

УДК 7.07/091:78.07/09:(781.6+785.7)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2026-1-17>

Наталія ГОРЕЦЬКА

кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри спеціального фортепіано, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, площа Конституції, 11, м. Харків, Харківська область, Україна, 61000

ORCID: 0000-0003-3320-8628

Юрій ПОПОВ

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри спеціального фортепіано, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, площа Конституції, 11, м. Харків, Харківська область, Україна, 61000

ORCID: 0000-0001-9062-5116

Бібліографічний опис статті: Горецька, Н., Попов, Ю. (2026). Твори Й. С. Баха у фортепіанних транскрипціях В. Кемпфа (Сіціліана з флейтової сонати № 2/BWV 1031). *Fine Art and Culture Studies*, 1, 119–127, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2026-1-17>

**ТВОРИ Й. С. БАХА У ФОРТЕПІАННИХ ТРАНСКРИПЦІЯХ В. КЕМПФА
(СІЦІЛІАНА З ФЛЕЙТОВОЇ СОНАТИ № 2/BWV 1031)**

Вільгельм Кемпф (1895–1991) – один з найвідоміших німецьких піаністів і композиторів ХХ століття. Передусім відомий виконанням фортепіанних сонат Л. ван Бетовена та Ф. Шуберта, він також свого часу виконував твори інших романтичних композиторів – Ф. Ліста, Ф. Шопена, Р. Шумана, Й. Брамса, і безумовно були в його репертуарі й твори Й. С. Баха. Постать Вільгельма Кемпфа і його багатогранний творчий доробок є недостатньо вивченими в українському музикознавстві, тож потребують більш пильної уваги, особливо в плані дослідження його композиторської спадщини та проблематики виконавського стилю. Важливим кроком у напрямку реалізації цього завдання є розгляд фортепіанної транскрипції Сіціліани з флейтової сонати № 2 / BWV 1031 Й. С. Баха – В. Кемпфа у композиційному та інтерпретаційному аспектах.

Мета роботи – проаналізувати фортепіанну транскрипцію В. Кемпфа Сіціліани з флейтової сонати № 2 / BWV 1031 Й. С. Баха у композиційному та інтерпретаційному аспектах.

Методологія. У роботі використано методи інтонаційного, композиційного, інтерпретаційного аналізу, спостереження, порівняння, узагальнення.

Наукова новизна дослідження визначається його абсолютно новітньою, хоча й водночас дуже актуальною проблематикою (вивчення зазначеної проблеми ніколи не проводилося, хоча воно має велике значення для українського фортепіанного виконавства).

Висновки. Аналіз транскрипції Сіціліани продемонстрував вірність В. Кемпфа таким базовим для нього принципам транскрибування як: 1) точне збереження музичного тексту оригіналу, зокрема, проведення мелодії у верхньому голосі та збереження акомпануючих фігурацій середини; 2) тонку адаптацію супроводу до специфіки фортепіанного виконавства; 3) створення глибокого басу, що наслідує органні звучання; 4) орієнтацію на камерний та медитативний характер трактування художнього образу. Доведено, що виконавські інтерпретації Сіціліани В. Кемпфом та піаністами наступних поколінь виступають продовженням традицій німецького романтичного піанізму, що підтверджує їхня концептуальна суб'єктивність, діалогічність та одухотвореність, зреалізовані за допомогою гнучкості ритмотемпових характеристик, динамічності фразування та його підкреслено вокального походження як одного з найбільш переконливих свідчень «живої» природи художнього образу твору.

Ключові слова: В. Кемпф, фортепіанна транскрипція, інтерпретація, Сіціліана з флейтової сонати № 2 Й. С. Баха, німецький романтичний піанізм, художній образ.

Nataliia GORETSKA

PhD in Pedagogics, Professor, Head of Special Piano Department, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University, of Arts, 11 Constitution Square, Kharkiv, Kharkiv Region, Ukraine, 61000

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3320-8628>

Yurii POPOV

PhD in Art, Associate Professor, Associate Professor at Special Piano Department, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11 Constitution Square, Kharkiv, Kharkiv Region, Ukraine, 61000

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9062-5116>

To cite this article: Goretzka, N., Popov, Yu. (2026). Tvory Y. S. Bakha u fortepiannykh transkryptsiyakh V. Kempfa (Sitsiliana z fleytovoyi sonaty № 2/BWV 1031) [Works of J. S. Bach in Piano Transcriptions by W. Kempff (Siciliana from Flute Sonata No.2 / BWV 1031)]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 119–127, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2026-1-17>

WORKS OF J.S. BACH IN PIANO TRANSCRIPTIONS BY W. KEMPPF (SICILIANA FROM FLUTE SONATA NO. 2 / BWV 1031)

Wilhelm Kempff (1895–1991) is one of the most famous German pianists and composers of the 20th century. He is primarily known for his performance of piano sonatas by L. van Beethoven and F. Schubert, but he also performed works by other romantic composers – F. Liszt, F. Chopin, R. Schumann, J. Brahms, and of course, works by J. S. Bach were also in his repertoire. The figure of Wilhelm Kempff and his multifaceted creative output are insufficiently studied in Ukrainian musicology, so they require closer attention, especially in terms of studying his compositional heritage and the issues of performance style. An important step towards the implementation of this task is the consideration of the piano transcription of Siciliana from Flute Sonata No. 2 / BWV 1031 by J.S. Bach in compositional and interpretative aspects.

The main objective(s) of the study is to analyze the piano transcription of V. Kempff's Siciliana from Flute Sonata No. 2 / BWV 1031 by J. S. Bach in compositional and interpretative aspects.

Methodology. Authors compare this interpretation with a number of other well-known interpretations and uses the next scientific methods: intonation analysis, compositive and interpretive analysis, methods of observation, comparison and generalization.

Scientific novelty of the research is determined by absolutely new problem, although at the same time it is very relevant (the research of the specified problem has never been conducted, although it has the great importance for Ukrainian piano performance).

Conclusions. The analysis of Siciliana demonstrated V. Kempff's fidelity to such basic principles of transcription as: 1) accurate preservation of the original musical text, in particular, the conduction of the melody in the upper voice and the preservation of the accompanying figurations of the middle; 2) subtle adaptation of the accompaniment to the specifics of piano performance; 3) creation of a deep bass that imitates organ sounds; 4) orientation to the chamber and meditative nature of the artistic image. It is proven that the performing interpretations of Siciliana by V. Kempff and pianists of subsequent generations are a continuation of German romantic pianism, which confirms their conceptual subjectivity, dialogicity and spirituality, realized through the flexibility of rhythmic and tempo characteristics, the dynamics of phrasing and its emphasized vocal origin as one of the most convincing evidence of the "living" nature of the artistic image.

Key words: V. Kempff, piano transcription, interpretation, Siciliana from Flute Sonata No. 2 by J. S. Bach, German Romantic pianism, artistic image.

Актуальність проблеми. Вільгельм Кемпф (1895–1991) – один з найвідоміших німецьких піаністів і композиторів ХХ століття. Передусім відомий виконанням фортепіанних сонат Л. ван Бетовена та Ф. Шуберта, він також свого часу виконував твори інших романтичних композиторів – Ф. Ліста, Ф. Шопена, Р. Шумана, Й. Брамса, і безумовно були в його репертуарі й твори Й. С. Баха.

Постать Вільгельма Кемпфа і його багатогранний творчий доробок є недостатньо вивченими в українському музикознавстві, тож потребують більш пильної уваги, особливо в плані дослідження його композиторської спадщини та проблематики виконавського стилю. Важливим кроком у напрямку реалізації цього завдання є розгляд фортепіанної транскрипції

Січіліани з флейтової сонати № 2 / BWV 1031 Й. С. Баха – В. Кемпфа у композиційному та інтерпретаційному аспектах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В українській, і навіть в англomовній, музикознавчій літературі феномену В. Кемпфа приділено вкрай недостатньо уваги. Його біографію, проте, український читач може почитати англійською на сайті "Classic Cat" (Biography of Wilhelm Kempff) або на веб-архіві (Biographie), де представлено доволі докладний хронограф творчого шляху музиканта, звідки можна дізнатися про основні події життєтворчості митця, його навчання, концерти, відгуки про нього сучасників. Наприклад, там йдеться про те, що піаніст Альфред Брендель писав: В. Кемпф «грав імпульсивно... і його гра

залежала від того, чи віяв у той час потрібний йому вітерець, як у випадку з еоловою арфою. У цьому випадку слухач мав можливість отримати щось таке, що ні йому, ні кому іншого вже ніколи більше не вдасться почути» (Biography of Wilhelm Kempff).

Естетичні та технологічні засади виконавського стилю Вільгельма Кемпфа розкрито в дисертації Джеймса Мартіна Кларка «Свято музики: Вільгельм Фуртвенглер, Едвін Фішер, Вільгельм Кемпф і німецька романтична виконавська традиція», захищений в Університеті Коннектикуту у 2005 році (Clark, 2005). На думку науковця, незважаючи на те, що Вільгельм Кемпф був музикантом ХХ століття, його розуміння музики цілком вкладалося у парадигму романтичного піанізму. За словами Дж. Кларка, В. Кемпф вважав, що істинне виконання музики можливе лише в тому випадку, коли музикант є «живим організмом, у якому резонує дух твору» (Clark, 2005: 31–57), Кемпф часто порівнював музичні твори з природними формами, що розвиваються не за логікою чи схемою, а органічно – мовби рослина з насіння (Clark, 2005: 31–57).

За словами Дж. Кларка, В. Кемпф вірив у значення особистого досвіду у виконавстві. Він вважав, що музикант повинен «говорити від себе» і не боятися суб'єктивного тлумачення, якщо воно є чесним і глибоким. Для нього кожне виконання було актом духовного діалогу з композитором і слухачем. У його мемуарах та інтерв'ю простежується думка, що музика – не набір звуків, а живий організм, у якому приховано душу: «Гра на фортепіано – це не натискання клавіш, це акт одухотворення музики, передача її духовної сутності у моменті звучання» (Clark, 2005: 31–57). Як і Едвін Фішер, Вільгельм Кемпф вважав, що концерт – це не просто культурна подія, а обряд, у якому слухач і виконавець разом підносяться до духовного переживання: «Тиша перед звуком – це початок молитви. А потім іде музика – мов відповідь Неба» (Clark, 2005: 31–57).

Естетичні пріоритети В. Кемпфа формували особливості його дуже суб'єктивного виконавського стилю. Серед таких, на думку Дж. Кларка, – гнучкість темпу, використання виконавських *ritenuto* і *ritardando*, тонка і динамічно змінювана палітра фразування, де «фраза дихає разом з музичною формою», що було

виявом романтичної віри піаніста в музику як в живу істоту» (Clark, 2005: 87–141).

Важливою роботою у питанні вивчення власне фортепіанних транскрипцій творів Й. С. Баха – В. Кемпфа стала дисертація Юн-Ок Лі «Дослідження двох хоральних прелюдій Йоганна Себастьяна Баха (1865–1750) у транскрипції Вільгельма Кемпфа (1895–1991)», захищена в Університеті Айови у 2013 році (Lee, 2013). Найцінішою її частиною в зазначеному ракурсі постають третій і четвертий розділи, присвячені осмисленню текстів та музики транскрипцій В. Кемпфа хоральних прелюдій “Nun komm, der Heiden Heiland” «Прийди, Спасителю язичників» (BWV 659) і “Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ” («Я звертаюся до Тебе, Господи Ісусе Христе») (BWV 639).

Основні позиції дисертації полягають у доведенні відмінності транскрипцій Вільгельма Кемпфа від транскрипцій Феруччо Бузоні. Зокрема, на переконання Юн-Ок Лі, Ферруччо Бузоні створив низку транскрипцій, що стали основою для концертного репертуару, тоді як у транскрипціях Вільгельма Кемпфа переважає камерна простота й медитативність (Lee, 2013: 22). Підхід Кемпфа, на думку Юн-Ок Лі, базується на збереженні орнаментованого *cantus firmus* у сопрано, виписуванні контрапункту середніх голосів та фундаментального басу, що наслідують звучання органної педалі (Lee, 2013: 28–56). У роботі подано рекомендації щодо вокального звукоутворення як в мелодії, так і в середніх голосах, обережного використання педалі, дотримання поліфонічного балансу. У порівнянні з органом оригіналом, де динаміка регулюється лише кількістю мануалів і регістрів, В. Кемпф використовує *crescendo* і *diminuendo*, локальні акценти та відтінки – все це для того, щоб зробити музику більш «живою» та пристосованою до концертного залу. На думку Юн-Ок Лі, важливо, щоб піаніст уникав романтичного трактування цих творів. Натомість інтерпретація має базуватись на ясності голосоведення, поміркованості динаміки, точності ритму та вдумливому фразуванні (Lee, 2013: 28–56).

Кемпфова транскрипція “Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ” (BWV 639a), за словами Юн-Ок Лі, є взірцем фортепіанної інтимності й зосередженості. Вона повністю зберігає характер оригіналу, майже дослівно передаючи мелодію

хоралу у верхньому голосі, а також делікатно адаптуючи супровід. Вільгельм Кемпф рекомендує її виконавцям повільний темп, легато у всіх голосах, а особливо – у верхньому, з відчутним розрізненням звукоутворення в мелодії та акомпануючих голосах, обмежений динамічний діапазон: від *pianissimo* до *mezzo piano*. На основі цього Юн-Ок Лі приходить до висновку, що ця транскрипція вимагає від піаніста не стільки технічної майстерності, скільки інтерпретаційної глибини, і що саме в цьому проявляється суть фортепіанного стилю Вільгельма Кемпфа: ясність, простота, духовність (Lee, 2013: 57–71).

Мета дослідження – проаналізувати фортепіанну транскрипцію В. Кемпфа Сіціліани з флейтової сонати № 2 / BWV 1031 Й. С. Баха у композиційному та інтерпретаційному аспектах.

Виклад основного матеріалу дослідження. Вільгельм Кемпф – видатний піаніст ХХ століття. Як відомо з біографічних джерел, як піаніст він був схильним до ліризму, чаруючого виконання, свободи інтерпретації, переважно прагнув співної манери, іноді – дещо афективного фразування, уникав екстремальних темпів та демонстративності (Biography of Wilhelm Kempff).

Значно менш відомою є діяльність Вільгельма Кемпфа як композитора¹, хоча він писав фортепіанні та симфонічні твори, а також – підготував низку транскрипцій творів Й. С. Баха, серед яких Сіціліана з Сонати для флейти № 2 (BWV 1031), Largo з клавірного концерту f-moll (BWV 1056), органний хорал “Herzlich thut mich verlangen”, низка хоралів з кантат та хоральних прелюдій (J.S.Bach. 10 Pieces).

Важливе місце у творчості В. Кемпфа як композитора посідав жанр транскрипції, і це не дивно, зважаючи на його активну концертну діяльність. Як зазначає Стівен Сік, В. Кемпф захоплювався транскрипціями Ф. Бузони: «Я навіть такий єретик, – говорив він, – що вірю: більшість хоральних прелюдій

Баха звучить краще на сучасному фортепіано, ніж на органі» (Siek: 7).

Глибокий інтерес В. Кемпфа до творчості Й. С. Баха виник ще у нього ще в семирічному віці, коли його вчителька – шанована в Потсдамі Іда Шмідт-Шлезікке – змусила його вивчити весь «Добре темперований клавір». Історія переказує, що за два роки він не лише вивчив усі 48 прелюдій і фуг напам’ять, а й міг транспонувати їх у будь-яку тональність (Siek: 7). Безумовно, така інформація є додатковим поясненням мотивації В. Кемпфа до роботи в жанрі транскрипції на матеріалів бахівських композицій.

Незважаючи на в цілому дуже слабкий інтерес до творчості та транскрипцій В. Кемпфа, і тим більше за межами німецькомовної аудиторії, деякі його транскрипції творів Й. С. Баха, як вже було сказано, набули достатньо пильної уваги з боку дослідників (йдеться про транскрипції хоральних прелюдій “Nun komm, der Heiden Heiland” «Прийди, Спасителю язичників» (BWV 659) і “Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ” («Я звертаюся до Тебе, Господи Ісусе Христе») (BWV 639) у дисертації Юн-Ок Лі. Натомість інші транскрипції були сприйняті менш прихильно. Наприклад, зі слів Стівена Сіка, транскрипція другої частини (Siciliano) з Сонати для флейти №2 BWV 1031 навіть свого часу удостоїлася глузливого коментаря відомого американського видання про класичну музику “The Gramophone” (за 1933 рік): «Транскрипція – доволі небезпечна хвороба, хіба ні?» (Siek: 10). Тож, враховуючи сказане, у фокусі нашої уваги – транскрипція В. Кемпфа саме цього твору Й.С. Баха.

Як і транскрипція Largo з клавірного концерту f-moll (BWV 1056), транскрипція Сіціліани присвячена Альберту Швейцеру, який був не просто одним з ключових дослідників життєтворчості Й. С. Баха, але багатогранною особистістю – лютеранським богословом, місіонером, філософом, лікарем, гуманістом, носієм високих етичних цінностей, людиною, що вела жертвний спосіб життя.

Розпочинається транскрипція² тритактовим вступом, якого немає в оригіналі. Такий підхід підкреслює вокальну інтерпретацію В. Кемпфом бахівського оригіналу (ніби це арія). Необхідно зауважити, що в його основі, безумовно,

¹ У 1924–1929 роках Вільгельм Кемпф очолював Штутгартський музичний коледж як наступник Макса Пауера. У 1931 році став співзасновником літніх курсів у Мармуровому палаці в Потсдамі. У 1957 році – заснував «Фонд Орфео» (нині Культурний фонд Кемпфа) у південноіталійському місті Позитано, де провів свій перший майстер-клас і де продовжував майстер-класи аж до 1982 року (Biography of Wilhelm Kempff).

В. Кемпф успішно працював як педагог. У нього навчалися Йорг Демус, Норман Шетлер, Міцуко Учїда, Петер Шмальфус, Іділ Біре та інші (Biography of Wilhelm Kempff).

² Зроблена В. Кемпфом у 1931 році.

той самий тип фактури, що і в подальшому буде використовуватися у п'єсі, тобто він запозичений з оригіналу. Однак все ж це новий нюанс, спрямований на підкреслення вокальної, співної природи композиції, притаманної В. Кемпфу, а також – підкреслення самостійності, завершеності цієї п'єси, підготовки слухача до того, що перед ним – не частина сонатного циклу, а самостійна, власне концертна п'єса.

Тип фактури – прелюдійований, дуже типовий для Й. С. Баха. Гармонічна послідовність вступу створена самим В. Кемпфом, вона ніде не зустрічається у бахівському оригіналі. Її ще одна роль – показ тональності, яку В. Кемпф проводить з винятковою сумлінністю, послідовно, дуже правильно, по-німецьки: $t - sII7 - t6 - sIV7 - K64 - D$.

На відміну від тексту Й. С. Баха, В. Кемпф пропонує ряд темпових та виконавських ремарок впродовж всього тексту – від початку і до кінця п'єси (восьма дорівнює 104 удари за хвилину; *Andante semplice, cantabile, sempre port, dolce, piu dolce, rit., piu Andante, Adagio*). Тут необхідно зауважити кілька речей. По-перше, раз В. Кемпф виписує темп восьмою (у розмірі 6/8, як і належить сіціліані), то це означає, що він дійсно мислить темп повільним, не стільки помірно повільним (як типове *Andante*), як доволі повільним, оскільки відлік (пульсація) ведеться не чверткою з крапкою, як це могло би бути у випадку більш рухливого темпу, а власне восьмою, ще й з тенденцією до подальшого заповільнення, як вказують кінцеві ремарки.

По-друге, що дуже важливо. Всі вищезазначені виконавські ремарки вказують на вокальний, співний характер звукоутворення (*cantabile, sempre port, dolce, piu dolce*). Особливо варто звернути увагу на *sempre port* (скорочене від *sempre portamento*), що означає «постійно плавно ковзати від однієї ноти до іншої».

По-третє. На відміну від оригіналу, В. Кемпф дуже детально виписує педаль, яка змінюється найчастіше разом зі зміною гармонії, тобто в розмірі 6/8 – двічі на такт, за винятком каденцій та кінцівки твору. І яка, безумовно, надає музиці повноти, соковитості, особливого «дихання», знову ж таки спрямованого на підкреслення вокальної природи звучання. Також дуже детально В. Кемпф виявляється в сфері виконавських штрихів – *legato* та *staccato* та динаміки.

На наш погляд, ідея В. Кемпфа щодо того, щоб початок мотиву (перші три шістнадцяті грати *legato*, а наступні три – *staccato* – дуже цікава. Таким чином, музичний матеріал набуває м'якості, але не в'язкості звучання. Він ніжним, але елегантним одночасно. Таким чином, музикант уникає надмірності постійного *legato*, але і одночасно – уникає надмірності постійного *staccato*, таким чином йому вдається віднайти дуже хороший штриховий баланс, що передає стриманість емоцій, дотримання певного поведінкового етикету.

Переважна частина п'єси витримана в динаміці $p - pp$, що, безумовно, як це було зауважено вже раніше, схиляє до медитативності художнього образу, тобто перебування в одному колі емоцій. Лише двічі ситуація змінюється. Перший раз – в кінці першої частини, де два рази використовується різкий динамічний контраст f та p , mf та pp , попередньо підготовлений масштабним (як для цієї малої форми) чотиритактовим *legato* у обох рухливих голосах п'єси. Тобто таким чином формується перша кульмінаційна вершина твору. Вдруге – в заключній частині, найбільш подієвій у всій формі, де так само два рази підряд, в тій самій послідовності, хоча і на іншому звуковому матеріалі, використовується такий самий різкий динамічний контраст f та p , mf та pp . В цьому випадку перед нами – головна кульмінація твору, підготована та продовжена, тобто оточена з двох боків суцільними *legato*, що ведуть до подвійного *ritenuto* та заключного розширення форми за рахунок сповільнення темпу та відповідного гармонічного руху: $t - SVI - DDVII7 - K 64 - D^{7^{6-5}} - t$.

Що стосується фактурних особливостей, то необхідно відзначити, що хоча мелодія і середній шар акомпануючої фактури залишені на місці, тобто не змінюються мелодично, ритмічно, фактурно, проте партію баса перенесено на октаву вниз, таким чином, обсяг фактури, її діапазон – розширено, що робить звучання п'єси більш об'ємним. Більше того, цьому сприяє також періодичне октавне дублювання партії баса. Таким чином, навіть досягається більше – ефект органної педалі.

Деякі зміни внесені і у форму. У Й. С. Баха – це проста тричастинна форма без повторів. У В. Кемпфа сама форма не змінюється, однак перша і друга частина двічі повторені разом. Тож за рахунок такого повтору відбувається

масштабування музичної форми в цілому, що, знову ж таки, зумовлено тим, що транскрипція В. Кемпфа – це самостійна концертна п'єса, яка виконується поза циклом.

Наскільки збігаються принципи транскрибування В. Кемпфа у Сіціліані з тими, які він використовує у транскрибуванні хоральних прелюдій? Абсолютно збігаються. Йдеться про точне збереження музичного тексту оригіналу, мелодії у верхньому голосі, акомпануючих фігурацій середини, тонку адаптацію супроводу та створення глибокого басу, що наслідують органічному звучанню, орієнтацію на камерність та медитативність, тобто у транскрибуванні флейтової п'єси В. Кемпф користується тими ж засобами, що і у транскрибуванні хоральної прелюдії, що свідчить про те, що перед нами – базові принципи транскрипцій Вільгельма Кемпфа взагалі, які він використовує під час створення фортепіанних транскрипцій з оригіналів з будь-яким виконавським складом.

Звернемося до інтерпретаційного аспекту проблеми. «Коли я граю Баха, – говорив В. Кемпф, – я не думаю про фрази, я дихаю разом з його музикою. Це не техніка, не аналіз. Це – мов вдихнути благодать... Його музика – форма богослужіння, і тому вона вимагає не лише техніки, а смирення» (Clark, 2005: 31–57).

Проаналізуємо особливості виконання Сіціліані В. Кемпфом у записі 1955 року (Bach/Kempff: *Siciliano from Flute Sonata*). Перше, на що звертається увага – це особливе співвідношення legato і staccato вже у вступі. У Кемпфа немає різкого протиставлення цих штрихів. Вони служать для більш якісного фразування. Отже, початок фрази з legato утворює своєрідну приховану поліфонію, де кожен звук початку такту стає таким собі прихованим голосом, який пов'язує фрази більш широким диханням, це відбувається за рахунок виписаного і виконаного відповідно legato. Наступні ж staccato є не стільки різкими staccato, скільки non legato. Менш помітними, такими, які не виділяються, а є власне *semplice* (тобто – просто), як зазначено на початку твору. Такий підхід до інтерпретації базових для цієї п'єси штрихів дає змогу якомога більш співного, власне мелодійного, вокального прочитання цієї п'єси, для показу її якомога ближчої спорідненості з флейтовим оригіналом. До речі, в мережі є дуже цікаві інші переклади цієї п'єси для скрипки і арфи, для органу, де мелодійна, співна якість

відіграє суттєву роль, і які є дуже органічними і переконливими в художньому плані.

Друге, про що варто згадати щодо інтерпретації В. Кемпфа – це динамічна і темпова гнучкість та виразність, особливо в процесі розвитку та вкінці твору. Від них буквально віс дійсно живим органічним підходом. Немає навмисної яскравості, є враження, що музична тканина поступово теплішає, оживає, розкривається як квітка і починає благоухати своїм ароматом. В. Кемпф дуже обережний в цьому плані, йому не властиві перебільшення, однак не можна погодитися з тим, що він дотримується барокової стилістики. Загалом – це дуже акуратне, делікатне, однак ближче до романтичного, ніж до барокового виконання. Єдине місце, де про себе нагадує бароко, як доба клавесинного виконавства, це третій з кінця такт (*Piu Andante*), в якому staccato в умовах двох підряд *ritenuto* звучить як дійсно staccato, різко, відривисто, і в контексті всієї п'єси сприймається як знак бароко, як алюзія власне до клавесинної гри.

Що можна побачити у інших відомих виконаннях п'єси? Розглянемо найбільш показові.

Ізраїльський піаніст Євген Кісін виконує Сіціліану в цілому досить близько до концепції В. Кемпфа. І в темповому плані, і в штриховому. Можна сказати, що ще делікатніше поводить з педаллю, і ще більше додає *semplice*, тобто простоти і невибагливості звучання. Можна також відзначити більшу яскравість мелодії на фоні акомпанементу, тобто трошки іншим є співвідношення мелодія / акомпанемент – в бік арії, а не в бік поліфонії, як у В. Кемпфа. Проте все це відбувається на рівні дуже-дуже дрібних нюансів (Evgeny Kissin). Цікавим є виконання репризи (*piu dolce*) – як власне тіні, як відлуння від того, що звучало, як чогось сакрального. Це Євген Кісін досягає власне динамічними і темповими нюансами. Він також в кінцівці не виконує різке staccato, як В. Кемпф. Треба відзначити, що проаналізований запис Є. Кісіна належить до його юнацьких виконань, тоді як запис В. Кемпфа – це запис 60-тирічного піаніста.

Цікавим по-своєму є виконання Сіціліані американським піаністом Ендрю фон Уеном. Вже у вступі піаніст обирає приглушений, матовий характер звучання, що надає образу містичності, таємничості. З початком основної теми Ендрю фон Уен максимально мелодизує всі голоси фактури, особливо при цьому

виділяючи мелодію. Власне така мелодизація всіх голосів є головною рисою інтерпретації Ендрю фон Уена. Фактура під його пальцями немов «дихає», вона наповнена «стереофонічними» ефектами, що нагадує звучання в храмі з хорошою акустикою. Яким чином піаніст цього досягає? І за рахунок максимального пальцевого і кистьового legato, і за рахунок активного використання педалі, яка теж допомагає «співати» та робить всю звучачу горизонталь більш зв'язною, співною, мелодійною. Разом з тим, необхідно відзначити, що зазначена дихаюча аура у всіх моментах п'єси – винятково чиста, гармонійна, консонансна, тобто всі акустичні ефекти зроблено піаністом максимально акуратно і якісно.

Як і виконанню В. Кемпфа, виконанню Ендрю фон Уена притаманні незначні ритмотемпові rubato. Вони – дуже незначні, особливо у першій і другій частинах форми, де все таки переважає мірність метроритмічного розвитку, та, яка в бароковій музиці асоціюється з «ритмом кроку» і незмінною рівністю метроритмічної пульсації, саме та, що надає бароковій музиці особливої відстороненості і філософічності. Однак дуже незначні, ледь помітні, проте при цьому не менш важливі меторитмічні зрушення саме в області другої частини, а також третьої частини тут можна спостерігати, і вони є важливим елементом інтерпретаційної концепції фон Уена. Так само важливими є незначні динамічні відхилення, які носять хвилеподібний характер.

Реприза виконується на порядок тихіше і *semplice*, ніж попередні частини, особливо *semplice* і смиренно. Все це надає виконанню Ендрю фон Уена специфічного, неповторного аромату (Andrew von Oeyen).

Так само в руслі співного піанізму вирішена виконавська концепція Сіціліани американського піаніста китайського походження Лан Лана (Lang Lang). Які її особливості? По-перше, наявність поліфонії кількох планів, що проявляється вже у вступі. Так, зліговані ноти і *staccato* виконуються по-різному. Перші – виразніше і сильніше, другі – тихіше, більш приховано, так виникає ефект, схожий на ефект темних і світлих тонів, відкритих і прихованих пластів музичної тканини, що урізноманітнює і поглиблює фактурну різноплановість п'єси та смислову багатогранність художнього образу.

Підкреслення поліфонічної фактури п'єси продовжується і в подальших розділах форми, де фігурації середини набувають значення самостійного мелодичного голосу по відношенню до мелодії, і: то перегукуються з фразами мелодії (т. 4 від *cantabile* і далі), то своєю рухливістю відтіняють її «стоячі» звуки, то утворюють своєрідні контрапункти-противаги або ж – ефект другого голосу, що співає з основним «дуєтом» в терцію.

По-друге, відчутною впродовж всієї Сіціліани є тенденція до постійного, незначного, однак помітного стримування темпу. Фактично в кожній фразі таке можна спостерегти: своєчасне (відповідно до встановлених очікувань згідно прийнятої пульсації) взяття кількох важливих в смисловому плані звуків затримується. Насправді володіння таким прийомом є однією з ознак видатної майстерності будь-якого виконавця, оскільки це концентрує сприйняття слухача на значущості сказаного, в даному випадку – вносить риси мовних інтонацій в п'єсу пісенно-танцювального характеру, якою є сіціліана за її жанровим змістом. Така тенденція до внесення дуже обережних, але все ж декламаційних інтонацій у кожную фразу зберігається у виконанні Лан Лана від початку і до кінця твору. Це надає звучанню сповідальності, елегантності, ознак щирості, безпосередності висловлювання. Разом з тим, за великим рахунком, всі мовного походження фрази піаністу вдається об'єднати у побудови широкого дихання. Тому, мабуть, серед усіх проаналізованих інтерпретацій саме інтерпретації Лан Лана найбільше притаманна кантилена широкого дихання, тобто мислення мелодичними побудованими тривалого розгортання. Такий підхід виступає значущим фактором мелодизації музичної форми в цілому, мелодизації власне вищого рівня.

По-третє, саме в цьому виконанні, можливо у зв'язку з його мовно-декламаційною природою, найбільш виразними постають динамічні контрасти в завершенні другої частини (чотири такти до кінця другої частини), які в тексті позначені як *mf* та наступне *diminuendo*, проте виконуються ближче до правил контрастної барокової терасоподібної динаміки. З одного боку, такий прийом є ознакою стилістики бароко, з іншого боку, – вносить елементи театральності у цю інтерпретацію.

В цьому плані необхідно згадати також завершення Сіциліани, яке у Лан Лана звучить дуже по-бароковому: по-перше, тому що виконується переважно без педалі, по-друге, тому що завдяки темпоримічній свободі насичене мовними (як бахівські інструментальні речитативи) інтонаціями, а також, тому що, по-третє, – воно наповнене виразними динамічними контрастами, і відповідно до цього – драматизмом театрального походження.

Наскільки проаналізовані інтерпретації відповідають виконавському стилю В. Кемпфа, описаному у вищенаведеній дисертації Дж. Кларка в аспекті його відповідності традиціям німецького романтичного піанізму? Відповідь – дуже значною мірою. Що на це вказує? Суб'єктивність, діалогічність, одухотвореність проаналізованих виконавських концепцій, зреалізовані за допомогою гнучкості ритмотемпових характеристик, динамічності фразування та його підкреслено вокального походження, що для В. Кемпфа, мабуть, було одним з найбільш переконливих свідчень «живої» природи художнього образу твору.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Отже проведене дослідження привело до таких висновків. Постать Вільгельма Кемпфа і його багатогранний творчий доробок є недостатньо вивченими в українському музикознавстві, тож потребують

більш пильної уваги, особливо в плані дослідження його композиторської спадщини та проблематики виконавського стилю. Важливим кроком у напрямку реалізації цього завдання є розгляд фортепіанної транскрипції Сіциліани з флейтової сонати № 2 / BWV 1031 Й. С. Баха у композиційному та інтерпретаційному аспектах. Аналіз транскрипції Сіциліани продемонстрував вірність В. Кемпфа таким базовим для нього принципам транскрибування як: 1) точне збереження музичного тексту оригіналу, зокрема, проведення мелодії у верхньому голосі та збереження акомпануючих фігурацій середини; 2) тонку адаптацію супроводу до специфіки фортепіанного виконавства; 3) створення глибокого басу, що наслідує органні звучання; 4) орієнтацію на камерний та медитативний характер трактування художнього образу. Доведено, що виконавські інтерпретації Сіциліани В. Кемпфом та піаністами наступних поколінь виступають продовженням традицій німецького романтичного піанізму, що підтверджує їхня концептуальна суб'єктивність, діалогічність та одухотвореність, зреалізовані за допомогою гнучкості ритмотемпових характеристик, динамічності фразування та його підкреслено вокального походження як одного з найбільш переконливих свідчень «живої» природи художнього образу твору.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Andrew von Oeyen plays J.S. Bach: Siciliano from Flute Sonata No. 2 (arranged by Wilhelm Kempff). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IZ0UWU88DAI> (дата звернення: 25.06.2025).
2. Bach / Kempff: Siciliano from Flute Sonata No. 2 BWV 1031 (arr., Kempff) – Wilhelm Kempff, 1955. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QSFWHCeyURc> (дата звернення: 25.06.2025).
3. Biographie. URL: <https://web.archive.org/web/20090622101951/http://www.wilhelm-kempff.de/biographie.htm> (дата звернення: 25.06.2025).
4. Biography of Wilhelm Kempff. *Classic Cat*. URL: https://www.classiccat.net/kempff_w/biography.php#Composition (дата звернення: 25.06.2025).
5. Clark J. M. Celebrating music: Wilhelm Furtwaengler, Edwin Fischer, Wilhelm Kempff and the German Romantic performance tradition. University of Connecticut ProQuest Dissertations & Theses, 2005.
6. Evgeny Kissin – Bach-Kempff – Siciliano, BWV 1031. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2oNE03TqoOg> (дата звернення: 25.06.2025).
7. J. S. Bach. 10 Pieces. Transcribed for Piano by Wilhelm Kempff. Associated Music Publishers, Inc. New York, and Bote and Bock, Berlin, 1982. 40 p.
8. Lang Lang – Bach: Flute Sonata in E Flat Major, BWV 1031: II. Siciliano (Transc. Kempff). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FHqytGT0lqo> (дата звернення: 25.06.2025).
9. Lee J.-O. A study of two organ chorale preludes of Johann Sebastian Bach (1685–1750) transcribed by Wilhelm Kempff (1895–1991). The University of Iowa ProQuest Dissertations & Theses, 2013.
10. Siek St. Introduction. *Wilhelm Kempff. Bach, Mozart, Schubert & Shumann*. The Complete Polydor Recordings 1927–1936. P. 5–11.

REFERENCES:

1. Andrew von Oeyen plays J.S. Bach: Siciliano from Flute Sonata No. 2 (arranged by Wilhelm Kempff). Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=IZ0UWU88DAI> [In English]
2. Bach / Kempff: Siciliano from Flute Sonata No. 2 BWV 1031 (arr., Kempff) – Wilhelm Kempff, 1955. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=QSFWHCeyURc> [In English]
3. Biographie. Retrieved from: <https://web.archive.org/web/20090622101951/http://www.wilhelm-kempff.de/biographie.htm> [In English].
4. Biography of Wilhelm Kempff. *Classic Cat*. Retrieved from: https://www.classiccat.net/kempff_w/biography.php#Composition [In English].
5. Clark, J. M. (2005). Celebrating music: Wilhelm Furtwaengler, Edwin Fischer, Wilhelm Kempff and the German Romantic performance tradition. University of Connecticut ProQuest Dissertations & Theses [In English].
6. Evgeny Kissin – Bach-Kempff – Siciliano, BWV 1031. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=2oNE03TqoOg> [In English]
7. J.S. Bach. 10 Pieces. Transcribed for Piano by Wilhelm Kempff. Associated Music Publishers, Inc. New York, and Bote and Bock, Berlin, 1982. 40 p. [In English]
8. Lang Lang – Bach: Flute Sonata in E Flat Major, BWV 1031: II. Siciliano (Transc. Kempff). Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=FHqytGT0lqo> [In English]
9. Lee, J.-O. (2013). A study of two organ chorale preludes of Johann Sebastian Bach (1685–1750) transcribed by Wilhelm Kempff (1895–1991). The University of Iowa ProQuest Dissertations & Theses [In English].
10. Siek, St. Introduction. *Wilhelm Kempff. Bach, Mozart, Shubert & Shumann*. The Complete Polydor Recordings 1927–1936, 5–11 [In English].

Дата першого надходження статті до видання: 09.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 08.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу CC BY 4.0

