору таким чином: «Нотний запис ми віднесемо до групи текстів-кодів. Для того, щоб стати музичним звучанням, такий запис потребує розкодування.» [41, с. 90]. Цей процес передбачає, що виконавець має уявлення про всю сукупність знаків та символів, за допомогою яких композитори певної музичної епохи фіксували специфічні музичні змісти. З цієї точки зору проаналізуємо інтерпретацію «Арії з варіаціями в італійському стилі» Й.С. Баха Розалін Тюрек, підкресливши, що йдеться про два види інтерпретації: редакторську та виконавську.

Необхідно сказати, що інтерпретаційний потенціал Арії багато в чому визначений самим композитором, вказівки якого привертають увагу виконавця до декількох кодів. Перший з них криється вже у назві твору – «Арія». Виникає питання видової приналежності цієї арії: який її тип мав на увазі композитор? Проводячи часову криву еволюції арії, важливо зазначити основні віхи її розвитку, свого часу окреслені І.М. Ямпольським [65]:

- 1) XVI століття – звичайна строфічна пісня.
- 2) XVII – інструментальні п'єси танцювального чи пісенного характеру; одночасно поширюються арії для голосу з інструментальним супроводом, з'являються її різновиди: *air de cour* (придворна), *air serieux* (серйозна), *air spirituelle* (духовна) та інші. Французькі композитори вводять арію в балети та балетні інтермедії, в свою чергу німецькі – використовують її як окрему частину оркестрових сюїт (Г.Ф. Гендель, Й.С. Бах).
- 3) 1600-1650 роки – італійський період становлення арії. Виникають різноманітні її види, у тому числі й арія, заснована на *basso ostinato* (опери Я. Пері, А. Гранді, С. Ланді). Неаполітанській оперній школі світова спільнота завдячує усталенням жанру опери-серія та створенням знаменитого мистецтва сольного співу «бельканто». В цей період найпоширенішими є *aria di carattere* (характерна – енергійна, патетична), *aria cantabile* (співуча – елегійна, з орнаментикою) та *aria di bravura* (бравурна – віртуозна, колоратурна). В цей час на перший план виходить вокальна віртуозність, що призводить до схематизації жанру.
- 4) Етап 1650-1750 років також пов'язаний із італійським оперним мистецтвом: відбувається кристалізація функції арії як ліричного центру оперного твору. Остаточо затверджується форма великої 3-частинної арії (*aria da capo*), у якій третя частина є повторенням першої (в операх К. Монтеверді, Л. Россі, Ф. Каваллі, М. Честі).
- 5) XVIII століття – оперна реформа К.В. Глюка: арія стає елементом музично-драматичної дії.

- 6) Епоха Класицизму – поява нових видів арії (концертна арія з інструментальним супроводом, каватина, арія-рондо, арія-стретто).
- 7) На основі поєднання вільної розробки, речитатива та сильно зміненої репризи арії *da capo* виникає більш складна форма «вокальної сцени» (К.М. Вебер, Дж. Меєрбер, Дж. Верді та інші).

Отже, роздивившись жанр арії у часовому просторі, можемо визначити, який етап її розвитку припав на творчий шлях Й.С. Баха. Здійснюючи проєкцію на мистецтво співу можна припустити, що в даному випадку маємо справу з *aria cantabile*, що відрізнялася елегантністю та особливою розспівністю мелодії, а також містила орнаментику. Ці риси є присутніми у темі «Арії», яку потім Й.С. Бах розвиває та наділяє у варіаціях рисами інших жанрів: прелюдії (варіація №3), жиги (варіація №7), токати (варіації №4, 8, 9).

Другий символ/код також криється у назві твору – «*alla maniera Italiana*». Це дає нам підстави стверджувати, що «Арія з варіаціями» написана Й.С. Бахом під впливом вивчення творчості італійських композиторів, зокрема, А. Вівальді, Б. Марчелло, Т. Альбіноні, твори яких він перекладав. Вплив цих митців відчувається на багатьох сторінках клавірної та вокальної творчості композитора (у жанрі партити, в «Італійському концерті»). Разом з цим, «Арія», як і творчість Й.С. Баха в цілому, поєднує німецьку (*musica poetica*) та італійську (*musica pathetica*) течії мистецтва Бароко, тобто є синтезом раціонального (притаманного німцям) та чуттєвого (притаманного італійцям) начал. Поряд із цим, згадаємо і про інші випадки звернення Й.С. Баха до традицій сусідніх країн: широко відомі Англійські та Французькі сюїти, походження назв яких дослідникам достовірно не відомо. Існує припущення, що Французькі сюїти були названі через наближеність до типу сюїт і манери письма французьких клавесиністів, а Англійські нібито були написані на замовлення якогось англійця.

Третій символ/код – це жанр варіацій. Зважаючи на популярність варіацій в епоху Бароко Й.С. Бах доволі часто звертається до них у творчості. Що стосується клавірного доробку, композитор створив ще одну «Арію з

варіаціями» до-мінор, а також один із найбільш монументальних творів в історії клавірного виконавства – «Гольдберг-варіації». «Арія в італійському стилі» є зразком неостинатних орнаментальних варіацій. Композитор видозмінює тему за допомогою фактурного, темпового (Largo, Allegro, Un poco allegro, Andante), жанрового критеріїв, а також орнаментики.

Останній критерій варіаційного розвитку в «Арії» і є четвертим символом її інтерпретаційного коду. У часи життя великого кантора орнаментика була одним з елементів імпровізації та дозволяла виконавцю передати свої почуття та емоції й одночасно продемонструвати виконавську техніку. Й.С. Бах склав таблицю позначень орнаментики, яка розміщена у «Нотному зошиті Вільгельма Фрідемана». У ньому зібрані та розтлумачені найбільш поширені у той час «прикрашання» нотного тексту. В уртексті «Арії з варіаціями» представлено 83 позначення орнаментики, серед яких 39 коротких трелей, 39 мордентів та 5 довгих трелей. Втім, відомо, що у часи композитора не було кінцевого виписаного варіанту орнаментики у творах, тому інтерпретатору давалася можливість стати ніби співавтором музичних творів. Ця традиція виконання барокових творів залишилася й до сьогодні.

Ще один код, осмислення якого є одним із найважливіших завдань для інтерпретатора творів епохи Бароко, – це образ інструменту. Так, у версії Р. Тюрєк підкреслено «старовинність» звучання арії, імітуючи клавесин. Це виражається у ясній артикуляції та характерному туше. Лише в останній варіації Р. Тюрєк вдається до суто фортепіанного звучання, чим звертає увагу слухача на ідею синтезу старовинного та сучасного.

Останній і, на нашу думку, основоположний код – це сама епоха Бароко, адже коли композитор творить, найчастіше він не осмислює період своєї діяльності як щось, що потребує особливої залученості до атмосфери певного проміжку історичного часу. Але, наприклад, інтерпретатори сьогодення, маючи змогу детально вивчити текстові матеріали про історичний контекст й особливості виконання тих чи інших творів, розуміють музичну спадщину певної історичної епохи як звід законів і правил, притаманних саме цій епосі.

Визначальним параметром для наближення до найбільш влучної інтерпретації твору того чи іншого композитора є осмислення виконавцем естетики звучання епохи, у яку жив митець.

Редакторська та виконавська версії «Арії з варіаціями» Р. Тюрєк схожі, але мають деякі суттєві розбіжності. У редакції піаністка надає й розшифрований варіант своєї орнаментики, тому маємо можливість порівняти дві версії більш детально (див. Додаток Д). Відмінності полягають у неспівпадінні артикуляції при виконанні в деяких фрагментах твору, а також додаванні орнаментики при кожному повторенні репризних елементів більшості варіацій. Піаністка, збагачуючи з кожним повторенням музичний текст за допомогою орнаментальних структур, таким чином досягає безперервного розвитку твору.

Порівнюючи виконавські версії «Арії» Р. Тюрєк і Г. Гульда можна відмітити декілька ключових моментів:

- відмінність у часі виконання повного твору (у Р. Тюрєк – 17:25, у Г. Гульда – 9:34 хвилини). Така різниця витікає з того, що американка виконує всі повтори елементів (а у варіаціях №6 та 9 другі елементи грає по 3 рази) та дотримується темпових позначень, зазначених в уртексті, а канадський піаніст не повторює другий елемент жодного разу в жодній з варіацій і його темпові обрання відрізняються за швидкістю в сторону більшого (за винятком варіації №). Отже, Р. Тюрєк сповідує вірність текстовим позначенням автора та дотримується відносної стилістичної аскетичності, тоді як виконання Г. Гульда більш індивідуалізоване (що стосується й артикуляції);
- різниця в об'ємах використання орнаментики. Г. Гульд нехтує деякими позначеннями орнаментики в уртексті та майже не додає нових, тоді як Р. Тюрєк використовує їх велику палітру;
- висвітлення Г. Гульдом другорядних голосів фактури при повторях і додавання Р. Тюрєк додаткових у кадансах.

Завершуючи розділ, хотілося б зазначити, що, можливо, зараз, для виконавців і науковців ХХІ століття більшість ідей та інтерпретаторських думок Р. Тюрєк не є чимось новим. Але в часи написання «Вступу до виконання Баха» (1960 рік) вона дійсно здійснила прорив в області клавірного виконавства й визначила вектор дії для тогочасних музикантів Америки та Європи.

2.3. Наукові праці Р. Тюрєк: досвід систематизації

Сьогодні, спираючись на історичні факти, науковий та виконавський досвід, ми маємо, як нам здається, доволі чітко сформований образ «вірного» або еталонного виконання творів композиторів ХVІІ – ХVІІІ століть. Зауважимо, що поняття «образ» застосовується у різних сферах діяльності людини: науці, мистецтві, повсякденному житті. З точки зору філософії, образ є віддзеркаленням певного об'єкта у свідомості людини. З'явившись, він стає відносно самостійним, регулює поведінку й керує діями. Синонімами слова «образ» є «копія», «відображення», «повідомлення», «знання». Проектуючи на музичне мистецтво, поняття образу можна інтерпретувати в різних значеннях: можна казати про образ твору, коли мається на увазі його змістове наповнення, про образ епохи, коли акцентується увага на особливостях виконання в певний історичний проміжок часу, про образ інструменту, який може бути символом творчості окремих композиторів або цілої епохи, або про звуковий образ інструменту, поняття якого вперше застосував американський композитор і піаніст А. Копленд по відношенню до фортепіано. Цей образ формується в процесі творчої роботи виконавця та допомагає «уявити» звучання твору вже при першому перегляді нот.

Будучи інтерпретаторкою творів Й.С. Баха, у своїх статтях Р. Тюрєк намагається донести до аудиторії свої роздуми з приводу тенденції сучасного музичного суспільства, яка пов'язана з замкненням клавірної спадщини великого кантора в рамках одного звукового образу, в межах одного

інструменту – клавесину. Враховуючи те, що вона грала музику визнаного німця на усіх існуючих в ХХ столітті клавірних (і не тільки) інструментах (на клавесині, клавикорді, органі, фортепіано, ранніх синтезаторах, а також терменвоксі), її дивує той факт, що дехто сприймає фортепіано як інструмент, що не підходить для виконання бахівських творів; а клавесин – навпаки, викликає відчуття поваги та впевненості у тому, що відбувається збереження автентичного виконання. З цього приводу Р. Тюрєк зазначає наступне: «Музика Й.С. Баха у своїй основі абстрактна: абстрактна не в теоретичному сенсі, а в тому, що основою її існування та довговічності є фундаментальні періоди музичного розвитку, а не обмежений період чи інструментальний стиль. Тому музика Й.С. Баха може бути виконувана на всіх інструментах, яким випадає така честь, за умови привнесення у виконання відповідного висоті його мистецтва рівня ерудованості та артистичності» [88]. Для самої Р. Тюрєк улюбленим інструментом для виконання творів Й.С. Баха завжди залишалося фортепіано.

На наш погляд, доречною є думка піаністки про необхідність руйнування бар'єру між бароковими практиками та сучасною музичною комунікацією. Вона наголошує на тому, що не можна назвати автентичним виконання, коли використовуються аналоги старовинних інструментів, виготовлених у теперішній час із сучасних матеріалів, засоби для підсилення звучання (тобто мікрофон, який ще й змінює тембр інструменту), що є, звичайно, вимушеною дією в умовах концертної практики ХХ століття (маються на увазі розміри концертних залів).

Р. Тюрєк вважає за необхідне звернути увагу на те, що клавикорд досі незаслужено не сприймається аудиторією як інструмент для автентичного виконання бахівських творів. Багато «знавців» не звертають увагу на той факт, що Й.С. Бах жив у Німеччині, суспільне життя якої було набагато довше у порівнянні з іншими європейськими країнами під релігійним впливом. Це обумовило вибір інструментів для церкви та домашнього музикування, де уподобання суспільства було на боці клавикорду завдяки його доволі

інтимному та м'якому звучанню. На противагу клавесину, клавікорд має можливості для «співу». Один і той самий твір, виконаний на цих двох різних інструментах може навіяти різні настрої, а особливості виконання неодмінно вплинуть на темп виконання, фразування, динаміку та орнаментику.

Так, у статті «Бах – фортепіано, клавесин чи клавікорд» [89] Р. Тюрек розмірковує над особливостями інтерпретації доробку видатного композитора-клавесиніста Ф. Куперена, акцентуючи увагу на тому, що структура, форма та музичний малюнок його творів, навіяні саме природою звучання клавесину. Проте сам же Ф. Куперен у передмові до першої збірки клавесинних п'єс говорить про те, що клавесин не володіє достатньою виразністю, і взагалі, музиканти XVIII століття скаржаться на нестачу властивостей клавесина для втілення всіх їхніх ідей і задумів: «Клавесин сам по собі інструмент блискучий, ідеальний за своїм діапазоном, але так як на клавесині неможна ні збільшити, ні зменшити силу звуку, я завжди буду вдячний тим, хто завдяки своєму нескінченно досконалому мистецтву та смаку зможе зробити його виразним. Цього ж прагнули мої попередники...» [31, с. 65]. Сучасне ж музичне суспільство чомусь вважає навпаки. Розмірковуючи про переваги та недоліки двох представників клавішних барокових інструментів, Р. Тюрек констатує наступне: «Безперечною перевагою клавесина над клавікордом була яскравість через щипкову природу звучання; й у пізні роки його панування стала можливою зміна тембру його звучання за допомогою важеля. Однак цих змін можна було досягти лише механічним способом, покладаючись на ручку, яку треба було потягнути, або натискаючи педаль, як на органі. Клавесин був, таким чином, повною протилежністю клавікорду, на якому зміна звучання та кольору звуку досягалася безпосередньо пальцями, і повне відчуття взаємодії з цим інструментом було надзвичайно індивідуальним» [89]. При цьому клавесин здатний заповнити звучанням невеликий концертний зал, втрачаючи, однак, при цьому нюансування звучання; тоді як клавікорд ледь можна почути за межами кімнати звичайних розмірів.

Однією з ознак музичного мистецтва XIX століття є інтерес до конкретного звучання, що спонукало ототожнення композитора або окремого виду музики і певного інструмента. Наприклад, Ф. Шопен і фортепіано, Н. Паганіні та скрипка (Бароко і клавесин). Проте Й.С. Бах ніколи не обмежував себе рамками одного інструменту. Він залишив після себе спадщину у всіх областях музики: інструментальній, хоровій, оркестровій. І так само вільно він робив перекладення та транскрипції власних творів для всіх існуючих інструментів й ансамблів. Тож спираючись на ці факти, Р. Тюрк піднімає ще одне питання: чи повинна музика Й.С. Баха бути обмежена єдиним звучанням, якщо сам Й.С. Бах так вільно переміщувався від одного інструмента до іншого?

Наступна теза відображає одну з умов подальшого існування музики Й.С. Баха: «Необхідністю сьогодні є злиття ідей (а не їх розділення) для змістовності, що сприяє розширенню бачення, а не виключенню складових, яке, як наслідок, встановлює обмеження на творче бачення Й.С. Баха» [88]. На її думку, старовинні інструменти не повинні конфліктувати між собою, хоча кожен має свої характерні особливості. І, водночас, недостатньо грати барокову музику лише на одному клавішному інструменті, адже це викликає викривлення музичної свідомості. Клавесиністи сьогодення неминуче привносять до свого виконання принципи фортепіанної гри, а також музичні погляди та концепції, які є плодом музичних ідей XIX століття. Сучасний же піаніст, в свою чергу, граючи твори Й.С. Баха, не повинен імітувати клавесин чи клавикорд, але все ж таки має орієнтуватися на тембр старовинних інструментів. Це слухове уявлення може бути втілене в реальність за допомогою безмежних можливостей фортепіанного туше.

Безумовним бажанням Р. Тюрк є навчання в музичних школах грі на старовинних інструментах, а також вивчення танців старовинної сюїти. Проте вона виступає категорично проти змішування історії та мистецтва, мінливого за природою свого існування. І якщо намагатися копіювати епохи, які вже пройшли, це призведе до абсолютного «безпліддя» в мистецтві, до

стандартизації процесу виконання. «Ми повинні розділяти мистецтво та науку, і поважати обох за їх внесок. Але це безглуздя – змішувати їх. Наука невіддільна від мистецтва, і для музики Й.С. Баха це особливо є нагальною потребою. Але це лише засоби для артиста, а не ціль» [89].

Розповідаючи про свій шлях досягнення бахівської клавірної творчості, Р. Тюрек описує діяльність композитора як таку, що об'єднує в собі постаті інших композиторів, як минулих століть, так і сучасників. Вона каже про те, що її всеохоплюючий інтерес до музики Й.С. Баха був результатом вивчення певного переліку творів, періодом створення яких були три різні епохи: передбахівські часи, сучасний Р. Тюрек період (авангардна музика) та власне період життя та творчого шляху Й.С. Баха. Слід також повторитися й додати, що протягом життя піаністку не покидав інтерес до електронних інструментів, що зовсім не заважало їй грати на усіх існуючих старовинних клавірних. «Підсумком цього різноманітного досвіду є точка зору, яку розділяв сам Бах <...> інструменти зачаровують, але музика – понад усе <...> Засіб не є повідомленням – це зв'язуюча ланка, другорядний фактор, який передає повідомлення, і ми, будучи артистами, не повинні бути введені інструментом в оману; ми повинні зосередити увагу на головному – на самому витворі мистецтва – на музиці» [90].

Згадуючи своїх вчителів та їх педагогічні концепції, Р. Тюрек намагається в першу чергу для самої себе відповісти на питання: а чому Й.С. Бах? Першим помітив здібності до розуміння та досить легкого сприйняття бахівських текстів і звернув на це увагу юної Р. Тюрек її другий вчитель Ян Чіапузо, який сам був (як вона пізніше з'ясувала) вченим-бахіаністом. З того моменту Р. Тюрек почала цікавитися життям та творчістю великого кантора, редакціями та транскрипціями його творів і, звісно, інструментами тих часів. Під час вивчення 48-ми Прелюдій та фуг ДТК, вже перебуваючи на навчанні у Джульєрдській школі, викристалізувався новий для американки спосіб мислення, який, за її словами та відчуттями, якнайкраще відповідає концепціям бахівських творів і допомагає віднайти

найбільш влучні технологічні засоби для їх відтворення на фортепіано, і яким вона користувалася і вдосконалювала протягом усього життя. Ось як сама Р. Тюрек описує той період становлення її виконавських уподобань: «Був тільки один шлях – вперед, працювати та вчитися кожен дюйм шляху, вдосконалюючи техніку, яка б зберігала, прояснювала та висловлювала наміри Баха структурно, а також усі інші аспекти його художніх концепцій» [87].

Продовживши працювати над технікою виконання, Р. Тюрек паралельно розширювала свої знання про техніки історичного виконання, про форму фуги, історію композиції та інструментів. Її зрілі інтерпретації творів Й.С. Баха демонструють це поєднання аспектів багатолітньої «всебічної» праці над особливостями виконання барокової музики, що у підсумку стало поштовхом для написання справжнього подарунку для світового музичного суспільства – книги «Вступ до виконання Баха».

Розмірковуючи про музичну інтерпретацію, Р. Тюрек вважає закономірним те, що початковий, навіть поверховий аналіз твору надалі частіше за все стає основою для кінцевого результату у вивченні певного нотного матеріалу. У цьому ж вона вбачає і складність, адже маючи в арсеналі нашого музичного світогляду певні усталені закономірності і правила виконання творів тої чи іншої епохи, досить важко отримати варіант інтерпретації, який би органічно поєднував звичні слухові асоціації з новими мисленнєвими концепціями сучасних виконавців. Р. Тюрек каже про поступовий відхід від концепції форм у музичному просторі ХХ століття, що стосується як композиторів, так і виконавців. Сама вона визначає фугу як «процес», а не «форму» чи «фактуру» (визначення фуги як «фактури» пропагували деякі композитори, зокрема А. Копленд). Цей перехід від концепції форм, на її думку, є кроком до зовсім іншого світу мислення, який, в результаті, породжує новий стиль інтерпретації, що потребує нового погляду на композиційний матеріал: «Основою для такого аналізу та формулювання кінцевого виконання потребує, на мій погляд, неапріорного відношення до певної форми чи структури. Виклад прийнятних способів інтерпретації музики

у різних стилях та певного діапазону допустимих застосувань технік у виконанні так само засновано на прецедентах, що спираються на загальні та окремі застосування деяких близьких до сучасності та сучасних виконавців» [91]. І якщо у ХІХ та на початку ХХ століття переважно спиралися на національні «виконавські школи», то зараз, із плином часу і різноманітних музичних віянь, встановлені століття тому строгі характерні рамки виконання стираються, і стає все важче знайти якісь конкретні орієнтири.

У зв'язку з цим Р. Тюрєк наголошує на тому, що «слухові сподівання та обмеження інструментальних технік і звучання є невід'ємною частиною вищезазначеного підходу <...> Вони формують словниковий запас і граматику кожного стилю музики і виконання, передаючи інтелектуальний посил, естетичний і той, який є більш зрозумілим для слухача, музична орієнтація якого також заснована на ідентичних принципах, створюючи середовище знайомих звукових символів. Зв'язок, що виникає в результаті розпізнавання цих символів, забезпечує комфортне слухання, захоплююче індивідуальне сприйняття складеної презентації та, як наслідок, досвід взаєморозуміння з “засобами зв'язку” виконавця(ів)» [91].

Проте американська виконавиця не вважає такий підхід для виконання єдиновірним. Отож, основою для виконання є нотний текст твору. Далі постає питання найбільш адекватного відтворення цієї основи виконавцем, і того, чи можна насправді достовірно реалізувати ідеї, закладені композитором. Але найголовніше питання – як знайти власний алгоритм інтерпретації таким чином, аби ніякі «упередження» не заважали індивідуальному сприйняттю? Р. Тюрєк констатує наступне: «...я пропоную у своєму первинному пошуку пройти повз спокуси мелодії, гармонії, контрапунктичних зв'язків, і, не дивлячись ні вправо, ні вліво, йти прямо до тих фактів, які є беззаперечними й абсолютно не мають відношення до нюансів інтерпретації на будь-якому рівні – форма, структура, термінологія, категорія, співвідношення» [91].

Отже, проаналізувавши певну кількість статей Р. Тюрек, присвячених інтерпретації творів Й.С. Баха, можна виявити основні виконавські принципи та ідеї цієї піаністки:

- клавесин не є інструментом, єдиновірним для автентичного виконання барокових творів;
- творчість Й.С. Баха має всеохоплюючий характер;
- необхідність виконання свідомістю ролі простору для злиття ідей, а не їх розділення;
- інструмент є лише засобом для передачі ідей композитора;
- вдала інтерпретація являє собою усвідомлений і реалізований виконавцем складний комплекс компонентів, тісно пов'язаних із переліком факторів і культурних настроїв, що постійно змінюються з часом.

Узагальнюючи, наведемо ще один вислів Р. Тюрек: «Немає більш вірного способу знищення творчості композитора, ніж її замкнення у власну епоху» [89].

Висновки до Розділу 2.

Доктор Розалін Тюрек зробила вагомий внесок у виконавську та наукову бахіану не тільки ХХ, але й ХХІ століття, що доводить діяльність Tureck Bach Research Institute. Маючи на меті донести до інтерпретаторів і слухачів свої ідеї, американська піаністка регулярно влаштовувала концерти музики Й.С. Баха, читала лекції, активно займалася дослідженням і популяризацією творчості великого німця. Свої педагогічні та виконавські здобутки Р. Тюрек виклала у тритомній праці «Вступ до виконання Баха», яка виступає в якості писемного варіанту творчої лабораторії піаністки. Тут вона на прикладі окремих творів Й.С. Баха (починаючи з «Нотного зошита Анни Магдалени Бах» та закінчуючи «Арією з 10-ма варіаціями в італійському стилі») торкається засад контрапунктичної гри, розглядає засоби музичної виразності у контексті виконання барокової музичної літератури та пропонує власні

редакції цих творів. В роботі проаналізовано виконання та редакції Р. Тюрєк окремих із них, а також порівняно із уртекстом (а «Нотний зошит Анни Магдалени Бах» – із редакцією Л. Ройзмана) й інтерпретаційними версіями канадського піаніста Г. Гульда.

Наукова спадщина американської піаністки демонструє доволі цікаві й, у дечому, досить авангардні погляди, пов'язані з виконанням барокових творів на фортепіано. Р. Тюрєк виступала за поєднання інтерпретаційних законів усіх представників клавішно-струнної родини задля найбільш повного втілення композиторських ідей на одному сучасному інструменті. При цьому вона стверджувала, що головним для виконавця все ж таки є музика, а інструментарій – лише засіб для переконливої її реалізації. Свої міркування щодо інтерпретації музичних творів Р. Тюрєк підсумовує рекомендацією взяти за основу звернення до беззаперечних фактів, окреслених у нотному тексті, серед яких форма, структура та співвідношення.

ВИСНОВКИ

I

Потужний вплив, що має творчий доробок Й.С. Баха на музичне мистецтво XX – XXI століть (концертна практика, композиторські твори, наукова спадщина, літературна творчість тощо) обумовив формування понять, кожне з яких окреслює домінанти творчості музикантів – «бахіанство» та «бахіана». Фактично, ці поняття є тотожними, але в роботі обрано останнє з них, що походить від назви твору Е. Віла-Лобоса та, на наш погляд, відображає саме творчий підхід до осмислення мистецтва Й.С. Баха.

У підрозділі 1.1. було проаналізовано праці науковців, яких сміливо можна віднести до представників теоретичної складової історії бахіани XX – початку XXI століть. Визначено, що з огляду на предмет та завдання цих досліджень, їх можна умовно поділити на наступні напрями:

- філософсько-естетичний (роботи А. Швейцера, Е. Курта, Б. Яворського, Я. Друскіна, В. Носіної, М. Друскіна, А. Мілки);
- праці, присвячені технологічним аспектам виконання (Е. Бодки, Я. Мільштейн);
- праці, що розкривають теоретичний аспект вивчення спадщини Й.С. Баха (А. Мілка, К. Южак, І. Приходько).

II

У підрозділі 1.2. реконструйовано історію виконавського досягнення клавірної спадщини Й.С. Баха: від суперечливих редакцій К. Черні до сьогодення. На прикладі характеристики виконавської діяльності видатних інтерпретаторів клавірних творів Й.С. Баха окреслено основні моделі актуалізації доробку великого кантора: романтична (Ф. Бузоні, С. Фейнберг), «академічна» (Т. Ніколаєва, С. Ріхтер), автентична (В. Ландовська, О. Любімов), експериментальна (Г. Гульд, Ф. Гульда) та джазова (Ж. Лусьє).

III

Спираючись на біографічні дані, відгуки критиків та слухачів, власні висловлювання американської піаністки, відеофільми за її участі та певний перелік студійних напрацювань, можемо констатувати, що діяльність Р. Тюрек охоплювала різні сфери музичного життя, про що свідчать: всеохоплюючий характер виконавської практики (вона виконувала клавірні твори Й.С. Баха на клавесині, клавикорді, органі, фортепіано, а також терменвоксі та синтезаторах); невпинний інтерес до сучасної музики та музичних винаходів, у створенні одного з яких вона сама брала активну участь (мова йде про Х. Беніоффа, якому Р. Тюрек допомагала у конструюванні електронного фортепіано); активна педагогічна, лекторська та наукова діяльність, що стала фундаментом для створення та розвитку Р. Тюрек Tureck Bach Research Institute. Таким чином, перед нами постає портрет музиканта ренесансного типу.

IV

Беручи за основу аналіз редакцій та виконання Р. Тюрек окремих творів Й.С. Баха, розміщених у її тритомній праці «Вступ до виконання Баха», а також їх порівняння з уртекстом (а «Нотного зошиту Анни Магдалени Бах» – додатково з редакцією Л. Ройзмана) та інтерпретаціями Г. Гульда, виявлено базові принципи виконання клавірної спадщини Й.С. Баха за Р. Тюрек:

- необхідність праці з рукописами та створення на їх основі власних редакцій;
- сприйняття авторського нотного тексту як відкритого, що вимагає обізнаності та майстерності у роботі – застосування орнаментики, фактурних модифікації тощо;
- розуміння специфіки звучання барокових клавішно-струнних та алгоритму її відтворення на будь-якому сучасному інструменті.

V

Р. Тюрек – знакова фігура виконавської бахіани XX століття. Виступаючи популяризатором сучасних тенденцій музичного мистецтва, вона сповідувала ідею універсальності музики Й.С. Баха, що створювало своєрідний контрапункт найбільш поширеним підходам до трактовки його творчості (романтичному та автентичному). Її виконавські концепції, підґрунтям яких виступав, перш за все, авторський нотний текст, презентують продуктивність поєднання прийомів гри на старовинних інструментах, барв фортепіано та звучання новітніх винаходів. Це не просто визначило самобутність виконавського стилю Р. Тюрек, а й відкрило нові обрії бахіани XX – XXI століття.

VI

Перекладено на українську та проаналізовано наступні статті Р. Тюрек: «And Why Bach?», «Bach in the Twentieth Century», «Bach – Piano, Harpsichord or Clavichord?», «Instruments and I», «Musical Interpretation». Це дозволило окреслити важливі, на думку авторки, позиції щодо виконання барокових творів:

- намагання повернутися виключно до старовинних інструментів є невірним;
- музика Й.С. Баха може бути виконувана на будь-якому інструменті з огляду на її абстрактність;
- прогресивним шляхом отримання найбільш вдалої інтерпретації творів великого кантора на фортепіано є підсумовування та привнесення у виконання прийомів гри на старовинних інструментах;
- інструмент – лише засіб для реалізації музичного матеріалу; успішна інтерпретація має бути представлена комплексом реалізованих виконавцем компонентів, співвіднесених із часовими змінами у культурному просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. Д. Интерпретация музыкальных произведений (на основе анализа искусства выдающихся пианистов XX века) : учеб. пособие. Москва, 1984. 92 с.
2. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства : Учебник. В 3-х ч. Ч. 1 и 2. 2-е изд., доп. Москва : Музыка, 1988. 415 с.
3. Арнонкур Н. Музыка языком звуков : Путь к новому пониманию музыки. URL: <http://www.earlymusic.ru/uploads/cgstories/id4/harmoncourt.pdf> (дата звернення: 15.03.2020).
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва : Музыка, 1971. 376 с.
5. Бах И. С. Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах (1725) / ред., вступ. ст. и коммент. А. Е. Майкапара. Челябинск : МРІ, 2006. 111 с.
6. Бах И. С. Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах / ред. Л.И. Ройзмана. Москва : Музыка, 1972. 55 с.
7. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И.С. Баха. / пер. и вступ. ст. А. Майкапара. Москва : Музыка, 1993. 388 с.
8. Бочкова Т. Р. Феномен бахизма в музыкальной культуре. *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. Нижний Новгород, 2014. №2 (32). С. 19–21.
9. Браудо И. А. Артикуляция: (О произношении мелодии). Изд. 2-е. Ленинград : Музыка, 1973. 199 с.
10. Браудо И. Об органной и клавирной музыке: учеб. пособие. Ленинград : Музыка, 1976. 145 с.
11. Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. Санкт-Петербург : Планета музыки, 2019. 40 с.
12. Бунин В. Педагогика С.Е. Фейнберга. Москва : Музыка, 2000. 80 с.
13. Вахранев Ю. Исполнение музыки : (поэтика). Харків, 1994. 336 с.

14. Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва : Советский композитор, 1990. 416 с.
15. Гульд Г. Избранное. В 2 кн. Ч. 1. Москва : Издательский дом «Классика-XXI», 2006. 240 с.
16. Гульд Г. Избранное. В 2 кн. Ч. 2. Москва : Издательский дом «Классика-XXI», 2006. 216 с.
17. Дельсон В. Святослав Рихтер. Москва : Музгиз, 1961. 123 с.
18. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. Москва : Музыка, 1982. 383 с.
19. Друскин Я. С. О риторических приемах в музыке И.С. Баха. Санкт-Петербург : Северный олень, 1995. 132 с.
20. Задерацкий В.В. Музыкальная форма : учеб. для специализир. фак. высших муз. учеб. заведений. Москва : Музыка, 1995. Вып. 1. 544 с.
21. Как исполнять Баха / сост. М. С. Толстоброва. Москва : Издательский дом «Классика-XXI», 2007. 208 с.
22. Калинина Н. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе. Москва : Издательский дом «Классика-XXI», 2006. 144 с.
23. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2000. 173 с.
24. Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя : підручник. Тернопіль : Астон, 2006. 608 с.
25. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано) ХІV – ХVІІІ ст. : навч. посіб. для студ. музичних вузів. Тернопіль : Астон, 1998. 299 с.
26. Колягина А. Е. Феномен бахианства в свете исторических и культурных процессов прошлого и настоящих дней. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов : Грамота, 2016. № 11(73): в 2-х ч. Ч. 2. С. 127–133.

27. Контрерас А. Из истории создания электронных инструментов. *Вестник СПбГУ*. Санкт-Петербург, 2012. Вып. 4. С. 58–67.
28. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. Ленинград : Музыка, 1979. 209 с.
29. Кудряшов А. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII – XX вв. : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Лань, 2006. 429 с.
30. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха / пер. с нем. З. Эвальд, ред. Б. В. Асафьева. Москва : Музгиз, 1931. 304 с.
31. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине / пер. с фр. О. А. Серовой-Хортик. Москва : Музыка, 1973. 152 с.
32. Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. Москва : Музыка, 1988. 236 с.
33. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие. Изд. 3-е. Москва, 1986. 528 с.
34. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. Москва : Музыка, 1967. 752 с.
35. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / пер. с нем. В. Л. Михелис. Москва : Музыка, 1966. 220 с.
36. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект. *Советская музыка*. Москва, 1979. № 3. С. 30–39.
37. Милка А., Шабалина Т. Занимательная Бахиана: Об Иоганне Себастьяне, Анне Магдалене и некоторых занятных недоразумениях. 2-е изд., переб. и доп. Санкт-Петербург : Композитор, 2001. Вып. 1. 208 с.
38. Милка А., Шабалина Т. Занимательная Бахиана: О знаменитых эпизодах из жизни Иоганна Себастьяна Баха и некоторых занятных

- недоразумениях. 2-е изд., переб. и доп. Санкт-Петербург : Композитор, 2001. Вып. 2. 304 с.
39. Мильштейн Я. И. Хорошо темперированный клавир И.С. Баха и особенности его исполнения. Москва : Музыка, 1967. 392 с.
40. Михайлов М. К. Стил в музыке: исследование. Ленинград : Музыка, 1981. 264 с.
41. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації: навчальний посібник. Київ, 2013. 249 с.
42. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 254 с.
43. Назайкинский Е. В. Проблемы комплексного изучения музыкального произведения. *Музыкальное искусство и наука*. Москва : Музыка, 1978. Вып. 3. С. 3–13.
44. Назайкинский Е. В. Стил и жанр в музыке : учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
45. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Москва : Музыка, 1987. 238 с.
46. Ніколаєвська Ю. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. Харків : Водний спектр «Джі-Ем-Пі», 2017. Вип. 10. С. 180–198.
47. Новые слова и значения. Словарь-справочник по материалам прессы и литературы 80-х годов / гл. ред. Е. А. Левашов. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 1997. 903 с.
48. Носина В. Б. Символика музыки И.С. Баха. Москва : Классика – XXI, 2004. 56 с.
49. Приходько И. М. Что нового «сочинил» Бах? *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. Вип. 31. С. 171–187.
50. Рабинович Д.А. Исполнитель и стиль. Москва : Советский композитор, 1979. 320 с.

51. Самойленко О. Теорія музикознавчої інтерпретації як напрям сучасної герменевтики. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2011. № 2. С. 3–11.
52. Сікорська Н. В. Клавірна музика Бароко в редакціях другої половини ХІХ ст.: становлення історично інформованого виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2016. 19 с.
53. Скребков С. С. Анализ музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1958. 328 с.
54. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
55. Тьюрек Розалин. URL: <http://allpianists.ru/tyurek.html> (дата звернення: 26.02.2020).
56. Фейнберг С. Е. Мастерство пианиста / сост. и общ. ред. Л. Фейнберга и В. Натансона. Москва : Музыка, 1978. 207 с.
57. Царева Е. Стиль музыкальный. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1981. Т. 5. Стб. 281–289.
58. Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Москва : Советский композитор, 1970. 560 с.
59. Цыпин Г. Портреты советских пианистов. Москва : Советский композитор, 1990. 328 с.
60. Чехуніна А.О. Бахіанство як установка композиторської та виконавської творчості : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2010. 29 с.
61. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем. Я. С. Друскина, ред. пер. и послесл. М. С. Друскина. Москва : Музыка, 1965. 728 с.
62. Шип С. «Музыкальное произведение» как видовая категория и структурные свойства музыкального текста. *Науковий вісник НМАУ ім. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 20. С. 13–21.
63. Южак К. И. О примечательной композиционной разновидности фуг в «Хорошо темперированном клавире» И. С. Баха. *Вестник СПбГУ*. Санкт-Петербург, 2018. Т. 8. Вып. 1. С. 17–36.

64. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. Носина В. О символике «Французских сюит» И. С. Баха. Москва : Издательский дом «Классика – XXI», 2009. 156 с.
65. Ямпольский И. М. Ария. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1973. Т. 1. Стб. 204–207.
66. About Rosalyn Tureck. URL: <https://www.curtis.edu/academics/library/tureck-bach-research-institute-at-curtis-institute-of-music/about-rosalyn-tureck/> (accessed: 15.02.2021).
67. Ampolsk A. An Interview With Rosalyn Tureck. URL: <https://www.curtis.edu/academics/library/tureck-bach-research-institute-at-curtis-institute-of-music/documents/interview-with-rosalyn-tureck-and-alan-ampolsk/> (accessed: 07.11.2020).
68. Bach J.S. Anna Magdalena Bach Notebook: Urtext with Fingerings. Vancouver: Vitta Publications, 2019. 24 p.
69. Bach J.S. Inventionen. Wien: Wiener Urtext Edition, 1973. 87 S.
70. Bach J.S. Johann Sebastian Bach: Miscellaneous Keyboard Works. Dover: Dover Publications, 2012. 304 p.
71. Bach on the Frontier of the Future. *YouTube*. URL: https://youtu.be/E4Gqbb_idx8 (accessed: 14.04.2021).
72. Cowan R. Where there's a will: Rosalyn Tureck plays Bach on everything from harpsichord to Moog synthesiser. Robert Cowan met her. URL : <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music-where-theres-a-will-rosalyn-tureck-plays-bach-on-everything-from-harpsichord-to-moog-2324460.html> (accessed: 10.10.2019).
73. GRAMMY Award Results for Rosalyn Tureck. URL: <https://www.grammy.com/grammys/artists/rosalyn-tureck> (accessed: 25.04.2020).
74. Gillet J. Rosalyn Tureck — In Her Own Words; a one-hour radio feature. URL: <https://www.curtis.edu/academics/library/tureck-bach-research->

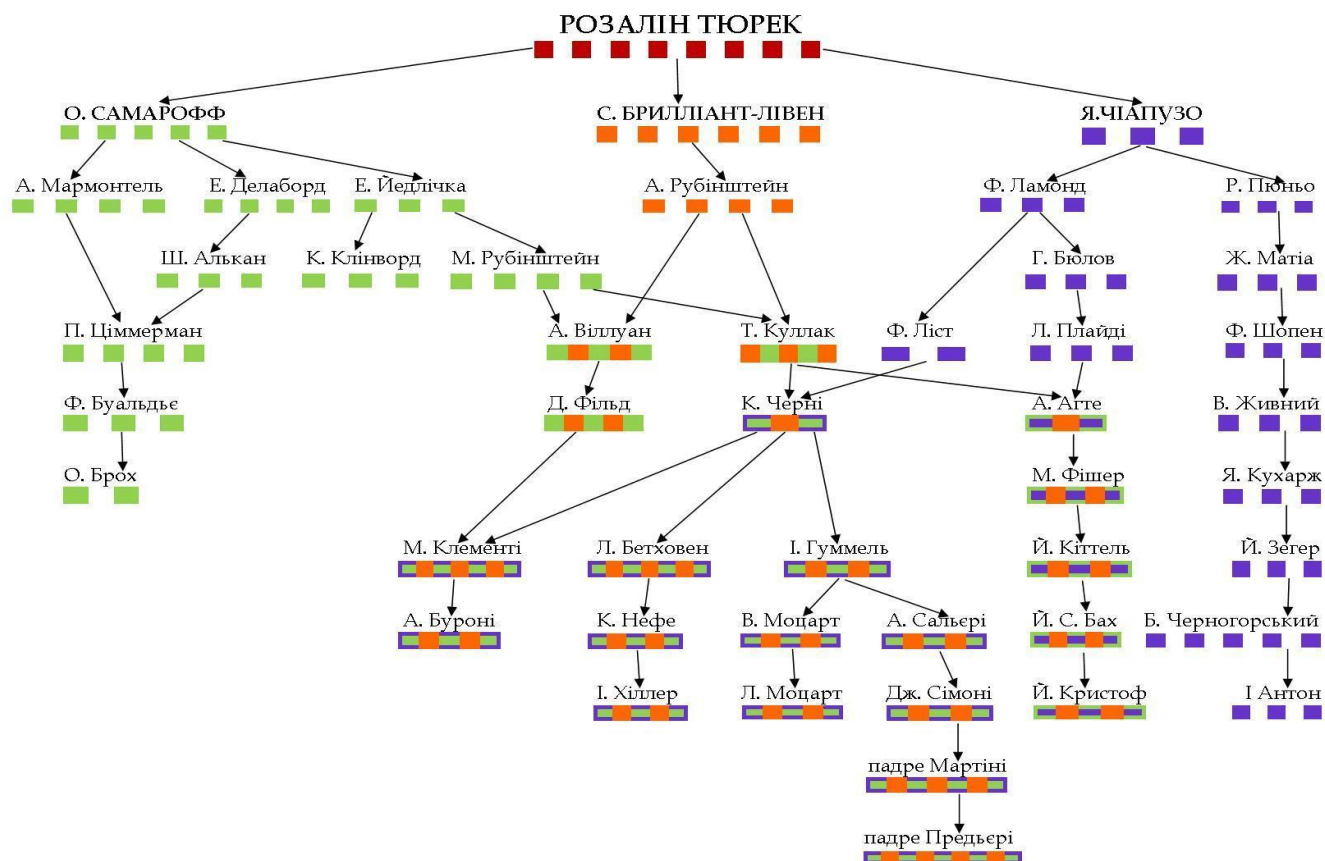
- [institute-at-curtis-institute-of-music/documents/tureck-in-her-own-words/](https://www.curtis-institute-at-curtis-institute-of-music/documents/tureck-in-her-own-words/)
(accessed: 07.11.2019).
75. Minderovic Z. Rosalyn Tureck. URL:
<https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-popular-and-jazz-biographies/rosalyn-tureck> (accessed: 03.10.2019).
 76. Orkin J. Rosalyn Tureck. URL:
www.mvdaily.com/articles/2005/01/tureck1.htm (accessed: 20.11.2019).
 77. Rosalyn Tureck. *The Telegraph*. URL:
<https://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/1436637/Rosalyn-Tureck.html>
(accessed: 25.10.2019).
 78. Rosalyn Tureck. *Wikipedia*. URL:
https://en.wikipedia.org/wiki/Rosalyn_Tureck (accessed: 14.02.2021).
 79. Rosalyn Tureck. Fearsomely demanding keyboard player dedicated to the music of JS Bach. *The Guardian*. URL:
<https://www.theguardian.com/news/2003/jul/19/guardianobituaries.artsobituaries> (accessed: 20.03.2020).
 80. Rosalyn Tureck. Publications. URL:
www.connectedglobe.com/tbrf/tureck5.html (accessed: 15.09.2019).
 81. Savino G. Bach Expert Approves the Moog. URL:
<https://www.curtis.edu/academics/library/tureck-bach-research-institute-at-curtis-institute-of-music/documents/bach-expert-approves-the-moog/>
(accessed: 07.10.2020).
 82. Shapero K. A touch of Rosalyn Tureck in Glenn Gould. URL:
<http://glenn Gouldinterviews.com/a-touch-of-rosalyn-tureck-in-glenn-gould/>
(accessed: 22.10.2019).
 83. The Joy of Bach. *YouTube*. URL:
https://www.youtube.com/watch?v=bMww3rwYTAo&feature=share&fbclid=IwAR2cgzmBtiZXNNjZ636QDaqYWnC06-Qa06ya7npZHRuC_vTE-zSMdYH_MVU (accessed: 5.04.2021).

84. Tureck R. An Introduction to the Performance of Bach : in three books. Book 1. London : Oxford University Press, 1960. 23 p.
85. Tureck R. An Introduction to the Performance of Bach : in three books. Book 2. London : Oxford University Press, 1960. 24 p.
86. Tureck R. An Introduction to the Performance of Bach : in three books. Book 3. London : Oxford University Press, 1960. 39 p.
87. Tureck R. And Why Bach? URL:
<https://www.curtis.edu/academics/library/tureck-bach-research-institute-at-curtis-institute-of-music/documents/and-why-bach/> (accessed: 07.05.2021).
88. Tureck R. Bach in the Twentieth Century. URL:
<https://www.curtis.edu/academics/library/tureck-bach-research-institute-at-curtis-institute-of-music/documents/bach-in-the-twentieth-century/>
 (accessed: 08.05.2021).
89. Tureck R. Bach – Piano, Harpsichord or Clavichord? URL:
<https://www.curtis.edu/academics/library/tureck-bach-research-institute-at-curtis-institute-of-music/documents/bachpiano-harpsichord-or-clavichord/>
 (accessed: 05.05.2021).
90. Tureck R. Instruments and I. URL:
<https://www.curtis.edu/academics/library/tureck-bach-research-institute-at-curtis-institute-of-music/documents/instruments-and-i/> (accessed:
 03.05.2021).
91. Tureck R. Musical Interpretation. URL:
<https://www.curtis.edu/academics/library/tureck-bach-research-institute-at-curtis-institute-of-music/documents/musical-interpretation/> (accessed:
 07.05.2021).
92. Tureck R. Rosalyn Tureck, the Theremin, Moog Synthesizer and Electronic Piano. URL:
https://www.connectedglobe.com/tbrf/theremin.html?fbclid=IwAR2Cf_a1LxUm1MT_7Ga4OCgCJgQmuDWIWG9XBBXXC0O3faogluHdLqRpAQw
 (accessed: 21.04.2021).

ДОДАТКИ

Додаток А

Виконавське генеалогічне дерево Р. Тюрєк



Редакції Р. Тюрек

№1

ORIGINAL VERSION

№2

REALISED VERSION

Cantabile ♩ = 96-108

1) *mf legato*
2) *p u.c.*

This Chorale will be found in the four-part chorales under 'Gib dich zufrieden und sei stille'.

№3

$\text{♩} = 66-76$

1) *mf*
2) *pp* u.o.

mf

pt.o.

mf

pu.o.

poco rall.

$\text{♩} = 112-120$

1) *f*
2) *f*

2) *p t. c.*

2) *p t. c.*

no rall.

(a)

(b)

1) *f*
2) *p t. c.*

* Easier and suitable:



Musical score for "The Rose Tree" in G major, 2/4 time. The score is written for piano (p) and includes fingerings and slurs. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked "Allegretto". The score is divided into three measures. The first measure has a circled 'C' above it. The second measure has a circled 'C' above it. The third measure has a circled 'C' above it. The melody is: G4 (3), A4 (2), B4 (1), C5 (4), D5 (5), E5 (3), F#5 (2), G5 (1), A5 (2), B5 (4), C6 (1), B5 (3), A5 (2), G5 (1). The bass line is: G3 (5), F#3 (3), E3 (2), D3 (1), C3 (5), B2 (3), A2 (2), G2 (1).

5 4 (4) 3 2) mp

2) mp

1 1

Musical score for "The Rose Tree" in 3/4 time, featuring a treble and bass staff. The melody in the treble staff includes a circled 'c' above the first measure and various fingerings (3, 1, 2, 3, 3, 5, 1, 3, 3) and slurs. The bass staff provides a simple accompaniment.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece, with the treble staff featuring a melody of eighth and sixteenth notes, often beamed in groups of three or four. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with chords and single notes. The second system continues the melody and accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'f' (forte).

[illegible]

Редакції Л. Ройзмана

№1



Волянка

Не спеша

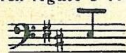
22

Конец

С начала до слова „Конец“

1) Октавные ходы в басу, передающие гуденье волюнки, исполняются legato в течение всей пьесы.

2) Так у И. С.Баха. Во многих изданиях здесь явная опечатка:



Марш

Энергично

23

The musical score consists of five systems of piano accompaniment. The first system begins with a treble clef and a key signature of two flats. The tempo is marked 'Энергично' and the dynamics are 'mf' and 'mp'. The second system continues the melody with 'mf' dynamics. The third system features a 'f' (forte) dynamic and includes a trill. The fourth system returns to 'mf' and includes a second trill. The fifth system concludes with 'mp' dynamics. At the bottom, two numbered musical examples are provided: 1) shows a trill and 2) shows a sequence of eighth notes.

1376



Дискографія Р. Тюрк:

- Й.С. Бах: декілька інвенцій, Чотири дуети (BWV 0802-805), Англійська сюїта №3, Сюїта f-moll (BWV 0823), 6 партит, Увертюра у французькому стилі h-moll (BWV 0831), 2 томи Добре темперованого клавіру, Прелюдія та fuga a-moll (BWV 0894), Прелюдія та фугета a-moll (BWV 0895), Хроматична фантазія та fuga, Фантазія та fuga c-moll, Токата, арія та fuga D-dur, 2 фантазії g-moll та c-moll, Сюїта a-moll (BWV 0924), 6 маленьких прелюдій, Соната d-moll, Адажіо D-dur та G-dur, Італійський концерт, Гольдберг-варіації, Арія та 10 варіацій в італійському стилі, Капричіо на від'їзд улюбленого брата, Аплікато C-dur, Чакона d-moll (в обробці Ф. Бузоні), Клавірні концерти №1,5,7 та 8, декілька п'єс із «Нотного зошита Анни Магдалени Бах»;

- Л.В. Бетховен: Концерт №5 (1 частина);
- Й. Брамс: Варіації та fuga на тему Г. Генделя;
- Ф. Куперен: «Зворушливість», «Тік-так»;
- Л. Даллап'єккола: 2 етюдів для скрипки та фортепіано;
- Л. Дакен: «Зозуля»;
- К. Дебюсі: «Вечір у Гренаді», «Танець Пека» (з першого зошита прелюдій);

- Д. Даймонд: Соната для фортепіано №1;
- К.Г. Граун: «Жига»;
- Ф. Ліст: 6 великих етюдів по Паганіні;
- Ф. Мендельсон: Скерцо з увертюри «Сон літньої ночі» (обробка Е. Хатчесона), Пісня без слів №1 (ор. 19);

- В.А. Моцарт: Концерт c-moll (K 491);
- П.Д. Парадізі: Токата A-dur;
- Ж.Ф. Рамо: Арія з варіаціями;
- Д. Скарлатті: Арія та Менует з Токати №4;
- Ф. Шуберт: Музичні моменти 2, 3 та 4 (ор. 94);

- В. Шуман: Концерт для фортепіано з оркестром.

Варіація №3 (фрагмент) (редакція Р. Тюрєк)

VAR. III

$\text{♩} = 66-72$

1) *mf*
2) *p u.c.*

tr or *tr*

tr or *tr*

p u.c. (2)

Варіація №3 (фрагмент) (виконавська версія Р. Тюрєк):

mf

p u.c.

3 3

3 3

5 5