

МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

Тереза Кальмучин-Дранчук

КЛАВІРНА БАХІАНА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: УКРАЇНСЬКИЙ АСПЕКТ

У статті розглядаються проблеми інтерпретації клавірної спадщини Й.С. Баха та особливості її стилістичного втілення видатними виконавцями початку ХХ ст., висвітлюється роль представників українського фортепіанного мистецтва у клавірній бахіані ХХ століття.

Ключові слова: Й.С.Бах, клавірна творчість, інтерпретація, клавішні інструменти, українське фортепіанне мистецтво.

Характерні стилістичні різновиди фортепіанного виконавського мистецтва ХХ ст. найвиразніше простежуються в інтерпретаціях клавірної творчості Й.С.Баха. Саме в цей період культурно-освітні процеси відзначаються особливою зацікавленістю творами минулих епох, зокрема епохою Бароко у новому художньо-етичному сенсі. Інтерпретаційний спектр старовинної музики відмежується від пануючих стереотипів художнього мислення і спрямовується в русло нового пізнання загальновідомих творів шляхом глибокого проникнення виконавців у сферу інструментарію, естетики, філософії, релігії, літератури, живопису тощо, включаючи технізовані різновиди художньої творчості: грамзапис, теле-кіноіндустрію. У зв'язку з цим творчий пошук митців-дослідників клавірної бахіани призводить до створення нового концептуального сприйняття, трактування та відтворення багатогранного світу бахівських композицій. Релятивною основою досліджень стають такі чинники:

- 1) асоціативний зв'язок образно-психологічного світу творів Й.С.Баха з культурним комплексом епохи Бароко та джерелами християнської міфології;
- 2) порівняльний аналіз творчості Баха з творчістю його попередників та сучасників;
- 3) автентична відповідність інструментарію;
- 4) дослідження клавірної спадщини в контексті всіх жанрів бахівської творчості: кантат, мес, пасонів, творів органної та камерно-інструментальної музики. Внаслідок нового спектра пізнання клавірна творчість Й.С.Баха постала у незнаній до цього часу стилістичній та образно-психологічній багатомірності в педагогічній, виконавській та науковій сферах. Однак вагомий внесок, який належить представникам української фортепіанної школи першої половини ХХ ст., в клавірній бахіані не зазнав глибокого вивчення та визнання насамперед з огляду на відсутність звукозапису інтерпретацій.

У зв'язку з цим метою публікації є висвітлення питання про український мистецький аспект у клавирній бахіані ХХ ст.

Завдання статті полягають у виявленні художньо-етичних, стилістичних координат трактування клавирної спадщини композитора у творчості видатних виконавців-дослідників першої половини ХХ ст.

Аналізуючи дану проблему шляхом вивчення мистецтвознавчих та дискографічних джерел, науково-методичних праць та редакційних інваріантів репертуарної літератури, можна стверджувати, що, починаючи з кінця ХІХ ст., найбільш відомі інтерпретатори бахівської музики репрезентували професійно-стилістичні засади двох провідних виконавсько-педагогічних шкіл: **німецької**, яка пропагувала стилістичний академізм у відповідності до звукового символу автентичного інструментарію, та **російської**, пріоритетним стилістичним напрямком якої був романтизм, а інструментом – фортепіано. Контрастність стилістичних тенденцій загострила проблему на досягненні інтерпретаційного ідеалу вже на початку ХХ ст. На фоні домінування романтичної естетики та потужної хвилі професіоналізації музичної культури, розвитку системи музичної освіти, пріоритетні мистецькі інтереси спонукали до інтегрування проблем суто професійного спрямування та тенденцій нового світосприйняття до філософських, етично-психологічних категорій. Діалектичне взаємопроникнення цих процесів спонукало до появи двох головних традицій піаністичного мистецтва ХХ ст.: посиленої інтелектуалізації процесу створення виконавської концепції в широкому розумінні та до неповторної самобутності інтерпретаційних рішень у втіленні творів світової музичної спадщини.

У колі проблем трактування клавирної творчості епохи Бароко на початку ХХ ст. простежується ряд тенденційних аспектів, а саме:

1) інструментальне домінування рояля та романтичного органа артисти – романтики, як правило, ігнорували важливу якість старовинної музики – її автентичне звучання, якому органічно відповідали можливості клавирних інструментів певного періоду;

2) чисельні обробки, переважно органної творчості Й.С.Баха, як вияв імпрозантності, звукової наповненості, імпровізаційності – об'єднавчих рис барокової та романтичної естетики (показовою у цьому відношенні можна назвати «Чакону» Й.С.Баха–Ф.Бузоні), витіснили з концертної естради оригінальні версії, клавирні та скрипкові твори трактувалися у квазіорганній манері;

3) підкреслений емоційно-психологічний акцент, домінування фортепіанних, органних інтерпретацій породжували у виконавській стилістиці бахівської музики віртуозні, колористичні пріоритети виконання та оркестровий контекст: примхливу агогіку, переливи тембральних фарб, хвилеподібну динаміку, прискорений темпоритм, партитурний виклад авторського тексту (редакції Б.Бартока) тощо.

Оскільки відомі українські піаністи першої половини ХХ ст. здобували вищу музичну освіту переважно в мистецьких закладах Європи та Росії, то формування їхніх мистецьких орієнтирів знаходилося під безпосереднім впливом визначних музикантів цього періоду.

Один із перших, хто визначив пріоритети фортепіанного інтерпретування клавирної творчості Й.С.Баха, а саме: синтезуючий інструментальний аспект, мужній характер виконання та терасовидний принцип динамічної побудови – був **Феруччіо Бузоні**. На фоні розквіту романтичного стилю його позиція в боротьбі за стилістично правдиве трактування творчості Баха багатьом вбачалася антиромантичною. Однак в редакціях, транскрипціях, грамзаписах, які відзначені впливом лістівської традиції, а також інструментальним впливом органу, зокрема романтичного, Бузоні демонструє своє бачення бахівської творчості саме в руслі романтичної стилістики. Її риси простежуються в подрібненій, часто хвилеподібній динаміці, афектованих імппульсивних *rubato*, побудові динамічного плану в транскрипціях органних фуг шляхом поступового посилення гучності від *pp* до *ff*, органній педальзації та ін.

Поряд з романтичними координатами у виконавській бахіані з початком ХХ ст. простежується розквіт академічних традицій, особливо в творчості представників німецької школи. Одним з високих прикладів служіння бахівській творчості стала діяльність видатного німецького піаніста, органіста, клавесиніста, диригента **Гюнтера Раміна** (1892-1956 рр.). Опанувавши основи піаністичної

майстерності у відомого педагога Роберта Тейхмюллера, Г.Рамін свідомо і безпосередньо пов'язує своє творче життя з бахівськими традиціями в широкому розумінні. Його дорога до вершин і глибин творчості композитора починається з посади хориста Лейпцизької церкви св. Хоми. Згодом з 1940 р. Рамін стає дванадцятим після Баха кантором цієї церкви, з 1931 р. диригує Лейпцизьким оркестром «Gewandhaus», працює професором по класу органу і клавесину у консерваторії. Надзвичайно важливим є той факт, що Рамін – один з перших інтерпретаторів музики Баха – на основі її дослідження та відповідного стилістичного виконання відроджує традиції клавесинної Школи, тим самим конкретизуючи автентичні стильові орієнтири виконання клавірної музики загалом. Характерно, що у своїй творчості Рамін демонструє звучання клавірних барокових творів у синтезуючому інструментальному контексті, що насамперед зумовлено його діяльністю як органіста. На цій основі звучання клавесинних барокових творів відзначене вражаючою експресією, яка часто досягає справжнього драматизму (Й.С.Бах: Хроматична фантазія і фуга, Партіта Ре-мажор; Г. Гендель: Чаконя). Характерні риси виконавського стилю Г.Раміна – стилістичний вибір інструментарію, незвичний органний підхід до клавесину, імпровізаційність висловлювання спричиняють на початку ХХ ст. кардинальну зміну стандартних поглядів на клавесин як на музейний експонат.

На фоні стилістичного різнобарв'я піаністичного мистецтва початку ХХ ст. важливим етапом у трактуванні клавірної бахівани стала поява нової наукової концепції. Її автор – представник українського фортепіанного мистецтва – **Болеслав Яворський** запропонував розгляд клавірної творчості Баха, зокрема «Добре темперованого клавіру» (аббревіатура ДТК), в контексті багатогранної сфери духовної тематики. Відносно творчої особистості Яворського необхідно відзначити, що витoki її формування та професійна реалізація пов'язані з Києвом. У 1984-1898 рр. майбутній вчений навчався в класі видатного педагога-піаніста Володимира В'ячеславовича Пухальського в Київському музичному училищі, а далі продовжив навчання в Московській консерваторії, яку закінчив у 1903 р. за двома спеціальностями – теорія та фортепіано. 1 квітня 1915 р. Яворський стає професором по класу теорії та фортепіано у Київській консерваторії, з якою пов'язує свою діяльність до 1921 р.

Як результат досліджень бахівської творчості, Яворський розглядає клавірні композиції в комплексі історико-культурних доміант, мистецьких критеріїв епохи Бароко та всієї творчості Й.С.Баха. На цій основі вперше пропонується науково обґрунтована таблиця – сюжетне тлумачення 48 прелюдій та фуг, що охоплює шість внутрішніх циклів, які формуються за головними віхами Євангельської розповіді. Відзначимо, що згадки про відтворення Бахом біблійної тематики в його клавірних творах висловлювалися до Яворського Антоном Рубінштейном, Гюнтером Раміним, Альбертом Швейцером, Феруччіо Бузоні, Вандою Ляндовською, Альфредом Казеллою. Ці припущення Яворський підкреслює аналітичними аргументами, акцентуючи увагу на тому, що етичний задум Баха стає зрозумілим лише за наявності широкого інформаційного спектра стосовно барокової епохи та детального аналізу її музичної спадщини, який включає дослідження особливостей мелодики, фактури, поліфонії, структурних формувань, а також всього комплексу виразових засобів. На цій основі концепція бахівського циклу, за Яворським, ґрунтується на таких результатах досліджень:

1) у культурі епохи Бароко існувала давня традиція komponування творів світського призначення (поетичних циклів, серій картин, гравюр, п'єс різних жанрів, пісенних збірників, інструментальної музики тощо) на основі сюжетів християнської міфології;

2) в основі більшості прелюдій і фуг ДТК лежать загальновідомі в Німеччині XVI-XVII ст. мелодії протестантських хоралів з конкретними образно-змістовими асоціаціями;

3) через усі бахівські твори проходять мелодичні утворення – символи (тема хреста, мотив розп'яття, страждання та ін.), які об'єднують значну частину творів композитора в єдине ціле та є могутніми факторами художньо-емоційного впливу.

Внаслідок цього, на думку Яворського, Й.С.Бах не позначав сюжетну сторону своїх поліфонічних композицій, оскільки вони передбачали не суто зовнішнє ілюстрування образів, а їхнє глибоке тлумачення.

Висунута Б.Яворським ідея музично-художніх символів як виразових засобів, виявлених у творчості Й.С.Баха, отримала своє яскраве виконавське перевтілення насамперед у філософських інтерпретаціях Марії Юдіної та індивідуалізованих психологічних трансформаціях мистецтва Самуїла Фейнберга. **Марія Юдіна** була найактивнішою учасницею семінарів Болеслава Яворського. Вона однією з перших у ХХ ст. почала виконувати більшість творів Й.С.Баха, зокрема ДТК, з посиленним програмним акцентом, пов'язуючи їх з текстами Біблії. У своїй творчості піаністка показала приналежність бахівської клавірної музики і сучасного роля до різних епох не тільки як історичний факт, але і як живу художню реальність, що зумовлює значні інтерпретаційні проблеми. У її виконавських концепціях відродилася втрачена романтичними прочитаннями барокова ідея тривалого «занурення» в один емоційний стан, що реально відтворювалося певними технічними засобами, серед яких: принцип клавірно-органного реєстрування, гострі конкретизовані артикуляційні прийоми фразування, відмова від поступового збільшення звукової гучності у фугах; енергійна клавесинна розчленованість мікроструктур; органна динамізація кульмінаційних формоутворень; підкреслене динамічними контрастами та зникненнями *diminuendo* в заключних тактах циклів; стійкі конструкції форми, врівноважені темпи, відмова від імпульсивного *rubato*. Вихованка Петербурзької консерваторії (клас проф. Л.Ніколаєва), згодом професор Петербурзької, Тбіліської, Московської консерваторій, Інституту імені Гнесіних Марія Юдіна як справжній талановитий художник з романтичним світосприйняттям та могутнім інтелектом впродовж свого життя завжди прагнула до новаторських трактувань класики, повністю виключаючи сухий академізм.

На відміну від Г.Раїна та М.Юдіної, виконавське трактування ДТК **Самуїлом Фейнбергом** є кульмінаційним виявом індивідуальної психологізації змісту бахівської творчості. В історії виконавського мистецтва воно існує в єдиному неповторному варіанті на основі того, що майже всі традиційні стильові орієнтири композицій проходять виконавську імпровізацію, яка межує зі співавторством. Звук та його багатогранні трансформації стають символом виконання. Тривале перебування в одному емоційному стані, притаманне для барокової епохи, замінюється безперервною грою світлотіні, хвилеподібною контрастною динамікою, безперервною педалізацією, переважаючими «тихими» кульмінаціями навіть в темі фуг, темповими агогічними несподіванками. На противагу цьому слід відзначити, що діапазон виконавської свободи у творчості Фейнберга поєднується зі символізованим піаністичним туше, оригінальними поворотами художньої думки, які пульсують в єдиній образно-психологічній аурі. Їхнє майстерне відтворення на ролялі складає неповторне враження цілісного задуму, проникливого і впевненого висловлювання, яке межує передусім з поетичною імпровізацією на авторський текст. У колі проблем вибору інструментарію Фейнберг притримувався таких принципів: «В звучанні старовинних клавірних інструментів ми незмінно відчуваємо долю відчуженості. У грі на клавесині для нас відсутня та ступінь експресії, яка є доступною і навіть необхідною для сучасного піаніста» [13]. На основі аналізу творчості Фейнберга можна стверджувати, що в його інтерпретаціях найповніше втілилися характерні риси художнього символізму, який на початку ХХ ст. був пануючим напрямком у мистецтві.

У багатогранному спектрі клавірної бахіани ХХ ст. унікальністю творчої реалізації відзначена мистецька діяльність **Григорія Беклемішева** – представника **українського фортепіанного мистецтва**, вихованця Московської консерваторії (клас проф. Василя Сафонова), учня та пропагандиста мистецтва Ф.Бузона. В історії музичного виконавства його ім'я справедливо може зайняти місце поряд з іменем Антона Рубінштейна з огляду на неоціненний внесок в організацію професійної музичної освіти та у справу популяризації світової класичної музичної спадщини. Працюючи в Київській консерваторії, а згодом з 1923 р. – в Музично-драматичному інституті ім. М.Лисенка, Г.Беклемішев бере активну участь в реорганізації українських музичних навчальних закладів, зокрема стає ініціатором розділу музичної освіти на три ступені, очолює вперше створену аспірантуру при фортепіанній кафедрі, займається проблемою диференціації процесу навчання в консерваторії тощо. Однак найвидатнішим досягненням цього митця в історії світового та українського музичного мистецтва ХХ ст. є проведений ним в 1924-1928 рр. цикл концертів під назвою «Музично-історичні демонстрації», який в хронологічному порядку охопив більше 2000 творів світової музичної літератури,

починаючи від клавесинних п'єс XVII ст. і закінчуючи творами українських композиторів XX ст. Тільки в 1924-1925 рр. відбулося 52 концерти, на яких прозвучало 560 творів англійських, американських, французьких та німецьких авторів. Зазначимо, що вперше серед піаністів марафонський вид концертної діяльності запровадив Антон Рубінштейн, який у 1887-1888 рр. прочитав та відтворив курс історії фортепіанної літератури обсягом 1309 творів 79 авторів у Петербурзькій консерваторії, а в 1888-1889 рр. – 877 творів 57 авторів. В 1916-1917 рр. цю традицію продовжив у Московській консерваторії професор Є. Богословський.

Підкреслимо, що обсяг представлених Беклемішевим у Києві творів Баха вражає небувалим до цього жанровим діапазоном та романтичними, бузонівськими впливами у виборі репертуару. Виступаючи як виконавець, мистецтвознавець та диригент, піаніст присвячує 175-й річниці з дня смерті композитора шість вечорів, два з яких пропагували оригінальні твори Баха для клавіру соло. (**Вечір 1.** Токата з партити № 6. П'єси з зошита Анни Магдалени. Капріччо на від'їзд улюбленого брата. Хроматична фантазія і fuga. **Вечір 2.** Фантазії: до мінор, ля мінор, соль мінор. Транскрипції Сен-Санса, Ліста, Санто, Бузоні. **Вечір 3.** Транскрипції Сен-Санса: Увертюра з кантати №28; Адажіо з кантати №3; Бурре зі скрипкової сонати №2; Анданте зі скрипкової сонати №5; Престо з кантати №5; Ларго з скрипкової сонати №5; Речитатив і арія з кантати №30; Гавот зі скрипкової сонати; Хор з кантати №30. Транскрипції Ліста: Органна прелюдія і fuga; Прелюдія. Транскрипції Санто: Органні прелюдії; органна прелюдія і fuga. **Вечір 4.** Транскрипції Бузоні: Органна прелюдія і fuga; Органні прелюдії; Чакона; Органні токати, Прелюдія, Адажіо, Fuga; Органна прелюдія і fuga; Органна прелюдія і fuga (потрійна). **Вечір 5.** Камерні ансамблі: Концерт для гобоя, скрипки та фортепіано; Соната для віолончелі та фортепіано; Соната для флейти і фортепіано; Соната для скрипки і фортепіано; Органна пасакалія для 2-х фортепіано. **Вечір 6.** Ансамблі з оркестром: Концерт для трьох фортепіано з оркестром; Концерт для фортепіано з оркестром; Концерт для фортепіано і двох флейт з оркестром; Концерт для чотирьох фортепіано з оркестром).

Відзначимо, що поряд з професором в концертах циклу брала участь талановита молодь, зокрема студентський оркестр Музичного технікуму під його орудою. «Музично-історичні демонстрації» Г. Беклемішева, які були справедливо названі сучасниками живим підручником історії музики, на жаль, за відсутності звукозапису залишилися в історії фортепіанного мистецтва XX ст. тільки як визначний історичний факт.

Певним відсотком барокової музики, зокрема творами Баха, відзначені львівські афіші фортепіанних концертів 20-30-х рр. Серед виконавців – визнані в Європі українські піаністи Любка Колесса, Роман Савицький, В. Лабудинський, Леопольд Мінцер, Северин Сапрун, Антон Рудницький. Однак у програмах галицьких піаністів домінує тенденція тільки до відкриття концерту творами Баха, як, наприклад, у концертах Любки Колесси прозвучало декілька транскрипцій органних творів Баха, зокрема «Чакона» Баха-Бузоні; концерти Антона Рудницького 1924 р., 1926 р. включали твори Баха і транскрипції Ф. Бузоні, зокрема «Органну токату»; в концертах відомого педагога В. Лабудинського виконання творів Й. С. Баха, Г. Генделя, за словами Василя Барвінського, відзначалось значним відсотком об'єктивізму [2]. Серед монографічних бахівських програм привертає увагу святковий концерт 1932 р., присвячений 250-літтю від дня народження Баха і Генделя, який був організований «Львівським бояном» та Музичним товариством ім. М. Лисенка. Програма складалася з трьох сольних виступів професорів Вищого музичного інституту імені Лисенка: Романа Савицького (Й. С. Бах – Ф. Бузоні «Чакона»), Євгена Перферецького (Г. Гендель. Соната ре мажор, Й. С. Бах «Гавот»), Одарки Бандрівської (сольні арії з опер та ораторій), і хорових виступів (уринок з кантати Й. С. Баха «Він став в оковах смерті» та ораторії Г. Генделя «Ізраїль в Єгипті») [10]; студентський концерт класу відомого професора фортепіанної гри Леопольда Мінцера, який відбувся 11 лютого 1932 р. в залі Львівської консерваторії [6].

Приємною несподіванкою для Львова став концерт симфонічної музики Єврейського музичного товариства 3 червня 1920 р., в якому прозвучав клавірний Концерт ре мінор Й. С. Баха у виконанні Артура Гермеліна – учня Віл'єма Курца [3]. Яскравою подією культурного життя Львова стали також фортепіанні концерти видатних польських виконавців – піаніста Артура Рубінштейна

(1934 р.) та клавесиністки і піаністки Ванди Ляндовської (1936 р.), які теж розпочиналися творами Баха. Зокрема, у фортепіанному концерті Ляндовської прозвучала музика Й.С.Баха, Ж.Рамо, Ф.Куперена, К.Дакена, В.Моцарта. Характеризуючи її виконавську манеру, композитор і піаніст Антон Рудницький зазначає, що клавесинний стиль виконання відчувається і в грі Ляндовською на фортепіано «ажурним зверхнім звуком з мінімумом педалу, чудовою прозорістю клавесину» [13].

Серед артистів-дослідників ХХ ст., які активно втілювали ідеї виконання клавірних творів барокової, класичної, ранньо-романтичної доби на автентичному інструментарії поряд з вищезгаданими Гюнтером Рамінім та Вандою Ляндовською, необхідно назвати **Ральфа Керкпатрика**, **Пауля Бадур-Скоду**, **Леоніда Роїзмана**, **Олексія Любімова**. Внаслідок діяльності виконавців автентичного спрямування фортепіанна інтерпретація старовинної музики докорінно переосмислюється і розглядається як транскрипція. На основі виявлених стилістично-сміслових граней бахівської творчості вона знаходить свою подальшу трансформацію у виконавському мистецтві Егона Фішера, Святослава Ріхтера, Глена Гільда, Тетяни Ніколаєвої, Марії Грінберг, Михайла Плетньова та ін. Внаслідок багатогранності стилістичного виконавського спектра клавірної бахіани характерними ознаками фортепіанного мистецтва другої половини ХХ ст. стають: синтезуючий інструментальний контекст, тенденція до посиленої концептуальності та інтелектуалізації; в музикознавчих дослідженнях яскраво простежується історична перспектива.

У колі проблем інструментального вибору інтерпретації приклад трактування клавірної музики знаходимо в музичній культурі епохи Бароко. У цей період поняття «клавірна музика» охоплювало музичну літературу, написану для всіх клавірних інструментів, які склали так звану родину Clavier (орган, клавесин, клавикорд). Стосовно бахівської творчості трактування її інструментального символу знаходимо в роботі В.Апеля «Історія органної та клавірної музики до 1700 р.», де автор зазначає, що в тих випадках, коли Бах писав Clavier, він вказував на клавірно-струнні інструменти як на звуковий символ виконання. Коли ж початковою буквою була «С» - Clavier, то музика призначалася для всіх клавірних інструментів, включаючи всі види органу. Відомо, що в переважній більшості автографів клавірних творів Бах писав Clavier, тим самим започаткувавши синтезований інструментальний контекст у виконанні клавірних творів та вільний вибір виконавцем інструмента, а отже, і звукового символу інтерпретації. На цій основі можна вбачати, що, оскільки твори Баха є першоджерелами ладової темперації, яка послужила основою народження фортепіано, то ідеальний символ цього інструмента теж входив у сферу звукових уявлень композитора, а отже, був одним із представників родини Clavier.

Таким чином, можна стверджувати, що на основі різних виконавських концепцій ХХ ст. в царині виконавської інтерпретації клавірної творчості Баха визначилися такі ключові аспекти:

1) глибока за змістом художньо-естетична, інтелектуально-психологічна направленість інтерпретацій; висока виконавська культура, яка передбачає виконання бахівських клавірних творів на автентичному інструментарії; критерієм досконалості інтерпретацій виступає художнє переосмислення виконавцем музичних явищ у їх історичній та акустичній перспективі; майстерність і повнота відтворення музичного твору базується на поглибленому вивченні історичних джерел, авторського тексту та самобутньому прояві таланту виконавця;

2) бахівське трактування поняття клавірного мистецтва може слугувати єдиним узагальнюючим поняттям для сучасної родини клавірно-струнних та клавірно-духових інструментів, включаючи фортепіано;

3) українське фортепіанне мистецтво завдяки діяльності Болеслава Яворського, Григорія Беклемішева, піаністів Галичини відіграло вагомий роль в історії клавірної бахіани ХХ ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Apel W. Geschichte der Orgel und Klaviermusik bis 1700. – Kassel, 1967.
2. Барвінський В. Фортепіанний вечір проф. Лабудинського // Діло. – Львів, 1926. – Ч. 147.
3. Барвінський В. З концертної сали // Громадська думка. – Львів, 1920. – Ч. 129.
4. Браудо И. Об органной и клавирной музыке. – Л., 1976.

5. Баренбойм Л. А. Г. Рубинштейн. Т. 1. – Л., 1957; Т. 2. – Л., 1962.
6. Діло. – Львів, 1932. – Ч. 35.
7. Друскин М. Нерешенные проблемы баховедения // Сов. музыка, 1985. – №3.
8. Курковський Г. В. Педагоги – піаністи Київської консерваторії. 1913-1933 рр. // Українське музикознавство. Вип. 2. – Київ, 1967. – С. 264-280.
9. Людкевич С. З творів Баха і Генделя // Діло. – Львів, 1935. – Ч. 309.
10. Ревуцький Л. Цикл публічних музично-історичних демонстрацій проф. Г. М. Беклемішева. – Музика. – Київ, 1925. – №7-8. – С. 287-290.
11. Ройзман Л. О. О фортепианных транскрипциях органных сочинений старых мастеров // Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 3. – М., 1973.
12. Рудницький А. Ванда Ляндовська // Діло. – Львів, 1936. – Ч. 277.
13. Фейнберг С. Е. Мастерство пианиста. – М., 1978. – С. 15.
14. Хурсина Ж. Выдающиеся педагоги-пианисты Киевской консерватории. – К.: Муз. Україна, 1990.
15. Черепанин М. Музична культура Галичини. – К.: Вежа, 1997.
16. Юдина М. В. Статьи, воспоминания, материалы. – М., 1978.
17. Яворский Б. Статьи. Воспоминания. Переписка / Сост.- ред. И. Рабинович. – М., 1972. – Т. 1.

Tereza Kalmuchyn-Dranchuk

THE CLAVIER «BACHIANE» OF THE FIRST PART OF XX CENTURY: UKRAINIAN ASPECT

In this article problems of interpretation of the clavier heritage of Johan Sebastian Bach and peculiarities of its style incarnation by outstanding performers on the beginning of XX century are investigated, the role of representatives of Ukrainian piano arts in the «clavier bachiane» of XX century is lit up.

Key words: Johan Bach, clavier arts, interpretation, clavier instruments, Ukrainian piano arts.

Євгенія Шуневич

СПЕЦИФІКА ПРОЧИТАННЯ ПОЕЗІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

У статті робиться спроба порівняльного аналізу романсів різних українських композиторів на один поетичний текст безсмертної поезії Лесі Українки.

Ключові слова: солоспів, порівняльний аналіз, цілісний аналіз, поезія Лесі Українки в музиці, українська камерно-вокальна музика

В українському музикознавстві давно і плідно ведуться дослідження в галузі камерно-вокальної музики. Більшість музикознавців, вивчаючи певні проблеми, значною мірою торкаються особистості композитора, його творчого кредо, жанрових симпатій тощо. Фундаментальними і визначальними є роботи Т. Булат «Український романс» [1], М. Загайкевич «Іван Франко і українська музика» [3], Ю. Малишева «Солоспіви: нариси та нотатки про українську вокальну лірику», Б. Фільц «Український радянський романс» [5], Я. Якубця «Солоспіви С. Людкевича» [7].

Про невичерпність можливих досліджень у названій галузі музичного мистецтва свідчать публікації вокальних творів, що донедавна були недоступними ні для аналізу, ні для виконання. До них належить виданий «Музичною Україною» збірник романсів на вірші українських поетів Вадима Кіпи [4], ім'я якого, як і багатьох інших представників української культури у зв'язку з тим, що він був змушений жити і працювати за кордоном, було викреслено на кілька десятиків років із скрипту