Міністерство культури та інформаційної політики України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет оркестрових інструментів
Кафедра духових та ударних інструментів

Дипломна робота на здобуття ступеня «Магістр»

на тему:

Специфіка виконавської інтерпретації флейтових опусів епохи бароко на прикладі творів Й.С.Баха

Виконавець: студент 2 курсу
денної форми навчання
профілізації «Флейта»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
ступеня вищої освіти «Магістр»
Ієвський Роман Ігорович

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства,
професор **Зінків Ірина Ярославівна**
Рецензент: кандидат мистецтвознавства, доцент
Павленко Олена Федорівна

Львів 2022

ЗМІСТ

Вступ ……..……..3

Розділ 1 Жанровий та образно-тематичний аналіз вибраних флейтових творів Й. С. Баха……...……..……7

1.1 Історичний контекст……....7

1.2 Партита для флейти соло a-moll……...…….……9

1.3 Соната для флейти і клавесина №1 h-moll……..14

Розділ 2 Особливості виконавських інтерпретацій творів Й. С. Баха у контексті композиторського стилю та еволюції інструмента…….……22

2.1 Аналіз виконавських інтерпретацій Партити для флейти соло *BWV 1013* a-moll ……...……..……....23

2.2 Аналіз виконавських інтерпретацій Сонати для флейти і клавесину №1 *BWV 1030 h*-moll……...…….……26

2.3 Порівняння аутентичної та сучасної манер виконання.....29

Висновки……..……..32

Список використаних джерел…….……...34

Бібліографія……..…….38

ВСТУП

Упродовж останнього сторіччя у Європі спостерігаємо величезне зацікавлення виконавців і слухачів старовинною музикою, особливо музикою бароко. Пояснити цей феномен може певна культурна паралель між двома віддаленими епохами: синтез християнства, античних (язичницьких) і просвітницьких (наукових) ідей, поєднання духовних і світських традицій, усталених канонів і сміливих експериментів, розмаїття форм, жанрів, інструментарію та звукових фактур. Вже у перші десятиріччя XX ст. сформувалась нова концепція виконання старовинної музики – «автентична», яка заперечувала попередню «романтичну» і ставила за мету відродити втрачені виконавські традиції. Основні зусилля т.зв. історики спрямували на створення такої інтерпретації твору, яка б за звучанням якнайбільше нагадувала оригінал і відповідала естетичним вимогам того часу, коли він був написаний. Наріжним каменем такого підходу стало “розуміти”, а не “відчувати” музику. Тому багато хто з інтерпретаторів ґрунтовно досліджував цей предмет (В. Ландовська, Е. Бодкі, Р. Кірпатрік, згодом Н. Арнонкур та ін.). Проте музична культура бароко виявилась таким багатошаровим і неоднорідним явищем, що численні дослідження, розшифрування нотних текстів, реконструкція інструментів і практика гри на них так і не змогли розв’язати дискусії щодо “правильності” виконання барокових композицій.

Неможливість єдино правильної інтерпретації зумовлена самим фактом “втрати” виконавської традиції, неточністю атрибутики багатьох опусів, відсутністю аудіозаписів, зміною умов концертного виконання в наш час.

«Здобутком» автентичної концепції можна вважати ідею пріоритету авторського нотного тексту («чистого», без пізніх культурних нашарувань), яка підштовхнула виконавців до різного типу “музичних розвідок”, вивчення давніх трактатів і сучасних наукових праць. Для того щоб зрозуміти музичну мову бароко, необхідно було створити історично-теоретичну базу, яка б стала ключем

до осягнення задуму барокового композитора.

Загальні питання барокового виконавства постають і перед сучасними флейтистами. Упродовж XVIII сторіччя відбувся стрімкий розвиток флейтового мистецтва, який супроводжувався формуванням національних композиторських шкіл, створенням концертного та навчального репертуару, методично-теоретичних засад флейтової гри. Твори Й.С. Баха складають фундамент репертуару, який є необхідним не лише для професійного росту виконавця-флейтиста, а й подальшого розвитку флейтового мистецтва загалом. Сучасна система української музичної освіти не передбачає ґрунтовного вивчення студентами-духовиками принципів старовинного виконавства. Проте існує слухацький попит на концерти старовинної музики. Сольні, ансамблеві та оркестрові твори композиторів бароко доволі часто звучать у концертних програмах, вони є обов'язковою складовою навчальних програм мистецьких навчальних закладів, їх рекомендують для учнів і студентів оркестрових факультетів, тому регулярно виконують на академічних концертах або іспитах. У зв'язку з цим питання інтерпретації барокових творів постають перед кожним музикантом.

Огляд джерел. Серед наукових джерел, якими послуговувався автор даного дослідження, базові позиції посіли праці з питань теорії та історії інтерпретації: книги Н. Арнонкура, де автор вдається в деталі барокового виконавства і наголошує на неможливості в наші часи осягнути це мистецтво виключно через знання, та статті В. Москаленка – автора курсу лекцій з музичної інтерпретації в українському музикознавстві. Питання образного змісту музики бароко та інтонаційних витоків бахівського тематизму висвітлювались багатьма авторами (А.Швейцер, Т.Ліванова, М.Друскін, ін.). Найкориснішими в цьому сенсі виявились дослідження Р. Берченко [3] та О.Захарової [11]. Джерелом важливої інформації щодо загальних проблем флейтового виконавства, історії побутування інструменту, жанрової типології окремих творів, стилістики,

аналізу прийомів гри, орнаментики, способів артикуляції стали сучасні дисертаційні дослідження Ю. Шелудякової [37], В. Карчмарчика [14], І.Єрмака [12] та ін.

Попри те, що творчість і стиль найвідомішого композитора німецького бароко Й. С. Баха є достатньо вивченою, українській дослідницькій літературі бракує теоретичних праць з аналізу окремих камерних жанрів і конкретних флейтових творів композитора, які б розглядались у контексті зв'язку їх змісту, форми, інтонаційної специфіки з можливими виконавськими інтерпретаціями.

Актуальність обраної теми роботи полягає у тому, що на даний час в Україні бракує наукових досліджень, які б містили цілісний аналіз флейтових творів Й. С. Баха, а також праць, що розглядають взаємозалежність між інтерпретацією флейтових творів та музичним інструментарієм тієї чи іншої епохи.

Об'єктом дослідження є флейтова творчість Йоганна Себастьяна Баха.

Предметом – особливості виконавської інтерпретації флейтових опусів Й. С. Баха.

Матеріал дослідження – Партита a-moll для флейти соло та соната №1 для флейти і клавесина Й. С. Баха.

Мета роботи – здійснити цілісний музично-теоретичний аналіз зазначених творів, який є ключем до розуміння-тлумачення композиторського задуму та виконавських інтерпретацій.

Для цього необхідно розв'язати такі **завдання:**

- вивчити структурно-драматургічні та жанрові особливості Партити для флейти соло a-moll та Сонати для флейти і клавесина №1 h-moll;
- виявити інтонаційні джерела тематизму та висвітлити зв'язок світської й духовної традицій у флейтових творах Й.С. Баха в контексті «універсалізму» його стилю;
- розглянути основні принципи інтерпретації інструментальної музики

бароко в автентичному та сучасному напрямках;

- проаналізувати та порівняти розмаїті виконання зазначених творів;
- з’ясувати критерії доцільності вибору інтерпретації залежно від виконавського інструментарію.

При комплексному підході до досліджуваних музичних артефактів Й.С. Баха ми намагалися поєднати музично-історичний та музично-аналітичний методи, надаючи перевагу останньому і акцентуючи виконавські аспекти. Урахування відмінностей між виконавськими інтерпретаціями зумовило використання порівняльного методу.

Теоретична база. Дослідження проводилось із використанням української та зарубіжної наукової та науково-методичної літератури, а також джерел з мережі інтернету.

Наукова новизна дослідження полягає у вперше проведеному цілісному аналізі вибраних флейтових творів епохи бароко для подальшого розвитку сучасних виконавських інтерпретацій на основі наявного інструментарію.

Практичне значення роботи полягає в можливості використання проаналізованого матеріалу музикантами як у педагогічній, так і у виконавській практиці.

Загальна характеристика роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел, що містить 43 позиції. Загальний обсяг праці – 38 сторінок.

РОЗДІЛ 1
ЗАГАЛЬНИЙ АНАЛІЗ ВИБРАНИХ ФЛЕЙТОВИХ ТВОРІВ Й. С. БАХА

1.1 Історичний контекст

Загальна інструментальна еволюція, яка відбулася у музичній культурі XVII-XVIII століть, зумовила інтерес композиторів того часу до виявлення унікальних можливостей різних музичних інструментів. Одним із наслідків цього процесу стало збільшення кількості сольних виконавців, індивідуалізація оркестрових партій, створення спеціального репертуару, що виявляв специфіку інструментів, розкривав технічні переваги та образний потенціал кожного. Помітний стрибок у розвитку флейтового мистецтва відповідав, з одного боку, загальним тенденціям того часу, з іншого – особливому моменту в історії самого інструмента – конкуренції флейт різних конструкцій і остаточної перемоги поперечної.

Європейська історія поперечної флейти розпочалася з XII сторіччя. Протягом п'яти століть цей інструмент поступово завойовував собі місце в різних сферах людського життя: у народному побуті, військовій та церковній практиці, у світських заходах. Вже у I половині XVI ст. повністю сформувалося сімейство поперечних флейт, проте ще до початку XVIII ст. композитори віддавали перевагу поздовжній флейті. Причина полягала в недосконалості конструкції траверсо і пов'язаними з цим проблемами: неможливість налаштування, різкий і незабарвлений звук, хибна інтонація, мінімальні динамічні можливості тощо. Як наслідок - майже повна відсутність флейтового репертуару в 17 ст.

Інтенсивний процес вдосконалення інструменту розпочався з 2-ї половини XVII ст. Розділення корпусу на 3 частини надало можливість коригувати стрій, поява клапану вирішила питання повного хроматичного звукоряду, конічне свердління додало м'якості звуку, сприяло точності інтонації, збагатило темброву палітру. Нова конструкція виявила не лише технічні переваги , а й невідомий раніше художній потенціал флейти. Спільні зусилля флейтових майстрів і виконавців

дозволили цьому інструменту постати в один ряд зі скрипкою та клавесином.

Певним свідченням підвищеної уваги суспільства до поперечної флейти можуть слугувати численні варіації з матеріалом, із якого вона виготовлялася. Окрім різних порід деревини, з поміж яких найціннішим було чорне дерево, а найпоширенішим - самшит, майстри експериментували з фарфором, склом, слоновою кісткою і навіть шкірою, воском і пап'є-маше. Наврядчи останні екземпляри вражали красою звуку, але своїм видом могли прикрасити будь який салон.

Саме на початку 18 століття з'являється сольний флейтовий репертуар. Першим твором для флейти-соло вважають п'єсу французького композитора Жака Оттетера «Відлуння» (1708 р.), в якій автор привернув увагу до технічних і виразових можливостей інструменту, використовуючи прийом регістрових «перегукувань» - імітацій. У подальшому (протягом століття) створення сольних опусів вже не було рідкістю, але часто переслідувало винятково педагогічні цілі. До таких можна віднести п'єси М. Блаве, вправи Й.Й. Кванца, котрі перед вечірніми концертами систематично грав король Фрідріх II, методичні сонати Г.Ф. Телемана. Проте вже з 20-х років з'являються окремі твори для флейти соло, де виконавська техніка була насамперед засобом для втілення художньому задуму.

Першим з таких творів є відома партита a-moll Й.С. Баха, яка відкрила нові образні грані флейтової музики взагалі й список флейтових опусів композитора зокрема.

Окрім партити для флейти traverso Й.С.Бах створив шість сонат, три тріо-сонати, одну оркестрову сюїту (№2) та Бранденбурзький концерт №5. Великого значення цей тембр (як соло, так й в дуеті) набув й у вокально-інструментальних творах композитора - пасіонах і кантатах.

Хоча світська природа інструментальних жанрів передбачала їх незалежність від духовної тематики, специфіка бахівського стилю полягала в тісному контакті та

взаємозв'язку цих двох сфер. Композитор, що постійно мислив загальнолюдськими категоріями, у системі релігійних образів, оперував відповідним до них інтонаційним "словником", таким, що сформувався в надрах культової музики. У цьому сенсі "бахівська творчість є принципово синтетичною" [23, с. 62], що безумовно має враховуватися інтерпретаторами-виконавцями.

Крім того, створюючи сольний репертуар, Бах прагнув "перенести" до нього ті розвинуті форми багатоголосся, які розробляв у творах для органу та клавесину. Таким чином перед "одноголосним" інструментом він ставив "надзадачу" оволодіння поліфонією. Перефразуючи А.Швейцера, "По суті, всі його твори призначені для ***ідеального*** інструмента, що наслідує від клавішних можливості поліфонічної гри, а від духових - усі переваги звуковидобування" [37, с. 284].

Звісно, за ступенем серйозності бахівські інструментальні твори не досягали рівня мес або пасіонів, але максимально можливо наблизились до них.

1.2 Партита a-moll для флейти соло

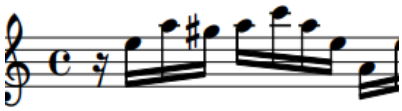
Партита a-moll створена в 1717 році та є першим флейтовим опусом композитора. Попри те, що автографа Й.С.Баха не було знайдено, сумнівів в його авторстві не існує, проте є припущення, що за первинним задумом твір призначався не для духового інструменту, можливо, для скрипки. У якості аргументів наводять надзвичайну технічну складність даного опусу і відсутність пауз у нотному тексті. Професор Дуглас Е.Уортен у методичних дописах до нотного видання "A Historical and Practical Guide to Johann Sebastian Bach's" зазначає, що композитор у партиті свідомо *відтвор*ив італійський скрипковий стиль brilliante, і пояснює техніку дихання, виходячи з структурно-мотивного аналізу музичного матеріалу. Про італійський вплив говорить і сама жанрова модель твору - партита (італійський варіант сюїти, що передбачав більшу концертність). Цікаво, що структура партити a-moll точно повторює схему циклу

першої партити для скрипки соло.

Вона складається з чотирьох частин, що мають за традицією танцювальні назви: алеманда, куранта, сарабанда і буре. Кожна з частин побудована в старовинній двочастинній формі. Однією з специфічних рис партити є невпинний рух, що пронизує всі частини циклу (навіть найліричнішу - третю). Дійсно, флейтова партія імітує віртуозний скрипковий стиль, але віртуозність слугує засобом розкриття того глибокого змісту, який притаманний всім творам Й.С.Баха.

Перша частина – ***Алеманда***. Надана Бахом танцювальна назва скоріш вказує на темп музики, а не на жанрову характерність. За зовнішніми ознаками (рівним рухом шістнадцятих) вона більш нагадує прелюдію, ніж танець. Танцювальна ритмоформула викарбовується єдиний раз - на грані розділів. Розгортання мелодичних фігурацій відбувається на тлі “м’яких” тонально-гармонічних переходів (через появу хроматизмів).

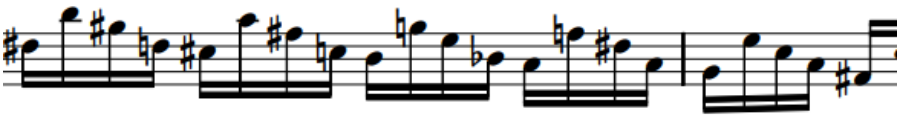
Лірико-меланхолійний настрій створюється хвилеподібними фігураціями, мінорним ладом, неквапливим темпом, ритмічною одноманітністю руху. Але проаналізуємо мотивний склад розлогої мелодичної лінії. Основою теми є півтактова фраза *anacrusis* з опорою на останньому звукові, який акцентується

спадаючим ходом. 

Семантично він пов’язаний зі станом знесилення, втоми, суму. Натомість початковий чотиризвучний мотив має символічне значення “волі божої” (Б. Яворський). Поєднання двох риторичних фігур саме в такій послідовності змушує трактувати перпетум мобіле як рух на межі сил, через подолання себе.

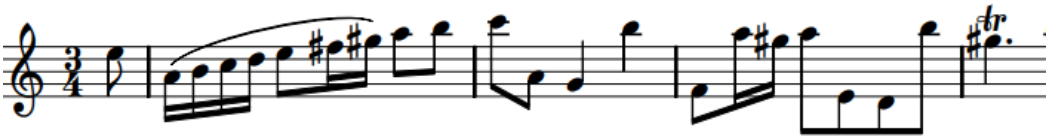
Монодичний виклад тематичного матеріалу (аналогічно до скрипкових соло) виявляє принцип прихованої поліфонії - умовного двоголосся. У “верхньому”

голосі переважає терцієво-секундовий інтонаційний комплекс, лінія “нижнього” голосу дає гармонічну опору, а наприкінці розділів утворює низхідний хроматичний мотив catabasis - символ смерті.



У фінальних тактах Алеманди відстань між двома голосами досягає найбільшого інтервалу – децими. Ці “розходження” не є випадковими, адже вони підготовляють наступну частину.

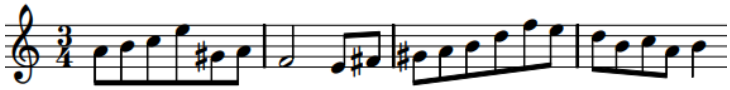
Куранта з партити часто виконується в концертах як номер на біс, що свідчить насамперед про її високі технічні характеристики. Завдяки швидкому темпу, величезним стрибкам, регістровим контрастам, постійному руху в діапазоні двох октав цей танець асоціюється скоріш з польотом. Тема викладається в перших 4-х тактах,



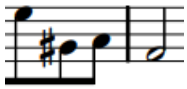
а далі розгортається у легкому русі висхідних і низхідних мелодичних фігурацій, заснованих на мотивах різного типу (поступеневі, обертання, по акордових звуках) У I розділі невпинна “течія” призупиняється лише тричі, на довгих нотах. Дві з них оздоблені трелями (знак радісного натхнення). У другому розділі таких зупинок взагалі немає. Регістрова диференціація окремих мотивів і ланок секвенцій “арпеджіовані” акорди в широкому розташуванні створюють ефект не лише двоголосся, а навіть й триголосся.

За традицією ***Сарабанда*** виконує роль ліричного центру та інтонаційно походить з вокальних джерел. Вона є інструментальним монологом - спокійним, сумним, сповненим глибоких роздумів. Особливість цієї частини полягає у відсутності типового для жанру сарабанди рельєфного ритмічного малюнку (пунктир, акцент

на другій долі), який надавав би їй патетики. Натомість переважає рівномірний рух восьмих чи шістнадцятих тривалостей.



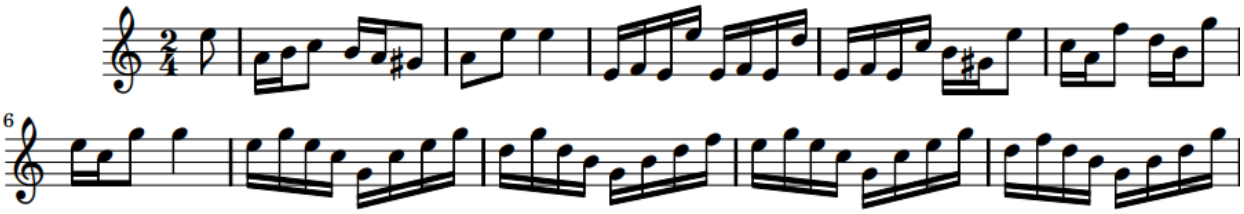
Образно-семантичний зміст всієї частини закладений вже у початковій “хоральній” фразі, яка поєднує терцієво-секундові інтонації з мотивом хреста.



У подальшому розгортанні тематизму основні мотиви постають у різних варіантах: зокрема перший висхідний звучить в оберненні, відтворюючи фігуру circulatio (“чаша страждання”).

У другому розділі форми відбувається розвиток: ускладнення мелодичного руху, впровадження поліфонічних прийомів, тональні відхилення, посилення дисонантної гармонії. Усі ці елементи драматизації надають ліричній сповіді трагічного забарвлення.

Фіналом партити стає не жига, а ***буре*** – жвавий танець з категорії “низьких”, який має контрастувати високому стилю попередньої частини. Буре властиві легкі та дрібні рухи, і саме такий малюнок має мелодична лінія цієї п’єси: вона складається з коротких мотивів і фігурацій різного типу – фрагментів гам, стрибків, арпеджіо тощо.

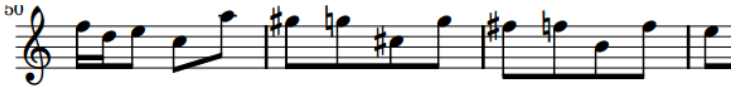


Це єдина тема в циклі, яка ґрунтується на суто танцювальній ритмоформулі та викликає асоціації з живою практикою. Цікаво, що Бах починає п’єсу з традиційного для швидких танців затакту, хоча наступне фразування

починається з сильної долі. Подібно до другої частини, буре сповнено повітряної легкості, вишуканості, має граціозний характер. Основний танцювальний мотив нагадує зменшений варіант риторичної фігури “спокути” або “вознесіння, воскресіння”:

Загальний рельєф мелодії створюється почерговим рухом або вгору, або вниз, нагадуючи літеру “М” (символ Марії, милосердя).

Різкі зупинки на верхніх нотах з ефектом “обірваних” фраз також мають риторичні аналоги: у духовній музиці вони передавали стан радісного захоплення. Наявність у фіналі позитивних інтонаційно-семантичних знаків не виключає тих, що мають протилежне значення. Один з таких знаків – секундові інтонації, які входять у танцювальний мотив. Другий – хроматична низхідна лінія у ”верхньому” голосі перед репризою: мотив *catabasis* як нагадування про страждання.



Отже, остання частина циклу, яка найтіснішим чином пов'язана з “низьким” – побутовим – жанром, але використовує інтонаційний словник “високих” жанрів, в образно-семантичному плані синтезує земне і небесне, повсякденне та вічне.

Таким чином партита для флейти соло a-moll є яскравим проявом бахівського стилю в камерній музиці. Твір, призначений для світського музикування (а можливо й для вирішення методичних завдань), є одним із найбільш змістовних флейтових творів свого часу, «зашифрованим конспектом світоустрою». (Г. Кремер).

1.3 Соната № 1 для флейти і клавесина

До перлин камерної музики бароко належать й 6 флейтових сонат Й.С. Баха. Разом із сольною партитою вони є найбільш виконуваними серед решти флейтових творів тієї доби. До недавніх часів періодом створення цих сонат вважався проміжок між 1717 і 1723 роком – час перебування Й.С.Баха у Кьотені на придворній службі (Кьотенський період творчості). На сьогодні науковцями доведено, що всі вони були створені пізніше, у Лейпцизький період, але їх атрибуція ще не є остаточною.

Перші три сонати призначені для флейти та облігатного клавесину (з повністю виписаною партією), три останні – для флейти й генерал баса. Появу найскладніших з них (h-moll і A-dur) дослідники пов'язують з відвідуванням композитором Дрездена та знайомством з французьким флейтистом-віртуозом П. Г. Бюффарденом [36, с. 26].

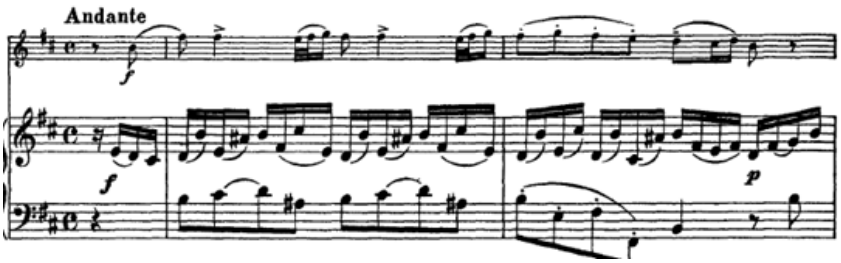
Будучи в добу бароко ще доволі "молодим" жанром і перебуваючи у стадії становлення, соната надавала композиторам простір для творчої фантазії. Її специфічні риси лише формувалися під впливом інших жанрів – сюїт, концертів, церковних сонат. Цим фактом пояснюється структурна різнотипність бахівських опусів: сонати №№ 2, 3, 4 – тричастинні, № 5 і 6 – чотиричастинні; № 1 – формально тричастинна, а фактично чотиричастинна. Контрасти всередині циклів також не підпорядковуються єдиній схемі: сонати № 2 і 3 побудовані за принципом "швидко–повільно–швидко", сонати № 5 і 6 – за принципом подвійного співставлення "повільно-швидко". Соната №4 має виняткову послідовність частин (Andante–Adagio–Menuetto), що стало причиною сумнівів стосовно авторства твору. Композиція сонати №1 також є нестандартною, але про неї йтиметься нижче. Серед темпових позначень, наданих частинам, є й жанрові назви: сициліана (№№ 2, 6) та менует (№ 4). До речі, ознаки жанру сициліани мають і повільні частини сонат № 1 і 3. Якщо наявність менуету багатьма сприймається як аргумент на користь іншого автора, то використання сициліани

є показовим саме для бахівського письма. Світський характер цих творів не виключає глибини їх задуму, тих сакральних знаків, якими сповнена музика Баха.

Соната № 1 (BWV 1030) h-moll є представляє ліричний за змістом цикл, хоча кожна частина має певні ознаки танців. Три частини поєднуються за принципом контрасту: Andante – Largo e dolce – (Presto-Allegro)

Перша частина – ***Andante*** – за зовнішніми ознаками (темпом і метром) нагадує алеманду. Двотактова флейтова тема із загостреним синкопою стрибком на квінту, могла б стати основою танцю, але вокальна природа інтонацій та поліфонічна фактура виводить її за межі жанровості у сферу лірики, яка наближена до образного світу пасіонів. У тематизмі виокремлюються декілька самостійних мотивів, що визначають зміст першої частини.

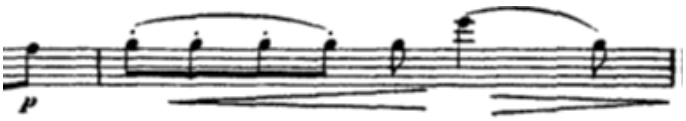
1 – початковий квінтовий мотив *(оклик, звернення до небес)*



Дослідники зазначають, що він є мінорною копією провідного мотиву кантати № 117 «Хвала та честь найвищому благу» [36, с. 105], але інший ладовий нахил позбавляє його піднесеної урочистості та перетворює на семантичну фігуру сумного благання.

Типовий для жанрової музики заключний зворот (уклін або кніксен) у новому контексті передає стан покірності, смирення.

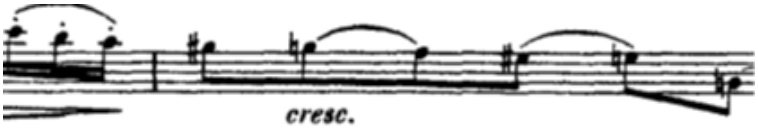
2 – закличний мотив з висхідною секстою (*exclamatio)*



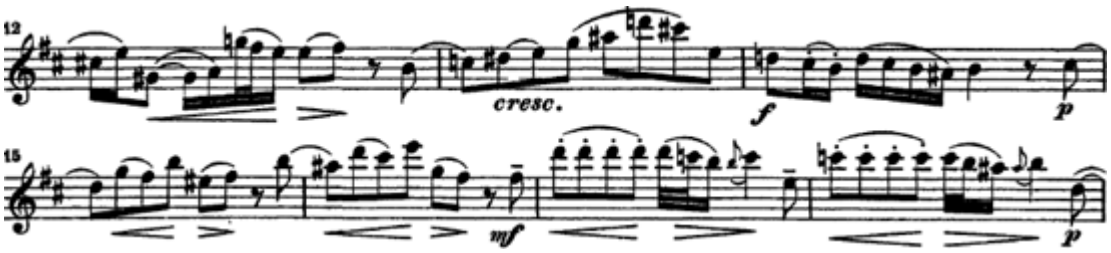
Цей інтонаційний «вигук», що акцентується синкопою, є виразом найвищої душевної напруги.

3 – секундові «зітхання» (*suspiration)* – музичні формули гострого болю та страждання.

4 – хроматичні низхідні лінії *(passus duriusculus)* – символ смерті.



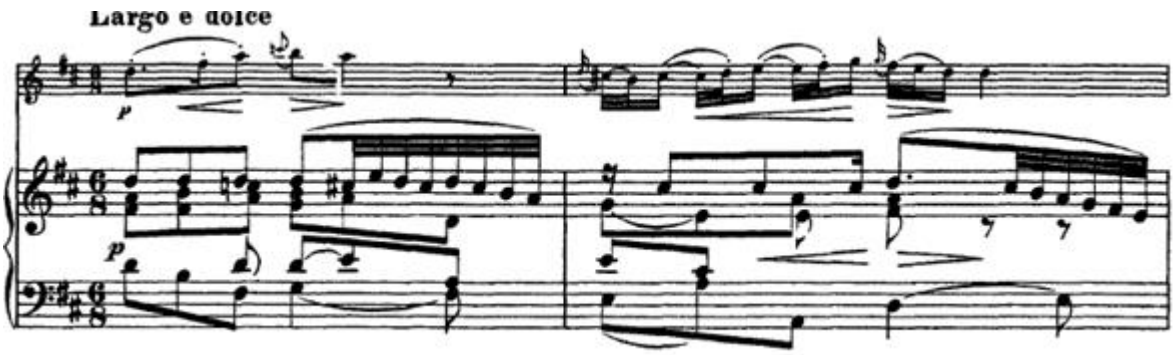
Перші два представлені на початку п’єси: окремо в партії флейти та клавіру. решта два з’являються згодом, у розвитку. Крім цих, які належать до сталих музично-риторичних фігур, у тканину вплетені ліричні аріозно-мовленнєві звороти, котрі були поширені в вокально-інструментальних жанрах і також асоціювалися з певними емоціями: оспівування, секундові затримання, спадаючі ходи по звуках зменшених акордів як емблеми смутку та душевних страждань; багатократне повторення одного звуку як формула наполягання, вмовляння або ораторського пафосу.



Форма частини підпорядкована поліфонічній логіці, невпинному процесу інтонаційного розгортання тематизму. Масштабність композиції сама по собі є складною для виконання. Цікавим здається спостереження Д. Харитонової щодо кількості тактів у першій частині (119) та порівняння змісту музики з текстом псалма №119 («Я кликав до Господа в горі своїм, і Він мене вислухав»). Подібні образні паралелі мають сенс, проте числовий збіг здається випадковим.

Основна тема *Andante* охоплює 4 такти: 2-х тактовий мотив у флейти на тлі фігуративного матеріалу у клавесина, що продовжує звучати без соліста. Її друге проведення (з 5-го такту) переростає у розвиток. Так утворюються вісім розділів (A B + A1 B1+ A2 B2 + A3 B3), з яких непарні починаються з основного мотиву-зерна (квінтового), парні – з секстового мотиву, з подальшим секвенційним розвитком та тріольним фігуративним рухом. Компонування основного тематизму (AB) відповідає двочастинності, яка часто застосовувалась у вокальних жанрах; повторення «строф» зі змінами спирається на принцип варіантності в умовах поліфонічного мислення. Перша строфа експонує тематичний матеріал; середні виконують функцію розвитку: теми проводяться в тональностях d (fis-moll) – s (e-moll) – VI (G-dur) – s (e-moll); четверта (A3 B3) є узагальнюючою репризою: тут встановлюється головна тональність (h-moll), теми викладаються в більш розвиненій та щільній поліфонічній фактурі з використанням прийомів різного типу імітацій. Усі тематичні (інтонаційно-ритмічні) формули, що траплялись раніше, тут постають у новому, більш вільному, поєднанні.

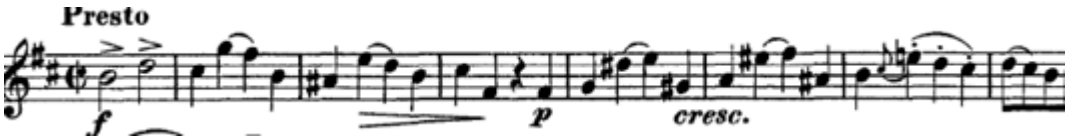
Друга частина – ***Largo e dolce***, D-dur – різко контрастує попередній. Це сициліана лірико-пасторального характеру. Флейті надається провідна мелодична функція. Імпровізаційний стиль сольного висловлювання створюється примхливою ритмікою та різними видами мелізматики. Старовинна двочастинна форма заснована на єдиній темі:



Широка наспівна мелодія діатонічного складу у флейти утворює дует з верхнім голосом партії клавесину. На тлі рівномірної пульсації нижніх голосів і ясної гармонічної основи тема звучить спокійно й піднесено. Цікаво, що в цей мелодичний візерунок тонко вплетені (особливо у другому розділі) інтонації основних мотивів I частини: секстовий стрибок, секундові зітхання, ходи по зм.VII_7, повторення одного й того ж звука.

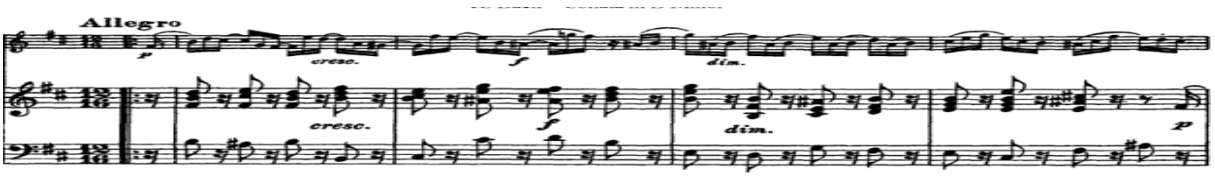
Третя частина – ***Presto-Allegro***, h-moll – складена з двох розділів. Відсутність цезури та образного контрасту між Presto та Allegro поєднує їх у драматургічне ціле, тематична індивідуалізованість і формальна довершеність кожного дає підстави трактувати їх й як дві окремі частини.

Перший розділ (Presto) - триголоса фуга.



Тема чітко поділяється на два чотиритакти за принципом питання-відповідь: її ламана лінія побудована на чергуванні висхідних та низхідних інтонацій, у яких можна помітити обрії «мотиву хреста». Загальний рух першої фрази спрямований вниз, другої – через хроматизовані щаблі вгору. Жанрова за характером тема, якій притаманні чіткий ритмічний пульс та гармонічна основа, мелодично ускладнена: її лінія містить майже всі звуки хроматичної гами (окрім II ♭). Такий мелодичний рельєф зазвичай відповідає втіленню драматичних образів, але швидкий темп та специфіка флейтового тембру перетворює приховану напругу на імпульсивну рухливість. Варто згадати про символічне значення фуги як «бігу».

Другий розділ (Allegro у розмірі 12/16) – це стрімка токата, моторність якої є засобом вираження драматичного стану (більшого, ніж у попередній фузі). Невпинний рух шістнадцятих нібито перебивається синкопами залігованих нот. Вони утворюють свою мелодичну лінію, яка цілком складається з інтонацій плачу. Початковий мотив (по звуках квартсекстакорду), який у системі музично-риторичних фігур пов'язаний з семантикою жертовності, дає поштовх тривалому та дуже активному мелодичному розвитку. Розгортання «одноманітного» токатного матеріалу відбувається на основі різноманітних мікроконтрастів: чергування поступових ходів та стрибків (обернення секунд на септими), зіставлення рівного та квазіпунктирного ритму (♩ ♪), зміни регістрів та динаміки, типів фактури (акордова, гомофонно-гармонічна, поліфонічна). Усе це в швидкому темпі справляє враження неспокою, відчаю і тривоги.



Allegro побудовано у старовинній двочастинній формі, що скоріш є притаманним

танцювальним частинам сюїти, а не імпровізаційним поліфонічним композиціям. До речі, особливості метроритму цього розділу вказують на близькість до жиги або тарантели, але визначальним образно-семантичним фактором цієї музики все ж таки є не танцювальна пластика, а моторність як така. Таким чином, загальна драматургія III частини дзеркально відображає традиційне співставлення прелюдії (токати) та фуги. Завершення циклу «стихійним рухом», а не конструктивною фугою є, з одного боку, даниною принципам сюїти, з іншого - логічним фіналом «ліричного сюжету», предметом якого завжди є внутрішній світ людини .

Отже, камерний стиль Й.С. Баха сформувався на багатошаровому ґрунті європейської духовної культури (зокрема протестантської) та німецької інструментальної традиції. Національні витоки його творчості, духовна складова та досконале поліфонічне мислення поставили саме стиль Й.С. Баха на вершину німецького бароко. На відміну від свого сучасника Г. Ф. Телемана, який прагнув до «простих, зрозумілих та доступних» мелодичних думок, Й.С. Бах транслював свої ідеї за допомогою змістовних музичних символів (риторичних фігур, хоральних цитат тощо). І завдання виконавця – їх правильно відтворити. На думку Д. Харитонової, “вся суть інтерпретації полягає у тому, щоб розкрити та віднайти закодовані музично-риторичні фігури-символи” [36]. “Інтерпретація Баха – своєрідний виконавський тест щодо міри художньої зрілості, а це означає – і особистісної, й істинно людської зрілості. Хочеш грати "правильно" Баха – розширюй свою свідомість” [33].

РОЗДІЛ 2

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ У КОНТЕКСТІ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ ТА ЕВОЛЮЦІЇ ІНСТРУМЕНТІВ

Правильне прочитання, тлумачення та розуміння музичного тексту є найважливішою складовою художньої інтерпретації, але не дорівнює її суті, адже інтерпретація є водночас і музичним "фактом", і творчим процесом (за В. Москаленком [27]).

Іншою складовою є адекватне відтворення "духу часу", а це питання не тексту, а контексту. За словами Н. Арнонкура, "Музика, як і всі види мистецтв, тісно пов'язана зі своїм часом; … і є до кінця зрозумілою тільки для сучасників. Наше розуміння старовинної музики дозволяє нам лише вгадувати дух, що її породив. Оскільки музика завжди відповідає духовній ситуації свого часу, її зміст не може перебільшувати людської здатності до розуміння, а *кожне досягнення з одного боку компенсується втратою з іншого* " [2, с.15].

Передати *дух* епохи бароко сьогодні можна двома основними способами: 1 - відтворити старовинну манеру виконання, яка ґрунтувалася на імпровізації (суб'єктності виконавця); 2 - грати барокові твори на актуальних для того часу інструментах.

Перший зазвичай не викликає заперечень, а його ігнорування частіш за все пов'язано з недостатньою майстерністю або обізнаністю соліста щодо правил і свобод такого виконання. Вміння виконавця у XVIII ст. вільно варіювати мелодію демонструвало, окрім техніки, його художній смак, відчуття стилістики твору, розуміння форми. Для сучасного музиканта, який звик до точної нотації, це завдання не з легких: нові варіанти мелодії (навіть занотованої) мають звучати як щойно вигадані.

Щодо доречності аутентичного інструментарію, то навколо цього питання й дотепер точаться дискусії.

На думку Н. Арнонкура, еволюція музичних інструментів не була прямим

шляхом від гіршого до кращого. у різні часи вони мали перед собою різні задачі і в своєму часовому просторі вирішували їх найліпшим чином.

Тож будь-яке вдосконалення наявної конструкції інструменту безумовно давало певні покращення, але і втрачало у інших своїх характеристиках. До прикладу, нова конструкція поперечної флейти Т. Бьома мала відчутно більші акустичні можливості, рівніші півтони та регістри, але втратила індивідуальність кожного звуку, фарби та артикуляційну палітру, які були характерні для флейт Ж. Оттетера. На сучасних зразках важко відтворити й барочний середньотоновий стрій з властивою йому системою інтонування. Іншими словами, інструменти завжди були максимально збалансовані відповідно до епохи, в якій існували.

2.1 Аналіз виконавських інтерпретацій Партити для флейти соло BWV 1013 a-moll

На сьогодні серед виконавських інтерпретацій музики бароко (або будь-якої іншої музики до 19 ст.), ми спостерігаємо дві найбільш вагомі тенденції – історичну (автентичну) та сучасну. Специфіка першої виявляється у виконанні, максимально наближеному до історичної практики, другої – у такому виконанні, яке максимально адекватно ретранслює задум композитора в умовах нового історико-культурного контексту, відповідно до тієї епохи, в яку цей твір виконується. Не можна стверджувати, який з них є “правильним” чи має переваги над іншим. Вони є рівноправними, і вибір виконавця залежить від задач і цілей, що він перед собою ставить.

Справедливою є теза, що за об’єктивними обставинами абсолютно точного відтворення історичного звучання барокової музики сьогодні бути не може . Причинами такого є порушення безперервної традиції виконання, інша (відмінна від нашої) система нотації, а також відсутність записів оригінальних зразків. Сучасні “копії” історичних інструментів навряд чи повністю можуть передати звучання та можливості оригінальних.

Сьогодні *Партиту для флейти соло a-moll* можна зустріти у більшості престижних флейтових конкурсів, він стабільно входить у репертуар багатьох сучасних флейтистів. Саме тому зараз ми маємо нагоду почути велику кількість інтерпретацій та порівняти їх. Беручи до уваги те, що оригінальний твір було написано для “траверсо”, було б помилкою порівнювати лише виконання на інструментах сучасної конструкції (“флейті Бьома”).

Представником автентичної інтерпретації виступить Мартен Рут – флейтист, дослідник та спеціаліст з історичного виконання музики 18 та 19 століть. Він є одним з яскравих представників автентичної флейтової гри, яку викладає у консерваторії Амстердаму. Також він понад 30 років займає позицію першої флейти в оркестрі Нідерландського Бахівського суспільства, що дає нам підстави вважати його інтерпретації наближеними до реального виконання часів епохи бароко, адже записів виконавців того часу ми, на жаль, не маємо змоги почути.

Обираючи запис для представлення сучасної манери виконання ми стикаємося з деякими труднощами, але не через брак вибору, а через велику кількість схожих рис в інтерпретаціях, що дає нам можливість упевнитись у чітко сформованих принципах інтерпретації цього твору на сучасному інструменті.

Основним записом для представлення сучасної манери виконання обрано запис Е. Паю, який на сьогодні є одним з найуспішніших концертуючих флейтистів, перший флейтист Берлінського філармонійного оркестру.

У ***Алеманді*** варто відзначити схожий загальний характер виконання – відсутність вібрато, однакові темпи в обох інтерпретаціях. Хоча в цілому виконання Е. Паю більш строге стосовно метроритму та артикуляції, наближено до оригінального тексту. У Мартена Рута, натомість, багатша артикуляційна палітра (що й не дивно, адже конструкція “траверсо” дозволяє виконувати більше різноманітних штрихів), метроритм динамічний, підкреслює фразування та голосоведення. Репризи виконавці також трактують інакше – в інтерпретації Е. Паю реприза

зіграна майже без змін, в той час як у автентичній у репризі відбуваються суттєві зміни в артикуляції та фразуванні. У цілому в манері Е. Паю відчувається бажання виявити танцювальну природу тематизму, зберегти пластику танцю від початку і до кінця, з мінімальними відхиленнями від Urtext'у. Виконання М. Рута має більш імпровізаційний, вільний та емоційно насичений характер.

Куранта в обох виконавців дуже подібна, відмінностей значно менше, ніж у попередній частині. Як Е. Паю, так і М. Рут виконують її у вільній агогічній манері, але зі збереженням пульсації до самого кінця частини. Обидва використовують штрихове "асорті". Стосовно реприз ситуація подібна до Алеманди. У сучасній інтерпретації відсутні суттєві зміни у тексті, реприза виконана так само, як і перше проведення цього матеріалу. У версії М. Рута на флейті *траверсо* реприза оновлена й більш експресивна, з варіаціями у штрихах, агогіці та динаміці.

У ***Сарабанді*** ми вперше можемо почути текстові зміни (прикраси, quazi імпровізації) під час реприз у Емануеля Паю. Як в першом, так і в другому коліні виконавець дещо видозмінює мелодію згідно з традиціями барокового виконання. На довгих нотах чутно ледь наявне *вібрато*, що використовується як засіб виразності. У автентичній інтерпретації теж присутня вібрація довгих звуків, але у цьому випадку вона "пальцева", а не "діафрагмальна". Варіювання реприз є в обох виконаннях. Мартен Рут не оминає жодної можливості показати імпровізаційність цієї частини. Якщо Е. Паю майже не порушує мелодичну лінію і лише прикрашає її орнаментом, то М. Рут імпровізує, відштовхуючись від гармонії, що змінює самий інтонаційний склад мелодії і справляє враження варіації на основну тему.

У фінальній частині – ***Буре*** – обидва виконавці зберігають танцювальну основу. Основною відмінністю автентичного виконання М. Рута є більш акцентована манера гри і набагато ширший динамічний діапазон. У Паю динамічні контрасти більш згладжені, артикуляція м'якша, фрази більш закруглені, без несподіваних

контрастів.

У підсумку можна зазначити наступне: обидві інтерпретації багато в чому перетинаються, що дає можливість назвати художню версію Е. Паю скоріше “стилізованою” ніж “сучасною”. Безумовно, це гра на сучасному інструменті, але у виконанні він намагається притримуватися канонів “автентичного” виконання, перш за все за рахунок тембру, мелізматики, артикуляції. Іншими словами, це варіант виконання, при якому на сучасній флейти створюється імітація гри на “траверсо”. Це досить корисна та необхідна навичка для професійного музиканта, що допомагає зрозуміти, відчути та відтворити стиль композитора, але при безпосередньому порівнянні із виконанням на автентичному інструменті така манера гри виглядає менш цікавою, ніж відтворення на “автентичному” інструменті. В першу чергу за рахунок браку можливостей сучасної флейти у виконавських прийомах епохи бароко.

2.2 Аналіз виконавських інтерпретацій Сонати для флейти і клавесину №1 *BWV 1030 h*-moll

Тепер порівняємо опус не для сольного інструмента, а для іншого складу – флейти та облігатного клавесину і з’ясуємо, чи наявні відмінності у принципах інтерпретації у різних інструментальних складах.

Для більш детального порівняння обрано три інтерпретації – траверсо та клавесину Мартена Рута, флейти та клавесину Емануеля Паю, та флейти та фортепіано Дениса Бурякова. Всі три варіанти інструментальних складів сьогодні актуальні і широко використовуються у концертній практиці. Але до сьогодні думки розходяться стосовно “правильного” трактування подібних опусів у таких складів. Подальший аналіз покликаний структурувати основні відмінності, визначити недоліки та переваги тих чи інших варіацій формату “склад-інтерпретація” та має на меті скласти підґрунтя для доцільного використання наявних знань у галузі історичного та сучасного виконання у формуванні

принципів сучасної інтерпретації творів епохи бароко.

Почнемо з ***Andante*** у виконанні Мартена Рута та клавесиніста Ван Делфта. Флейтист будує свою інтерпретацію за вже відомим нам по попередньому записі принципом історичної інтерпретації. М'яка атака відповідає спокійному характеру частини. Фразування робиться в першу чергу за рахунок динаміки, деякі інтонації додатково акцентуються штрихами. Кульмінаційні моменти підкреслюються посиленням динаміки та загостренням штрихів.

Щодо варіанту із сучасною флейтою та клавесином, то Е. Паю інтерпретує цю частину досить близько до "автентичного" виконання М. Рута, використовуючи ті самі виразові засоби. Завдяки новій конструкції інструмента, у його виконанні більш ясно прослуховується поліфонічна лінія нижнього регістру, проте досить відкритий тембр сучасного інструменту у верхньому регістрі дещо конфліктує з більш м'яким тембром клавесину у кульмінаційних місцях, що певною мірою нівелює досить вагому функцію *basso continuo* переводячи її з позиції рівноправного з солістом супроводу (*quasi* оркестру) у клас "фонового" акомпанементу, хоча загальний тембр флейти у цьому виконанні наслідує "траверсо" – прозорий та світлий.

Інтерпретація Д. Бурякова (флейти та фортепіано) є досить самобутньою у контексті цих трьох. Загальний характер звучання відрізняється від попередніх завдяки принципово різним засобам виразності, хоча концепція частини та її фразування зберігаються. Додається прийом *vibrato*, який не був притаманний флейтовій музиці цих століть. Штрихова палітра вужча, більш спрощена відносно гри М. Рута, проте голосоведіння та фразування виконане більш експресивно за рахунок vibrato та ширших динамічних можливостей інструменту. Завдяки більшому тембральному потенціалу металевої флейти поліфонічні лінії мають помітний контраст, використовуються як "світлі" кольори, так і досить "темний", насичений звук у кульмінаціях. Партії в ансамблі звучить більш цілісно та збалансовано.

Largo e dolce у М. Рута звучить дуже делікатно, фразування спирається на вже згадані вище “барокові” засоби виразності, є імпровізовані прикраси, особливо під час виконання реприз. Присутня ледь помітна агогіка, що додає музиці певного “погойдування”. Як і в попередній частині, Е. Паю багато в чому наслідує історичне виконання (за винятком імпровізацій у репризах), повністю зберігає основний нотний текст. На довгих звуках задля виразності флейтист використовує легке vibrato.

Виконання Д. Бурякова з першої ноти починається тембрально насиченим звуком, фрази будуються динамічно, з використанням *vibrato* (як і в попередній частині). Проте у репризах тембр використовується значно світліший та прозоріший, що показує контраст між проведеннями. За канонами барокової музики при повторенні матеріалу додаються незначні прикраси. Відмінностей у фразуванні між попередніми інтерпретаціями немає.

Presto у автентичному виконанні починається досить м’яко, подібно до першої частини. Хоча музика має більш експресивний характер, штрих залишається м’яким,а фразування плавним. Лише в деяких місцях виконавець використовує гострішу артикуляцію для підкреслення голосоведення. Варто відмітити, що на цей раз при повтореннях матеріалу не використовується імпровізацій, текст зберігається.

Е.Паю трактує фінал по-іншому: початок досить чіткий та більш рішучий, штрихових варіацій більше, ніж у М. Рута. Фуга більш цупка та тверда за характером атаки. Повторення тематизму відбувається без змін. В цілому характер частини більш експресивний та рішучий.

Інтерпретація Д. Бурякова починається аналогічним чином – рішуче, з атакою. Невелика штрихова варіаційність компенсується більш різноманітним використанням тембрів у фразуванні та голосоведінні. Експресивні мелодичні звороти підкреслюються *vibrato*. Як і в попередній частині, репризи позначені тембральним контрастом, виконуються більш світлим та прозорим звуком.

Характер частини ще більш емоційний, ніж у виконанні Е. Паю.

2.3 Порівняння автентичної та сучасної манер виконання

Порівнявши інтерпретації, створені різними поєднаннями інструментів можна побачити, що в образно-драматургічному плані вони майже не відрізняються, або відрізняються мінімально. Значні розбіжності виявляються у використанні різних засобів виразності. М. Рут та Е. Паю відтворюють барокову манеру гри, Д. Буряков використовує романтичні засоби виразності – вібрато, густий темний тембр, порівняно гучніша динаміка. Безумовно, романтичні прийоми були б неприйнятними у бароковому звучанні з клавесином, і навряд чи переконливою вийшла б гра на траверсо під супровід сучасного фортепіано. Як зазначає Н. Арнонкур, музичні інструменти повністю відповідали потребам музикантів і композиторів того часу, були “ідеальними” для виконання музики своєї епохи. Саме тому дуети “клавесин – traverso” та “фортепіано – флейта” звучать більш цілісно, аніж поєднання інструментів з різних епох (як клавесин і сучасна флейта), відповідно і інтерпретація в таких складах звучить природніше. Водночас виконання Е. Паю не виглядає гіршим або менш переконливим. Скоріше саме його інтерпретацію можна визначити як “історичне виконання”, тобто таке, що наближене до оригінального звучання, але з використанням сучасного інструментарію.

Інтерпретація М. Рута в цьому контексті є яскравим прикладом автентичного виконання, коли і манера гри, і склад інструментів максимально наближені до барокових.

Інтерпретація Д. Бурякова є менш “достовірною” в історичному плані, але абсолютно переконливою в художньому. Разом із наслідуванням правил фразування та голосоведіння епохи бароко флейтист застосовує прийоми гри більш пізнього періоду, що дозволяє йому, не виходячи за рамки стилю, додати твору більшої експресії.

Отже, головним критерієм достовірної інтерпретації слугує природність звучання, яка диктує вибір виражальних засобів для конкретного складу. Кінцевим споживачем будь якого музичного продукту є саме слухач, а він не зобов'язаний володіти всім арсеналом знань стосовно “правильного” історичного виконання. Завданням музиканта є комунікативний акт: ретрансляція задуму композитора, створення відповідної емоційної атмосфери, прокладення “шляху до серця” слухача. Якщо це відбулося, то місію музиканта можна вважати успішно виконаною, незалежно від наявного інструментарію. З іншого боку, ідеально правильна (в історичному сенсі), “стерильна” гра, що не викликає душевних вібрацій, має невеликий шанс бути прийнятою адресатом, а тому нівелює старання. Відома клавесиністка В. Ландовська писала: “Якщо доводиться обирати між двома такими видами інтерпретації, то першому, без сумніву, треба віддати перевагу – він менше викликає позіхання” .

За Н. Арнонкуром, “Музикант мусить мати право виконувати будь-який твір на найбільш відповідному інструменті і обирати найкраще звучання”.

Отже, виходячи з усього вищесказаного, можна стверджувати, що головним критерієм “правильної” інтерпретації має бути її переконливість, точніше, цілісність, яка утворюється через гармонійне поєднання знань, емоцій і виконавської майстерності.

Безумовно, для поціновувачів мистецтва бароко, краще обирати автентичні інструменти, – ті, що найприродніше відтворюють старовинне звучання. Проте подібне побажання є проблемним, адже замало сучасних виконавців спеціалізується на старовинній музиці і опановує барокову техніку. У багатьох провідних університетах світу кафедри старовинної музики відокремлені від інших спеціалізацій. Попередники сучасних інструментів часто потребують інших навичок гри, абсолютно відмінних від теперішніх, тому задля їх вдосконалення музикантам іноді доводиться присвятити все своє життя. Саме з цієї причини більш поширеною є практика виконання барокових творів на

сучасних інструментах, навіть попри їх тембральні “недоліки”.

Для т.зв. “широкої публіки” більш “зрозумілими” і звичними для слуху будуть сучасні інструменти. Їх виразні ефекти (динамічна амплітуда, ваговитість нижнього регістру) як найкраще задовольняють теперішній емоційно-слуховий запит. Важливим у такому виконанні є адекватність втілення задуму композитора, створення відповідної образно-смислової атмосфери.

Інтерпретація із залученням інструментів різних епох здається концептуально менш виправданою, проте має сенс як певний професійний досвід, адже він збагачує знання та всебічно розвиває виконавський апарат музиканта. Н. Арнонкур зазначав: “Навіть якщо … проблема стилістично правильного виконання залишиться, ми постійно будемо шукати істину, поступово відкриваючи нові грані у знайомих шедеврах” [2, с. 42].

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження ми прийшли до таких висновків.

1. Розгляд структурно-драматургічних особливостей Партити для флейти соло a-moll та Сонати для флейти і клавесина №1 h-moll Й.С. Баха виявив наслідування композитором традиційних принципів камерно-інструментальних жанрів сюїти та церковної сонати. Аналіз інтонаційної будови тематизму показав його зв'язок з музично-риторичними фігурами епохи. Виявлення інтеграції принципів духовної та світської традицій розширило сприйняття даних творів як суто світських у бік поглиблення образних асоціацій, що стане підґрунтям для їх сучасних інтерпретацій флейтистами.

2. Аналіз аутентичних і сучасних теорій виконання показав, що на сьогодні сформованою є тільки аутентична манера гри. Такі прийоми, як гра без вібрато, широкий артикуляційний спектр, «світлий» прозорий звук, імпровізаційність прикрас, виконавські варіації нотного тексту в репризах є постійними супутниками «історичного» виконавства. Сучасні інтерпретації барокової музики є досить варіативними і своєрідними у різних виконавців. Це свідчить про відсутність усталених норм її виконання. На сьогодні обидві течії мають своїх прихильників, проте остання потребує ґрунтовнішого дослідження. Адже з плином часу інструменти зазнали суттєвих змін, набувши інших акустичних характеристик, що позначилось на змінах в інтерпретаціях.

3. Порівняльний аналіз різних інтерпретацій виявив критерії встановлення «коректності» виконання аналізованих творів. Для цього ми порівняли виконання Партити й Сонати трьома високопрофесійними флейтистами – Мартеном Рутом, Емануелем Паю і Денисом Буряковим. Причиною такого вибору стали відмінності у обраному інструментарії – traverso та клавесин у виконанні М. Рута, флейта та клавесин у Е. Паю та флейта з фортепіано у Д. Бурякова. Було встановлено переваги та недоліки використання різного інструментарію, завдяки чому сучасний флейтист може обрати максимально ефективний шлях виконання

барокової музики. Головним критерієм у достовірній трансмісії змісту композицій уважаємо художню цілісність, яка, з одного боку, поєднує знання, емоції та виконавську майстерність, а з іншого – мету, адресата і умови виконання.

4. Було встановлено, що найпереконливішим виконанням є те, що поєднує використання переваг конструкції конкретного інструмента з композиторським задумом. Поєднання флейти *traverso* з клавесином або сучасної флейти з фортепіано буде звучати природніше та зрозуміліше для слухача тільки за умови виконання твору в тій манері, що була характерною для часу існування цих інструментів. Бо при «конфлікті» епохи та інструмента звучання втрачає природність. Опанування історичної техніки виконання на сучасному інструменті є необхідністю для флейтиста-виконавця. Крім удосконалення та накопичення виразових засобів це розширює його інтерпретаторську палітру і сприйняття музики в цілому.

У роботі обґрунтовано визначальну роль виконавця як автора певної інтерпретаційної моделі, що має пройти (за В. Москаленком [27]) три етапи творчого процесу: від прочитання і тлумачення авторського тексту, через стадію «ототожнення» з автором, до реалізації публічного виступу та спілкування зі слухачем.

Перспективи розширення сфери досліджень полягають у всебічному аналізі інших флейтових творів Й. С. Баха та порівнянні їх інтерпретацій з виконавськими версіями скрипкових творів задля виявлення універсальних принципів барокового виконавства.

Список використаних джерел

1. Арнонкур Н. Музика як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики / пер. з нім. Суми : Собор, 2002. 184 с.

2. Арнонкур Н. Музыка барокко. Путь к новому пониманию. Москва: Группа компаний «РИПОЛ классик» / «Пальмира», 2019. 247 с.

3. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке / пер. с нем. З. Визеля; ред., коммент. и послесл. Н. Копчевского. Москва: Музыка, 1978. 320 с.

4. Берченко Р.Э. В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». Москва: «Классика-XX1», 2005. С. 56–122.

5. Ветхова А. Вечера старинной музыки. *Музыкальная жизнь*. 1997. № 9. С. 13–14.

6. Власова Н. Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко: сб. ст. / сост. А.М. Меркулов. Москва: Моск. гос. консерватория, 2001. 420 с.

7. Гирфанова М. Учение о такте Михаэля Преториуса // Всеобщая история искусства.: в 8 т. Москва: Искусство, 1963. Т. 4. 264 с.

8. Глазунов А. Интерпретация скрипичной музыки барокко // Традиции и современные тенденции: сб.ст. Москва: МГК им. П.И. Чайковского, 2001. 206 с.

9. Глазунов А. Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко: сб. ст. сост. А.М. Меркулов. Москва: Моск. гос. консерватория, 2001. С. 193–206. (Научные труды Московской государственной консерватории; сб. 32).

10. Дальхауз К. Интерпретация и практика исполнения / пер. с нем. О.В. Лосевой // Музыкальное искусство барокко: стили, жанры, традиции исполнения. 2003. С. 234–235. (Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского; сб. 37).

11. Друскін Я. Про риторичні прийоми в музиці Й. С. Баха. Київ : Муз. Україна, 1972. 109 с.

12. Єрмак І. Флейтове виконавське мистецтво Західної Європи XVIII століття: розвиток інструмента, техніка, репертуар. Дис. … канд. мист. Київ, 2020. 432 с.

13. Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приёмы. Москва: Музыка, 1983. 77 с.

14. Качмарчик В. П. Флейтовая артикуляция эпохи барокко. *Старинная музыка*. 2005. № 3-4. С. 17–22.

15. Кванц Й. Й. Опыт руководства по игре на поперечной флейте / пер. Е. Дрязжиной. *Научный вестник*. № 3. Москва, 2010. С. 10–63.

16. Кириллина Л. В. Галантность и чувствительность в музыке XVIII века. URL: https://m.123doc.net/document/1415242-xviii.htm (дата звернення 21.03.2021)

17. Кройц А. Орнаментика в клавирных произведениях И. С. Баха: Приложение / пер. с нем. Н.А. Копчевского // Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. Москва: Музыка, 1978. С. 311–318.

18. Кудряшов А. "Хорошо темперированный клавир" И. С. Баха в исполнительских интерпретациях середины и второй половины XIX века. // Кудряшов А. Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко сб. ст. / сост. А. М. Меркулов. Москва: Моск. гос. консерватория, 2001. 206 с.

19. Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: учеб. пособие. Санкт-Петербург: Изд-во «Лань», 2006. 432 с.

20. Кутдусова Л. О взаимодействии интонационных формул и риторических фигур в тематизме клавирных сонат Ф.Э. Баха. *Електронне періодичне видання «Открытый текст».* URL: http://opentextnn.ru/music/epoch%20/XVIII/?id=3956 (дата звернення: 15.05.2019).

21. Лазутина, Т.В. Символотворчество в музыке И. С. Баха. *Вестник Томского государственного университета*. Томск: ТГУ, 2007. № 300 (1) июль. С. 55–61.

22. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: в 2 кн. Кн. 1: От античности к XVIII веку. Москва: Музыка, 1986. 296 с.

23. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: в 2 кн. Кн. 2: XVIII век. Москва: Музыка, 1982. 503 с.

24. Лобанова М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики: монография. Москва: Музыка, 1994. 322 с.

25. Любимов А. Бах после Баха: [интервью] // А. Любимов. Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко: сб. ст. / сост. А. М. Меркулов. Москва: Моск. гос. консерватория, 2001. С. 139–144. (Научные труды МГК им. П.И. Чайковского; сб. 32).

26. Меркулов А.М.. Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко: сб. ст. сост. М.: Моск. гос. консерватория, 2001. С. 78–91. (Научные труды Московской государственной консерватории; сб. 32).

27. Москаленко В. Теоретичний та методичний аспект музичної інтерпретації. Автореф. … докт. мист. Київ, 1994. 42 с.

28. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т.1. URL: http://www.music-dic.ru/html-music-enc/f/7840.html

29. Мутузкин И. А. Экспериментальная флейта в музыке XX века (на примере произведений зарубежных композиторов для флейты соло) // Автореф. на соискание степени кандидата. Нижний Новгород , 2009. 176 с.

30. Нестеров Старинная музыка сегодня // Материалы науч.-практ. конф. Ростов н/Д, 2004. С. 92–100.

31. Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха. Москва: Классика-XXI, 2006.

С. 11–24.

32. Пеков С. Музыкальные формы танцев эпохи барокко. Москва, 2011. URL: https://old.hda.org.ru/downloads/39_les%20types%20de%20danse%20baroque.pdf

33. Побережна Г. І. С. Бах в контексті метаісторії // Культура і сучасність : альманах. Київ: ДАКККіМ, 2016. № 1. С. 73–79.

34. Протопопов В. История полифонии: в 6 вып. Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX века. Москва: Музыка, 1985. Вып. 3. 501 с.

35. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: в 8 т. / ред., сост. и коммент. В. Н. Брянцева. Москва : Музыка, 1988. Т. 3. 448 с.

36. Харитонова Д. Символічний вимір флейтових сонат Й.С. Баха // Теоретичні проблеми музикознавства у дзеркалі культурології: зб. наук. ст. // Київське музикознавство. № 56. Київ, 2000. С. 23–32.

37. Швейцер Ф. Йоган Себастиян Бах. Москва: Музыка, 1965. 751 с.

38. Шекалов В. А. К вопросу о возрождении старинной музыки и клавесина в XIX веке // От барокко к романтизму: сб. ст. Москва: МГК, 2011. 83 с.

39. Шелудякова Ю.В. Национальные стили и исполнительские традиции флейтовой музыки эпохи барокко. Автореф. дисс. … канд. иск. Тамбов, 2008. URL: http://cheloveknauka.com/natsionalnye-stili-i-ispolnitelskie-traditsii-fleytovoy-muzyki-epohi-barokko

40. Buelow, G. 1980. Rhetoric and Music // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed.by S. Sadie. Vol. 15: P. 793–803. London: Macmillan, 2000.

41. Douglas W. A Practical and Historical Guide to Johann Sebastian Bach’s Solo in A Minor BWV 1013. Spring 2017. URL: https://core.ac.uk/download/ 84113303.pdf (дата звернення 25.11.2021)

42. Kirkendale U. The Source for Bach's Musical Offering: The Institut Oratoria of Quintilian. *Journal of the American Musicological Society*, 1980.

33/1. P. 88–141.

43. Veilhan J. C. The rules of musical interpretation in the baroque era (17th–18th centuries), common to all instruments . USA. Leduc (January 1, 1979). P. 102–151.

Бібліографія

1. Bach J.S. Partita a-moll BWV 1013. Neue Bach-Ausgabe, Serie VI. Kammermusik. Band 3, Kammermusik 3: Werke für Flöte. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1963. pp. 1-8

2. Bach J.S. Sonata in B Minor BWV 1030. Neue Bach-Ausgabe, Serie VI, Band 3. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1963. pp. 33-53, 87-104