

22. Tuzov, V. (2011). Cultural formation processes in Ukraine (the end of the 19th – the beginning of the 20th century) as a basis for current theoretical innovations. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate in Cultural Sciences : 26.00.01. Kyiv, 20 p. [in Ukrainian].
23. Futurists : the first journal of Russian futurists. (1914). (Vol. 1(2)). (p. 4). V. Kamenskiy (Eds.). Moscow : Thought.
24. Chechel', N. (1993). Ukrainian theatrical renaissance : Western classics on Ukrainian stage in the 1920–1930s. Problems of tragedy performance. Kyiv : Scientific thought. [in Ukrainian].
25. Yangfel'dt, B. (2009). Stake is Life. Vladimir Mayakovskiy and his milieu. Moscow : Colibri. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 19.03.2019 р.

УДК 78.03(78)

Шевченко Лілія Михайлівна

кандидат педагогічних наук,
доцент Одеської національної музичної академії
ім. А.В. Нежданової
ORCID 0000-0001-8602-9573
lilia.my.forte@gmail.com

СТИЛЬОВО АКТУАЛЬНЕ ВИКОНАННЯ ТВОРІВ Й. С. БАХА У ФОРТЕПІАНОМУ МИСТЕЦТВІ ОДЕСИ

Метою даного дослідження є усвідомлення самостійного шляху одеських піаністів у поданні мистецтва Й.С.Баха, спираючись на виконавські вподобання як доби романтизму, так і актуалізованої ХХ сторіччям ритмічної екстатичної музики німецького бароко. **Методологічну** базу дослідження становить додержання принципів інтонаційного музикознавчого підходу школи Б.Асаф'єва [2] в Україні [1; 4; 11], зміст якого визначається лінгвізованим ракурсом трактування музичних значенностей, зокрема це аналітично-структурний та стильово-порівняльний методи з вираженими герменевтично-інтерпретаційними тяжіннями в душі музичної герменевтики Б. Яворського [див.3] й А. Швейцера [12], а також її суто виконавський ракурс, як він представлений в роботі А. Веркіної [4]. **Наукова новизна** роботи базується на новаційному трактуванні бахіанства ХХ сторіччя як зверненого до контрастної поліфонії французького клавіризму за концепцією Д. Андросової, з якої автор даного дослідження черпає оригінальну ідею аргументації виконання творів Й.С.Баха, виходячи з «пограниччя» академічного бетховеніанства і модерністської лінії Г. Гульда, котрий спирався на моцартіанство А. Шенберга. Даний підхід до інтерпретації становить пролонгацію українства, як воно було осмислене М. Грушевським і як воно збігається з реаліями творчих переваг постмодерну і пост-постмодерністського сьогодення. **Висновки.** Відзначено спеціальну орієнтованість музикантів України й Одеси на інноваційні аспекти фортепіанно-творчих рішень художніх завдань пост-постмодернової сучасності, в якій виконання Й. С.Баха гнучко узгоджує заповіді романтичного проорганного бахіанства і необарочної «ритмічної механіки», заявленої Г. Гульдом у ХХ ст. і тої, що не втратила актуальності в сьогоденному тяжінні до *клавіризації* класичної фортепіанної спадщини минулих віків.

Ключові слова: актуальна виконавська інтонація, виконавське мистецтво, фортепіанне мистецтво Одеси, бахіанство ХІХ і ХХ сторіч, стиль у музиці.

Шевченко Лілія Михайлівна, кандидат педагогічних наук, доцент Одеської національної музичної академії імені А.В.Нежданової

Стильово актуальное исполнение произведений И.С.Баха в фортепианном искусстве Одессы

Целью данного исследования является осознание самостоятельного пути одесских пианистов в представлении искусства И.С.Баха, опираясь на исполнительские вкусы как века романтизма, так и актуализированной ХХ веком ритмической экстатичной музыки немецкого барокко. **Методологическую** базу исследования составляет соблюдение принципов интонационного музыковедческого подхода школы Б.Асафьева [2] в Украине [1, 4, 11], содержание которого определяется лингвизованным ракурсом трактовки музыкальных значенностей, в частности это аналитически-структурный и стилистически-сравнительный методы с выраженными герменевтическая-интерпретационными тяготениями в духе музыкальной герменевтики Б. Яворского [див.3] и А. Швейцера [12], а также ее сугубо исполнительский ракурс, как он представлен в работе А. Веркиной [4]. **Научная новизна** работы базируется на новаційной трактовке бахіанства ХХ века как обращенного к контрастной полифонии французского клавиризма в концепции Д.Андросовой, из которой автор данного исследования черпает оригинальную идею аргументации исполнения произведений И.С.Баха, исходя из «пограниччя» академического бетховеніанства и модернистской линии Г.Гульда, который опирался на моцартіанство А.Шенберга. Данный подход к интерпретации составляет пролонгацію українства, как оно бы-

ло осмыслено М.Грушевским и как оно совпадает с реалиями творческих предпочтений постмодерна и пост-постмодернистского настоящего. **Выводы.** Отмечается специальная ориентированность музыкантов Украины и Одессы на инновационные аспекты фортепианно-творческих решений художественных задач пост-постмодернистской современности, в которой исполнение И.С.Баха гибко согласовывает заветы романтического проорганного бахианства и необарочной «ритмической механики», заявленной Г.Гульдом в XX ст. и не потерявшей актуальности в современном тяготении к *клавиризации* классического фортепианного наследия прошлых веков.

Ключевые слова: актуальная исполнительская интонация, исполнительское искусство, фортепианное искусство Одессы, бахианство XIX и XX веков, стиль в музыке.

Shevchenko Lilia, candidate of the pedagogical sciences, assistant professor, dessa national music academy of the name A.V.Nezhdanova

Style actual principle in performance of the I.S.Bach works to piano art of the Odessa

The Purpose of the article given studies is a realization of the independent way Odessa pianists in presentation art of I.S.Bach, resting in performance tastes both age of the romanticism, and actualized by XX century rhythmic ecstatic expressiveness in music's German baroque. **The methodological** basis of the research is observance of the principles of the intonational musical study approach of B. Asafiev's school [2] in Ukraine [1; 4; 11], the content of which is determined by the linguistic aspect of the interpretation of musical meaning, in particular, analytic-structural and stylistic-comparative methods with expressed hermeneutic-interpretive gravities in the spirit of musical hermeneutics by B. Yavorsky [see 3] and A. Schweizer [12], as well as its purely performing angle, as presented in the work of A. Verkina [4]. **Scientific novelty** of the work is based on innovatory interpretation of I.S.Bach style XX century as turned to contrasting polyphony of French clavier art in concepts D.Androsova, from which author given studies culls the original idea to argumentations of the performance of the I.S.Bach works, coming from "borderland" academic Beethoven style and modernistic line of G.Gould, which rested in Mozart style to A.Schönberg. The given approach to interpretation forms prolongation Ukrainian idea, as it was developed by M.Grushevskij and as it complies with the creative preferences of postmodern and post-postmodern persisting. **Conclusions.** It is noted special orientation musician of Ukraine and Odessa on innovatory aspects piano-creative decisions of the artistic problems to post-postmodern contemporaneity, in which performance of I.S.Bach flexible agrees the precepts a romantic in organ character of Bach style - and neo-baroque "rhythmic mechanical engineers", declared by G.Gould in XX st. and not lost urgency in modern gravity to clavier character of the classical piano heritage past ages.

Key words: actual performance intonation, performance art, piano art of the Odessa, Bach-style XIX and XX century, style in music.

Актуальність теми дослідження визначена реальністю розвитку піаністичної майстерності представників музичної Одеси, значущість якої заявлено генієм С. Ріхтера, Е. Гілельса, підхоплено високоталановитими досягненнями Л. Марцевич і Є. Могилевського, успіхами лауреатів конкурсу Гілельса, зокрема вихованця з Китаю У Цуня. Метою даного дослідження є усвідомлення самостійного шляху одеських піаністів у поданні мистецтва Й. С. Баха, спираючись на виконавські вподобання як доби романтизму, так і актуалізованої XX сторіччям ритмічної екстатичної музики німецького бароко.

Виклад основного матеріалу. Істотною складовою артистичного світобачення загалом і, природно, українського внеску в мистецтво інтерпретації – у творчості представників одеського фортепианного музикування – стало *бахіанство*, що від XIX сторіччя визначилося як базова стильова установка академічної гри. Творчість Й. С. Баха становить деяку «вихідну точку» апробації майстерності піаністів, з його ім'ям пов'язане утвердження провідного становища фортепіано в клавірному інструментарії. Його динамічні можливості відповідали ідеї оркестральності-*симфонічності*, що стало вищим критерієм художньої оцінки звучання даного інструмента у вік романтизму. Але відданість творчості Й. С. Баха надихала й антиромантично розгорнутий модерн минулого століття в особі Г. Гульда (див. про це у книзі Д.Андросової [1]).

Усвідомлення спадщини Й.С.Баха як принципово відмінної в розумінні сутності його творчих починань у XIX і XX сторіччях розглядали різні автори, воно стало предметом спеціального аналізу в роботі А.Чехуніної [11]. Виходячи зі зроблених даним автором узагальнень, відразу виділяємо прийнятну добою романтизму зосередженість на інструментальній й особливо органній спадщині Й.С.Баха, тоді як «антиромантизм» XX сторіччя в особах Б. Яворського й А. Швейцера передусім звернувся до церковно орієнтованої вокальної основи музики великого майстра, в якій надособистісний ліризм-гімноспів зумовлює надособистісну лірику інструментального, зокрема клавірного вираження.

Класика фортепианного виконавства – це XIX вік, у якому німецька музика зайняла стилістично провідне положення. Монографія Й. Форкеля, присвячена Й. С. Баху, видана 1802 року й має багатозначний підзаголовок: «сприяти славі німецької нації...», «...розбудити шляхетний енту-

зізм у грудях німців» [див. 7, 40]. Бахіанство надихало романтиків, першим був Н. Паганіні, який насичував поліфонізацією мелодійну призначеність італійської скрипки. А ця позиція Паганіні сформувала ідею Ф. Ліста про “фортепіано - заміник оркестру”, що і визначило класику фортепіанного виконавства, яку виводили з «оркестральних» відкриттів у фортепіано, зроблених Л. Бетховеном.

Згодом, на порозі ХХ сторіччя, саме цю оркестральність «ставив у провину» Л. Бетховену геній К. Дебюссі [8, 142], залучаючи до піаністичного активу моцартівсько-шопенівську клавірність, яка до того в середині ХІХ століття була категорично відсторонена заради «прогресу симфонізму» у фортепіанній виразності. Але сьогодні ми не забуваємо про антитезу німецькій театральнo-симфонічній, послідовно романтичній трактовці фортепіано у французькій та італійській школах пробідермасрівського спрямування – у вигляді гри на «легких» фортепіано, яку уособлювали Дж. Фільд та Ф. Шопен, а згодом втілював у фортепіанній же звучності О. Скрябін.

Тут також мало місце бахіанство, але втілюване клавірно-моторно, на рівні «вторинної» кантилени інструментальних *allegro*. І це стильове спрямування також мало місце у піаністичних втіленнях одеської фортепіанної школи, хоч на сьогодні домінуючою лінією стала романтична концепція академічного виконавства Ф. Ліста. Однак піднята у світовому розкладі хвилею поставангарду цікавість до музики бідермаєра і символізму активізує антилістівський *неокласичний* піанізм, уособлений у ХХ ст. Г. Гульдом. І тому є впевненість, що в Одесі, що пишається підтримкою скрябінівського модерну наприкінці ХІХ ст., у 1900-ті, 1910-ті роки вказана «легка», «польотна» гра у надшвидких темпах буде відновлюватися. Саме такого роду гасло «діамантового» піанізму Е. Гілельса заявлене у проспектах конкурсних вимог змагань юних піаністів в Одесі завдяки ініціативі ректора Одеської музичної академії О. В. Сокола.

Складена Форкелем і підхоплена музичним світом ХІХ ст. концепція бахівської спадщини відповідала романтичним установкам цього століття: інструменталізм, засвоєний у самодостатній якості вираження, трактований у вираженні особистісних здобутків генія Баха, ігноруючи принциповий *типологізм* мислення величного репрезентанта моралі й естетики пієтистів – «моравських братів» [10, 1]. Духовна ж, безпосередньо пов'язана із церквою, музика Й. С. Баха не була почута фаустіанцями - представниками століття національних революцій і відкриттів в області матеріалістичної історичної діалектики й біологічної еволюції.

Висока дисципліна розуму й “риторика фуги” (словами Б. Асаф'єва [2, 264]), що вирізняють спадщину творця Пасіонів, не збігалися з тим “реалізмом почуттів”, який займав центральне місце в художній виразності романтичного століття. І духовний раціоналізм Й. С. Баха став предметом осмислення лише в ХХ сторіччі, відзначеному вираженим антиромантичним тону стилевих устремлінь. Конструктивність розумових стереотипів ХХ століття, століття науково-технічної революції й соціально-революційної перебудови держав і суспільств, століття, в якому напрямки неокласицизму-необароко утворили знаменну лінію художньо-стилістичних установок, споріднює їх із механіцизмом-раціоналізмом, класицизмом-бароко ХVІІІ століття.

Бахіанство романтиків було всеохоплюючим, оскільки майже всі національні композиторські школи орієнтувалися на бахівську поліфонію як джерело й «точку відштовхування» для своїх новацій. Не забуваємо, що поліфонія Баха фокусувала до себе увагу саме через «риторику фуги», тобто в руслі безумовного довір'я до *картинності* імітаційної поліфонії. Але одночасно парадоксальною й разом з тим історично доцільною виступає апеляція М. Глінки до шанувальника Й. С. Баха З. Дена у побудові «істинно православної багатоголосної музики», причому в опозицію до так званої «німецької» школи в російській православній музиці. І Глінка, усвідомлюючи своє бачення поліфонізму, вдався до оригінального конструювання «глінкінських варіацій», заявляючи в них основи *контрастної* поліфонії. Одеська вокальна школа усвідомлює свою похідність від Глінки безпосередньо [9], відповідно і в інструментальній сфері одеські митці прислухаються до моцартіанських уподобань послідовників автора «Руслана».

Демонстративним і не менш парадоксальним було бахіанство вищезгаданого Н. Паганіні, що проектувало на італійську скрипку техніку бахівської скрипкової поліфонії, обумовленої, зокрема, технічними можливостями німецької скрипки з іншим положенням підставки щодо визнаної концертної італійської моделі. Орієнтація Ф. Шопена на композиції Й. С. Баха загальновідома, однак недооцінена в конкретиці окремих творів, зокрема, в його монументальних фортепіанних Сонатах. У них засадничий зміст має Перша соната *c-moll*, у якій вихідна тема з монотематичною конструкцією цілого містить пряму цитату з двохголосної Інвенції Й. С. Баха, що у свій час спеціально відзначив у своїй монографії Д. Кемпер [13, 73-75]. Наведені й інші приклади спрямованості композиторів-романтиків на творчість Й. С. Баха далеко не вичерпують глибинність впливу цього компози-

тора, що персоніфікував докласичну стилістику на романтиків, які усвідомлювали себе у запереченні класицизму-академізму як «сковуючого» фактора у фантазійно-вільному самовираженні художника.

У ХХ столітті у спадщині Й. С. Баха заново були відкриті його духовні твори, включаючи кантати й пасіони, які демонстрували риторичну вибудованість виразності музики, далекої від романтичної «волі почуття – волі вираження». Серійна конструктивність А. Шенберга, на думку творця цієї системи, мала своїм джерелом твори Й. С. Баха, зокрема це була дидактика його релігійних композицій типу духовних Кантат.

Піаністична версія творів Й. С.Баха, спрямована в епоху романтизму на підкреслення органічної кантиленності й грандіозності звучання, змінилася інтересом до клавесинової «метрономічної» інтерпретації, що відповідає дисципліні ритму словесної метризації в духовному лютеранському співі. Від музикознавства ХХ століття виходить розуміння творчої позиції Й. С.Баха, фіксованої в одному з його листів 1708 року: «...працювати, рухаючись до мети, а саме, до *добре організованої* (курсив – *Л.Ш.*) церковної музики, що славить Бога» [10, 143]. І далі: “Метою й первісною причиною усякої музики ... повинно бути ні що інше, як прославлення Бога й звільнення свідомості. Там, де цього немає, не буде щирої музики, а тільки диявольське бурмотіння” [10, 143].

Е. Вілсон-Діксон (його книга англійською видана 1997 р.) так коментує заявлену позицію: “Як ортодоксальний лютеранин Бах дотримується тут поглядів самого Лютера на очисну силу музики й не робить розходжень між світським і священним. Бог бачить і чує все, тому людині варто прагнути радувати Бога у всьому». Бах і намагався “створити добре звучну гармонію до слави Божої”, безперестану пізнаючи можливості традиційної музичної мови, що для нього персоніфікувала порядок [10, 142]. Зібрання його клавірних п’єс під загальною назвою “Klavierübung” («Клавірні вправи») – це чудовий приклад надзвичайно захоплюючої музики, що *має строго інтелектуальний обрис*» (курсив – *Л. Ш.*) [цит. за вид. 10, 143].

Як бачимо, подібна установка Й. С. Баха не залишала місця романтичному волюнтаризму, що шукав самовираження у пошуках художніх мовно-стилістичних новацій. Однак право на пошук «добре звучної гармонії» стимулювало експериментаторство композитора, що послужило зразком конструктивних шукань А. Шенберга. «Строго інтелектуальний обрис» вищезгаданих «Клавірних вправ» і інших подібних їм за вказаною ознакою творів був належним чином оцінений тільки в ХХ сторіччі. Апогеєм такого визнання інтелектуальних завоювань спадщини Й. С. Баха стало введення в репертуар концертуючих піаністів циклу «Мистецтва фуги», композиція якого наслідувала «Фантазії» Я.Свелінка.

Усе це дає змогу виділити інтелектуальність «добре організованих» звучань у Баха як ознаку епохальної належності до ХVІІІ століття – століття «класичної механіки», що актуалізувалася в клавірному виконавстві у ХХ сторіччі. «Строгий інтелектуалізм» Й. С. Баха спирався на інструментальну механічність гри ХVІІІ століття, прогресивна ідея якого визначалася як відповідність механічному *універсуму*, виражаючись в культурі *perpetuum mobile*. Виключалося романтичне *ad libitum*, що йде від вільно трактованої вокальності: церковний спів завжди базувався на ритмізованості складового часу, керованого ритмом “постійної тривалості”.

Механічна ритмізація, що в епоху першої Технічної революції не могла мати принижуючого значення, з яким асоціювалася в романтичний період усякого роду “механічність”, становить один зі способів збереження у звучанні художньої цілісності твору. У зв’язку з характеристикою мистецтва Й. С. Баха використовується поняття “екстатичності” [10, 150], що зв’язують із танцювальністю. З посиланням на В. Меллєрса у згаданому дослідженні констатується: “...безумовно, його (Й.С.Баха - *Л.Ш.*) музика, якої б догми він не дотримувався, відроджує танець як “видиму гру сил”...[10, 149]. І далі говориться спеціально про “потужний ритм” музики Баха і її витоків, що мають місце в А.Кореллі й А. Вівальді: “...сучасна християнська музика дуже багатьма своїми досягненнями зобов’язана композиторам бароко, але з них головною особливістю, як тоді, так і зараз, є та перевага, що виявляється музиці з *потужним ритмом* (курсив – *Л.Ш.*)» ... [10, 150]. Далі автор наголошує, що музика Баха пронизана «пульсацією», що найбільш виразно втілює в собі “крокуючий” або “бігучий бас” як використання в басовій лінії нот однакової тривалості. Безсумнівним є інтерес Баха до музики Вівальді й Кореллі з їхньою ритмічною енергією, що підсилювала відповідні якості виразності й у його власній музиці: «...Теорія афектів...вимагала *постійного і потужного* (курсив – *Л.Ш.*) ритму, що триває досить довго...Цей підхід аналогічний тому, що відбувається в джазі, де *таким же точним чином* (курсив – *Л.Ш.*) використовується контрабас або бас-гітара...”[10, 150].

Як бачимо, узагальнення уявлень про музику бароко й Баха зокрема органічно пов’язане з концепцією «ритмічної пульсації», причому «потужної». І при цьому вказується на аналогічність такої «пульсації» – ефектам джазу. Даний висновок становить важливе пояснення концепції виконання

музики Й. С. Баха, зокрема популярного в навчальному і концертному репертуарі піаністів Італійського концерту канадським піаністом Г. Гульдом, загальне враження від гри якого безпосередньо асоціюється з «потужним» і «твердим» ритмом.

Така якість звучання складається завдяки ритмізації піаністом агогіки-фразування: характерне для Гульда динаміко-агогічне посилення до кінця фраз-мотивів. Так поєднується цього роду *інтонаційний ритм* на саме ритмічні побудови, фіксовані нотним записом, в результаті створюючи те, що в його грі називають проявом «напруженої думки, вольового начала й експресії», «завершеністю в ліпленні форми як загалом, так і в деталях» [6, 101]. Одним із джерел такого роду інтонаційно-агогічного рішення можна вважати ритмічну ритмованість французької мови, що має акцентування останнього складу, а це становило доданок фонетичного оточення англомовних канадців, до числа яких належав й Г. Гульд.

Однак подібна інтонаційна уніфікація насамперед творів Й. С. Баха, які називають головним досягненням у виконавській діяльності цього піаніста, породжена спрямованістю його творчих інтересів на експресіоністську музику ХХ століття, композиції П. Хіндеміта й А. Берга, що склали особливе досягнення виконавських зусиль Гульда. Такого роду ритмо-інтонаційна уніфікованість пов'язана з експресіоністським трактуванням остінато, яке посідає винятково важливе місце в музиці ХХ сторіччя [див. 6]. Загалом текст Й. С. Баха в різних композиціях і в названому творі подає передумови подібного трактування, оскільки повторюваність-остінато дана в досить щільному виявленні.

Якщо звертатися до Італійського концерту Баха, то в середньому голосі I частини має місце послідовність $f'-g^{1}-a^{1}-b^{1}$, яка становить основу вступної побудови й мотиву-контрапункту до мелодійної лінії верхнього голосу, який звучить облігатно в II частині. А у фіналі основний тематичний елемент із поступневим пасажем-*anabasis* також містить вищевказану висотну послідовність. Наявність у вказаному звороті впізнаваного контуру Грецького розспіву старохристиянської традиції характеризує Й. С. Баха як «ортодоксального лютеранина»-пієтиста (див. вище), визнаючи доторканість його інтересів до візантійських джерел лютеранської служби.

Як ілюстрацією сказаного посилаємося на смислово кульмінаційний фрагмент (№ 5 при загальному обсязі з 8 номерів) Реформаційної кантати № 80, що перебуває в «точці золотого перетину» композиції і написаний для співаючого в унісон хору. Ювілейний, театралізовано-експозиційний зміст даного твору Баха є безсумнівним, що й пояснює фактурну особливість унісонного подання кульмінаційної побудови в ілюстрацію того, що Лютер цікавився візантійським одноголоссям і вважав його одним з можливих способів виявлення музики в німецькій церкві. Тому й поява послідовності Грецького розспіву в Італійському концерті, що зазначає суттєвий мелодійний початок оформлення служби у старохристиянській традиції, повинна враховуватися як один з можливих смислостворюючих факторів музики вказаної композиції Й. С. Баха, дотичний до культурних засновків сучасного Півдня України.

Г. Гульд явно вловлює архаїзми музичної мови Й. С. Баха, але зближує її не із церковно-співочою, але скоріше танцювально-моторною традицією, що органічна, як відзначалось вище, для храмової лютеранської-пієтистської музики Баха. Піаніст демонстративно «розсовує» у темповому відношенні крайні й середню частини циклу, вносячи ознаки *Prtesto*, *Prestissimo* у звучання I, III частин і вирішуючи *Andante* II частини з опорою на шістнадцяту як рахункову одиницю верхнього мелодійного голосу (що утворює порушення історичної логіки нотного запису, за якою темп як основний рух співвідносився в *Andante* із кроком у четвертних довгостях). Гульд привносить, тим самим, концепцію італійських тричастинних Концертів Вівальді з жанрово-темповим контрастуванням складових циклу, які, безумовно, вплинули на Й. С. Баха, але які ніколи не затуляли для нього «німецьку ідею» його прорелігійної творчості.

Інтерпретація Г. Гульдом, визнаним лідером піаністичного модерну ХХ століття, Італійського концерту Й.С. Баха постає як *акція необарочного* змісту, до того ж дотична до контрастно-поліфонічних побудов музики православної традиції, органічної для культурних вподобань Одеси. Загалом виконавські переваги піаністів Одеси явно минають гіпертрофію органної кантилени у фортепіанних версіях клавірних побудов, як це йшло з інерції академічної типології проромантичного характеру і зафіксовано в редакціях Ф. Бузоні і Б. Муджелліні у виданні творів Й.С. Баха як еталонних для поколінь музикантів-традиціоналістів. Стали звичними звертання до експериментально-авангардистських прочитань Й.С. Баха в редакції Б. Бартока, які становлять стилістичну паралель до необарочних установок інтерпретацій Г. Гульда.

Альтернативи традиціоналістських і антитрадиціоналістських прочитань творів Й. С. Баха у виконавстві ХХ століття зближуються за допомогою «мінімалістської» тенденції поставангарду, обумовленої «культурою клавікорду», що поволі готувалося педагогікою минулого сторіччя, зокрема,

діяльністю Є. Вауліна і його спадкоємців в Одеській музичній академії ім. А. В. Нежданової і культивувався такими провідними педагогами музичного навчального закладу як Л. Гінзбург, Ю. Некрасов, Б.Чуклін, продовжено в роботі професорів В. Кузікової, А. Кардашова та інших талановитих представників одеської педагогічної піаністики.

Наукова новизна роботи базується на новаційному трактуванні бахіанства ХХ сторіччя як зверненого до контрастної поліфонії французького клавіризму за концепцією Д. Андросової, з якої автор даного дослідження черпає оригінальну ідею аргументації виконання творів Й.С.Баха, виходячи з «пограниччя» академічного бетховеніанства і модерністської лінії Г. Гульда, котрий спирався на моцартіанство А. Шенберга. Даний підхід до інтерпретації становить пролонгацію українства, як воно було осмислене М. Грушевським і як воно збігається з реаліями творчих переваг постмодерну і пост-постмодерністського сьогодення.

Зі сказаного робимо висновок про спеціальну орієнтованість музикантів України й Одеси на інноваційні аспекти фортепіанно-творчих рішень художніх завдань пост-постмодернної сучасності, в якій виконання Й. С. Баха гнучко узгоджує заповіді романтичного проорганного бахіанства і необарочної «ритмічної механіки», заявленої Г. Гульдом у ХХ ст. і тої, що не втратила актуальності в сьогоденному тяжінні до *клавіризації* класичної фортепіанної спадщини минулих віків.

Література

1. Андросова Д.В. Символизм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве ХХ в. Монография. Одесса, Астропринт, 2014. 400 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград, Музыка, 1971. 379 с.
3. Берченко Р. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». Москва, Издат.дом «Классика-XXI», 2005.372 с.
4. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема. Автореф.канд.дис. Спец.17.00.03 – муз.мист. Одеса, 2008. 16 с.
5. Грушевський М. Історія України, приладжена до програми вищих початкових шкіл і нижчих класів шкіл середніх /Упорядник А.Ф.Трубайчук. – 2-е вид. стер. Київ, Либідь, 1992. 228 с.
6. Гулд Глен [Дельсон В. Муз.энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред Ю. Келдыш. Т.2, ГОНДОЛЬЕРА-КОРСОВ. Москва, Сов.энциклопедия, 1974. С. 101-102.
7. Друскин М. Вопросы музыкальной историографии. Современные вопросы музыкознания. Москва, 1976. С. 87-114.
8. Мартынов И. Клод Дебюсси. Москва, Музыка, 1964. 280 с.
9. Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы. Гл.ред. и автор вступ.статьи Н. Огренич, ред.-составитель Е. Маркова. Одесса, ОКФА, 1994. 248 с.
10. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки: Пер.с англ. Ч.І-ІV. С.Петербург, Мирт, 2003. 428 с. (Энцикл.христианства).
11. Чехуніна А. Бахіанство як установка композиторської та виконавської творчості ХІХ-ХХ сторіч. Автореф.канд.дис.17.00.03 – муз.мистецтво. Одеса, 2010. 20 с.
12. Швейцер А. И.С. Бах. Москва, Музыка, 1972. 967 с.
13. Kämpfer D. Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. 292 S.

References

1. Androscova D.V. (2014). Symbolism and polyclaviring in piano performance art XX c. Monograph. Astroprint. [in Ukrainian].
2. Asafiev B. (1971). Music form as process. Moscow-Leningrad: Muzyka. [in Russian].
3. Berchenko R. (2005). In quest of lost sense. Boleslav Yavorskiy about "Wolte Temperierte Klavier". Moscow, Izdat.dom "Klassika-XXI". [in Russian].
4. Bjerkina T. (2008). Actual intonation as performance problem. The Abstract to candidate's thesis. Spec.17.00.03 - music art. Odessa national music academy of the name A.V.Nezhdanova. Odessa. [in Ukrainian].
5. 5. Grushevskij M. (1992). The history of the Ukraine, adapted to program of the high grade schools and undermost classes of the schools average. Kyjiv, Lybid[in Ukrainian].
6. Gould Glenn [Delson V. (1974). Musical encyclopaedia in 6 vol. Editor-in-chief Yu. Kjeldysh. V. Moscow, Sov.encyklopedija. P. 101-102. [in Russian].
7. Druskin M. (1976). The Questions to music historiography. Modern questions of musicology. Moscow. P. 87-114 [in Russian].
8. Martynov I. (1964). Claude Debussi. Moscow, Muzyka [in Russian].
9. Odessa conservatoire: forgotten name, new pages (1994). Editor-in-chief N. Ogrenich editor-compiler E.Markova. Odessa, OKFA [in Ukrainian].
10. Wilson-Dickson A.(2003). A brief history of Christian music. The transl. with eng. P.I-IV. S.-Peterburg, Mirt [in Russian].

11. Chehunina A. (2010). Bach style as setting of composer and performance creative power in XIX-XX century. Autoref. of diss. of Cand. Degree in art : 17.00.03– Musical art, A.V.Nezhdanova Odessa National musical academy. Odessa. [in Ukrainian].
12. Schweitzer A. (1972). I.S. Bach. Moscow, Muzyka. [in Russian]
13. Kämpfer D. (1987). Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft [in German].

Стаття надійшла до редакції 15.02.2019 р.

УДК 008: 130.2

Мустафасєв Фемій Мансурович
Народний артист України,
завідувач кафедри академічного
і естрадного вокалу та звукорежисури
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв,
ORCID 0000-0001-5412-8702
kev@dakkkim.edu.ua

СИНЕРГЕТИКА ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОГО ТА ЕМОЦІЙНО-ЧУТТЄВОГО У ТВОРЧІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ВОКАЛІСТА

Мета роботи. У дослідженні висвітлено проблемні питання взаємозв'язку інтелектуального та емоційно-чуттєвого начал у творчій діяльності вокаліста. **Методологія** дослідження передбачає застосування емпіричного, системного і структурного методів та синергетичного підходу, що дало можливість охарактеризувати інтелектуальну та емоційно-суттєву компоненти у їх синергетичній єдності у формуванні вокальної техніки та створенні художніх образів. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що в українській науці вперше було розглянуто основи творчої діяльності вокаліста з позицій синергетичної єдності інтелектуального та емоційного начал. **Висновки.** Майстерність вокаліста полягає у створенні художнього образу, робота над яким передбачає володіння вокальною технікою і вмінням втілювати характери та передавати почуття й емоції. Професіоналізм артиста-вокаліста полягає у синергетичному поєднанні інтелектуального та емоційного начал, яке відповідно до сучасних розробок можна окреслити як емоційний інтелект. Формування співацької фонації відбувається через інтелектуальне усвідомлення внутрішніх почуттів та емоційної пам'яті, які стають основою для навчання вокальній техніці. Створення художнього образу йде через керування власними усвідомленими емоціями та емоціями публіки, які підпорядковані інтелекту.

Ключові слова: академічне вокальне мистецтво, вокальна техніка, художній образ, синергетика, інтелект, емоції, емоційний інтелект.

Мустафасєв Фемій Мансурович, завідувач кафедри академічного та естрадного вокала та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, Народний артист України

Синергетика інтелектуального та емоційно-чуттєвого в творчій діяльності вокаліста

Цель работы. В исследовании освещены проблемные вопросы взаимосвязи интеллектуального и эмоционально-чувственного начал в творческой деятельности вокалиста. **Методология** исследования предполагает применение эмпирического, системного и структурного методов и синергетического подхода, что позволило охарактеризовать интеллектуальную и эмоционально-существенную компоненты в их синергетическом единстве в формировании вокальной техники и создании художественных образов. **Научная новизна** работы заключается в том, что в украинской науке впервые были рассмотрены основы творческой деятельности вокалиста с позиций синергетического единства интеллектуального и эмоционального начал. **Выводы.** Мастерство вокалиста заключается в создании художественного образа, работа над которым предусматривает владение вокальной техникой и умением воплощать характеры и передавать чувства и эмоции. Професионализм артиста-вокалиста заключается в синергетическом сочетании интеллектуального и эмоционального начал, которое согласно современным разработкам можно определить как эмоциональный интеллект. Формирование певческой фонации происходит через интеллектуальное осознание внутренних чувств и эмоциональной памяти, которые становятся основой для обучения вокальной технике. Создание художественного образа идет через управление собственными осознанными эмоциями и эмоциями публики, которые подчинены интеллекту.

Ключевые слова: академическое вокальное искусство, вокальная техника, художественный образ, синергетика, интеллект, эмоции, эмоциональный интеллект.