

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**ВІДОКРЕМЛЕНИЙ ПІДРОЗДІЛ «МИКОЛАЇВСЬКА ФІЛІЯ**  
**КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ КУЛЬТУРИ І**  
**МИСТЕЦТВ»**

**Факультет мистецтв**  
**Кафедра музичного мистецтва**

**Іванова Альона Олександрівна**

**«Інтерпретація стильових особливостей**  
**клавірної музики Й. С. Баха»**

**Кваліфікаційна робота**  
**на здобуття ОС «Бакалавр»**  
**зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво»**

**Науковий керівник –**  
**кандидат педагогічних наук**  
**доцент Сологуб Вікторія Даріївна**

**Миколаїв 2022**

# ЗМІСТ

|  |    |
|--|----|
| <b>ВСТУП</b> .....   | 3  |
| <b>РОЗДІЛ 1. ОСНОВИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ<br/>КЛАВІРНОЇ МУЗИКИ Й. БАХА</b>           |    |
| 1.1. Історичні передумови становлення композиторського стилю<br>Й. Баха..... | 8  |
| 1.2. Стилєві особливості клавірної музики І. С. Баха .....                   | 15 |
| <b>РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КЛАВІРНОЇ<br/>МУЗИКИ Й. БАХА</b>      |    |
| 2.1.. Інтерпретація клавірних творів Й. Баха в ХІХ столітті.....             | 20 |
| 2.2. Новий етап розуміння клавірної музики<br>Й.Баха.....                    | 27 |
| <b>ВИСНОВКИ</b> .....  | 35 |
| <b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....                                      | 39 |

## ВСТУП

Творчо-пошукова направленість найбільш глибоко виникатиме у ході творення музики. Інтерпретуюча – при вичерпному аналізі її виразового потенціалу. Наймення «виконавсько-втілююча» каже сама за себе. Ідеться про виконання музичного полотна в звучанні. У музичній творчості ці напрями докладають одна іншу. Створюючи твою, композитор подумки або «вголос» її довершує. Виконавець, вітворюючи музику у звучанні, виправляє («до-створює») його попередньо обмірковану інтерпретаційну версію. Формування ж цієї версії є неможливим без участі творчо-пошукового («композиторського») начала.

Багатогранність бахівського мистецтва затверджує панівний ступінь його актуальності. І на сьогоднішній час твори Баха є безмежно популярними, оскільки кожна післябахівська доба знаходила дещо власне, близьке, колективне, якому віддала імпульс для наступного розвитку. В історії музики тяжко підібрати ім'я композитора, творчості котрого б не торкнувся геній Баха. Виняткові у своєму багатстві мелодії, запал форм руху, закономірність імітаційних будов, сміливість ладових послідовностей і модуляційних заворотів, величчя та мудра простота його музики змушує закохуватися нею, даруючи насолоду.

**Актуальність** данного дослідження полягає в тому що клавірна музика відомого німецького композитора Йогана Себастьяна Баха вже більше ніж триста століть неабиякий інтерес у великої кількості музикантів і входить до репертуару піаністів різного рівня та вікових категорій. Вона постійно вивчається мистецтвознавцями і викладачами, філософами і культурологами, публікуються монографії і різноманітні наукові та науково-методичні дослідження. Тому важливо окреслити стильві особливості інтерпретації у клавірній музиці Баха.

**Об'єктом дослідження** є клавірні твори Йогана Себастьяна Баха.

**Предметом** було обрано особливості інтерпретації стильових особливостей

клавірної музики Й.С. Баха

**Мета дослідження** - виявити жанрово-стильові особливості інтерпретації клавірної музики Й. Баха на прикладах різних епох.

Відповідно до мети дослідження ми змогли виділити наступні **завдання**:

- опрацювати літературу дослідження та зробити висновки;
- проаналізувати історичні передумови становлення композиторського стилю Й. Баха;
- визначити специфічні ознаки старовинних інструментів;
- дослідити особливості інтерпретації клавірної творчості Й. Баха у ХІХ столітті;
- зрозуміти стильову різноманітність інтерпретацій клавірної музики Й. Баха у ХХ столітті;

**Методологічну основу дослідження** становлять: послідовний історикотеоретичний розбір стильових властивостей клавіної творчості композитора та його інтерпретаторів. **Методи дослідження** суміщають історико-типологічний і жанрово-стильовий методи інтерпретації клавірної музики; текстологічний та виконавський аналіз.

**Практичне значення** отриманих результатів під час дослідження можна використовувати: викладанні дисциплін: «Фах», «Історія музики», «Музична інтерпретація», «Аналіз музичних творів» а також на факультеті мистецтв у вищих навчальних закладах, у створенні літературної бази під час написання наукових праць і навчальних посібників та педагогічно-методичних розробок.

Формування юних виконавців не обходить без вивчення бахівських прелюдій, що входять в розмаїтні цикли та користуються як педагогічними, так і високохудожніми цілями. Поміж низки зібрань для початківців своєрідне місце займають «Маленькі прелюдії та фуги», а у прелюдях і фугах «Добре темперованого клавіру» Бах зробив геніальніші взірці поліфонічного мистецтва, свого роду наряду завершеності контрапункту, що віднайшла продовження в циклі «Мистецтво фуги», над котрим Бах трудився наразі 10 років свого життя.

Створюючи музику, Бах створював тільки ноти без жодних позначень артикуляції, динаміки, темпу, артикуляції та ін. Отому, втративши виконавські канони барокової музики, з'являється багатенько питань у пошуках стилістично правильної інтерпретації музики Баха, яка в наслідку багатоманітних інтерпретацій, інколи не зовсім точних позбулася комунікативних ознак – «вести бесіду з аудиторією» на загальній мові, яка огортає усю сукупність риторичних фігур, протестантських хоралів, а ще повний пласт музики безрідньо Баха і його сучасних однодумців. Зараз інтерпретатори й вчені норовлять віднайти загублені знання символікомовних зразків та розшифрувати «символічні» змісти бахівських опусів. Над дослідженням багатоманітних аспектів реалізації музики Баха працювало багато вчених: А. Швейцер, Б. Яворський, Я. Мільштейн, Е. Бодки, К. Бердинникова, А. Боршуляк, В. Носина та багато хто ще. Але жанр прелюдії в творчості Й. С. Баха лишається далеко не вивченим.

Праця над поліфонією є невідривним елементом вишкілу фортепіанного виконавчого мистецтва. Розвинуте поліфонічне мислення і вміння володіти поліфонічною фактурою має гігантську вагу для будь-якого студента-піаніста. Вміння дізнаватися та втілювати поліфонічну музику студент поглиблює і розвиває наразтяг всього навчання

Твори Й.С. Баха, завдяки художній змістовності образів і поліфонічній довершеності, репрезентують величезну значущість, і є одним з ваговитих і неухильних параграфів педагогічного репертуару в поліфонічній музиці.

Виконання його опусів є вагомим критерієм у формування рівня музичної культури музиканта, зрілості його професіональної досконалості, почуття стилю. Творчість Й.С. Баха вміщає цілу епоху в історії світової музичної культури.

Запитання інтерпретації бахівської музики все ще остається не вирішеним. Сучасні новітні дослідження творчості і життя композитора вельми розширюють наше бачення – появляється невідома до того багатовекторність ідей, у зв'язку з чим творчість Баха притерпає різнобічного образно-емоційного, інструментального, стилістичного інтерпретування. В ході їхнього осягнення, тлумачення з одної сторони відчувається дароване йому величезне поле для

творчості й фантазії, з іншого – обмеження тієї епохи, задекларовані бароковою добою та творчістю Баха.

Клавірна музика була надзвичайно широко визнана по всій Європі XVI – XVIII століття. Вона відсвічувала відзнаки національних культур різноманітних країн. Найменування “клавір” в старовинній музиці співвідносилось до інструментів різних видів: орган чембало (клавесин), клавикорд. Ці інструменти розбігалися своєю будовою, розміром, способом звуковидобування. Основні переміни між чемболо, клавикордом, з одного боку, і органом з другого – було ще втому, що перші співвідносяться до структурних, а орган до духових інструментів. Сумістним для них всіх є присутність клавіатури. Завдяки однакій конструкції клавіатури на них уміли грати одні і ті самі ж музиканти без необхідності сильно переучуватись.

На протязі великого часу в музиці владарювала помірна звучність, більше тихіша, ніж та, яка особлива теперішньому часу . “У клавикорда не було навіть *mezzo piano*; блокфлейта при форсуванні звуку давала мимоволі передування; а на бароковому гобої навіть досвідчені виконавці не мали можливості витягти *pianissimo*. Таким чином, при динамічному читанні йшлося швидше не про контрастування, а про нюансування...”

Досить потужнішим інструментом був клавесин. Вагома рухлива ознака, яка характеризується грою старовинної музики, – ефектека, широковідомого на протязі декількох століть, аж до XVIII ст. Ефект ехо об’єднаний не настільки з зменшенням потужності звуку а скільки з його забарвленістю. Величезну роль при цьому виконав просторовий контраст. Підрівнюючи поміж собою динамічні прийоми фортепіано, з одного боку, і динамічні засоби клавесину і клавикорда – з іншого, то ми вважаємо слідуюче: фортепіано не наділено ні октавними подвоєннями клавесину, ні способом відтворити протискладнення звучності, способом зміни регістрів і клавіатури; з іншого боку, фортепіано має чуттєву і рухливу динаміку великого діапазону, що не є конструктивно доступне ні клавесину, ні клавикорду.

Матеріали роботи пройшли **апробацію** у доповіді на VII міжнародній науково-практичній конференції «Стан та перспективи розвитку культурологічної науки», яка відбулась 17 листопада 2021 року.

**Структура роботи.** Бакалаврська робота складається зі вступу, двох розділів, висновку та списку використаних джерел.

## РОЗДІЛ 1. ОСНОВИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КЛАВІРНОЇ МУЗИКИ Й. БАХА

### 1.1 Історичні передумови становлення композиторського стилю І. С. Баха

Недивлячись на часову дистанцію поміж музичним світом сьогодення та барокової доби, клавірні твори епохи барокко лишаються досі актуальними. Це підкріплює наявність у цих творів у програмі всесвітньо відомих виконавців, обов'язкове залучення творів барокової музики у репертуар учасників фортепіанних конкурсів, багаточисельні записи старовинної музики, великий вибір редакцій нотного тексту, щорічне проведення фестивалів та конкурсів старовинної музики.

Однак, для сильнішого розуміння авторської поетики, варто опрацювати особливості епохи, до котрої стосується композитор. Термін барокко (італ. *barocco* ісп. *barroco* та фр. *baroque* – перлина неправильної форми) – визначає стиль у європейському мистецтві XVI–XVIII ст. За часовою хронологією барокко знаходиться поміж епохою Відродження та класицизмом. За словами Д. Ліхачова, «кожен стиль, формуючись, звертається до попередніх стилів, родинним йому за своїм характером» [20, с. 188].

Окрім стильових і типологічних схожостей, теж було велике духовно-символічне спільне, того що стиль барокко очевидно теж мав у своїй властивості ідейно-гуманістичні та художні традиції Ренесансу, хоч поміж ними є й доволі ваговиті відмінності. Поміж головних рис, особливих для стилю барокко вчені окреслюють наступні: складність форми, величчя, пишноту, динамічність, дивукуватість, парадність, яскравість барв, контрастність, екстравагантність орнаменту, асиметричність конструкцій.

За словами А. Ліпатова, інакший тип мислення барокко найшов втілення в новому філософському уявленні художньої манери. «Останній, при чисто



зовнішньому зіставленні з ренесансним, може поставати як химерний, декоративний, штучно ускладнений».

Але, якщо узяти до уваги його внутрішній світ, ті ідеї, котрі він відображав, то його творче обличчя постане як зв'язне, послідовне, адекватне світогляду свого часу.

Добу бароко науковці іменують ще часом раціоналізму. Дух епохи віддзеркалився і на образі композитора, котрий усе чуттєве підкоряв розуму. Щоб відобразити відчутні збудження та блискучі пристрасті, творці вживали метод навмисного методичного аналізу. Доба бароко виділилася обов'язковою наявністю схованих смислів у кожному явищі реальності, а вирішальна задача художника – відчутти ці смисли. За словами О. Кудряшова, епоха барокко володіла специфічним тяжінням до емблематики. Одним з аргументів цього самого явища вченими найменується розвиток і велике розповсюдження емблематичної літератури, інакше кажучи «тексту, що супроводжувався малюнком, котрий виявляє собою самобутню «ілюстрацію до метафори», призначення якої полягає в «предметній реалізації переносних (вторинних) значінь, в ідеях змалювати загальні поняття в очевидній, предметно-наочній формі».

Дослідник вбачає, що попри перцепції бахівської музики слухачу предстає перед очима не тільки врода звучання, «галереї» монументально-епічних, драматичних, скерцозних образів, та ще і виявляється зовні невловимий, завуальований і тільки пізніше при уважному розгляданні партитур виявляється глибинна істина.

Мистецтво уособлює собою одну з верхів філософської думки про музику. «Бах майже змушує мене повірити в Бога», - слова Роджера Фрая.

З огляду на його природжений музичний дар, Бах мав би вагомі зносини з визначними органістами того часу в Люнебурзі, по перше з Бемом, а теж з органістами в сусідньому місті Гамбурзі, наприклад Йоганном Адамом Рейнкеном. Його позиція там нечітка, але, достеменно, залучає в себе неслужбові, тобто не музичні обов'язки. Під час свого перебування в Веймарі протягом семи місяців, його слава як клавішника линула. Його позвали протестувати і дати

найперший концерт в сучасному на той час органі в церкві Св. Боніфация в Арнштадте.

Йоганн Себастьян Бах родився місті Айзенах та став восьмою і самою молодшою дитиною музиканта Йоганна Амвросія Баха. Вся сім'я Бахів жила у Тюрингії. Продовж багато років в родині Баха були безліч музикантів. Можна сказати що музика була їх ремеслом. Їхні музичні таланти передавалися вік у вік. Коли Йогану Себастьяну минало п'ять, батько подарував йому власний музичний інструмент, скрипку. Бах молодший блискавично навчився на ній грати, і музика переплелась з його життям на довгі роки.

Юний скрипаль, який ще мав дуже гарний голос, також співав в хорі при міській школі, але безтурботне дитинство відійшло рано — коли майбутньому композитору тільки виповнилося 9 років, загинула його мати, а пізніше через якийсь рік — батько. Себастьяна взяв на опіку старіший брат який пізніше почав навчати його грі на органі. Однак одного тільки виконавства Себастьяну було мало — він хотів сам писати музику. В якийсь час йому тайно вдалося отримати із зачиненої шафи нотний зошит, де його брат записував твори відомих у той час композиторів: Фробергера, Керлля, Пахельбеля й інших. Вночі нишком він переписував ці ноти. Коли робота на яку він витратив майже пів роки вже набігала до скінчення, брат застукав його за цим заняттям і лишив усього, що він зробив. Ці пів року які він проводив переписуючи твори при місячному світлі пізніше погано позначилися на зорі Баха.

Коли сім'я його старшого брата значно збільшується, Себастьян покидає їх та мігрує до Люнебурга, де проходить навчання в школі церковних співаків яка находилась при монастирі. Після мутації голосу Бах отримує можливість грати в оркестрі на скрипці. В період виконавського періоду Бах відвідує Гамбург, щоб ознайомитись із музикою органіста Райнкена та навідатись до оперного театру. Крім цього, він побував у Целле, де зміг почути нову французьку музику у виконванні французів, котрі працювали там при дворі. До цього періоду припадають і перші композиторські спроби Баха — твори для органа і клавіра.

Після завершення навчання марення Баха до того щоб поступити до університету не трапилася, бо треба було якось здобувати гроші на життя. З 1703 по 1708 він деякий час працює в Веймарі в капелі Ернста Ваймарського, втім через декілька місяців виїхав до Арнштадта, там йому дали місце органіста в тільки побудованій церкві, де щойно було встановлено орган. Всупереч, нібито, зручних для життя й творчості умов, у Баха постійно з'являються різноманітні конфлікти з його колом. На той етап припадає видатна подія у життєписі композитора: в 1705 році Бах йшов пішки приблизно 400 кілометрів із Арнштаду до Любеку, аби почути гру відомого органіста Дітріха Букстегуде. Там Бах пробув більш, ніж йому дозволили, через це напруженість відносин між ним і владою міста, що й так вже була, ще більше окріпнула. На початку 1707 року Бах емігрував ще раз, тільки до Мюльгаузена, де 15 липня він офіційно отримав на посаду органіста при храмі св. Власія.

У жовтні того ж року Бах одружився зі своєю троюрідною сестрою Марією Барбарою Бах. Творчість композитора тоді була сконцентована, визначальним чином, на музиці для органу та клавіру. Приблизно в цей час Бах пише, «Капріччіо на від'їзд коханого брата».

Після багатьох місць роботи в провінційних містах Тюрингії (Арнштадт, Мюльхаузен), він отримує посаду придворного музиканта у герцога Веймарського. Бах облаштовується у Веймарі, де проводить 9 років. Також він працює міським органістом.

Віртуоз-виконавець на органі Бах витворив для даного інструменту твори, які досягнули верхівок органної музики. Становлення виняткової органної манери Баха дуже залежало від хоральних прелюдій, розцінені композитором начепо своєрідним інтимним, романтичним щоденником майстра. В даній ліричній поемі зародилась блискуча різнобічна музична мова, що обганяла власний час.

В жанрах прелюдії та фуґи, токати, фантазії Бах постає як спадкоємець німецької органної школи, та головніше за все своїх попередників — Райнкена та Букстегуде. Від Букстегуде, к якому Бах їздив в юних роках, підхопив розкутий

ліричний характер органних експромтів, ораторський запал, блискучу концертну декоративність. Для органних опусів Баха особливі чуттєве багатство, бездонне внутрішнє зосередження, драматичний розмах всупереч розкоші звучання і вільності форми. Бах зв'язував у двочастинні цикли протилежні за своєю експресією елементи. Органні фуги виділяються більшим розмахом, та вільністю виразу, для них, в зіставленні з клавірними, існували особливі дуже драматичні ланки та вагомі кульмінації.

Ці твори абсолютно повністю використовують динамічні та тембральні можливості інструмента. Тяжкі для виконання фантазії, варіації та фуги побудовані на блискучих колористичних та динамічних відмінностях.

Творчість Баха ознаменувала пік багатосторічного розвитку органної музики аж від доби Ренесансу. Вплив органної музики помітний теж в других творах майстра (кантати, сольні скрипкові сонати, прелюдії та фуги).

У 1717 Бах прийняв від герцога Ангальт-Кётенського запрошення на службу Леопольда. Перебування в Кётені спершу було не радістним етапом композитора: князь, обізнаний для свого часу мужчина і гарний музикант, цинив Баха і не заважав йому творити, закликав його в свої поїздки. У Кётені Бах творив, в загалом тільки клавірну та оркестрову музику.

Бах наперший написав концертні твори для клавіру, тобто прийнявши незалежність цього інструмента. Не дивлячись на недосконалість клавесина, клавікорда та їх обмежені експресійні можливості, Бах витворив для них низку досить сильних творів.

В жанрі клавірної музики Бах розкрив кардинально нові шляхи. Процвітання його клавірної творчості приходить на час діяльності при дворі в Кетені, де ним був створений перший том «Добре темперованого клавіру», «Хроматична фантазія та фуга», неперевершений довершений стиль, драматизм та патетизм яких говорять про перенесення в лан клавірної музики експресивних прийомів, особливих для органних токат та фантазій.

Найбільше цікавим можна вважати зібрання «Добре темперований клавір» — 24 прелюдії і фуги, котрі написані в усіх тональностях і практично

приводять переваги темперованого музичного строю, навкруги затвердження котрого йшли великі дискусії. Пізніше Бах випустив другий том *«Добре темперованого клавіру»*, теж який складався з 24 прелюдій і фуг з використанням всіх тональностей.

В цей етап життя та творчості Баха були створені Маленькі прелюдії, Англійські та Французькі сюїти, токати (фа# - мінор, до-мінор) для клавіра, а також видатні Бранденбурзькі концерти, які відносились до жанру *concerto grosso* і наслідували традиції Вівальді. Жвавим частинам властива енергічність, нерідко танцювального характеру, легкою врівноваженістю фігури, застосуванням високорозвиненої зарубіжної техніки. Концерти особливі своїм гігантським масштабом, поліфонічною фактурою, симфонічним цілим в відповідності сольних та акомпануючих музичних інструментів, блискучою індивідуальністю.

Вільні прелюдії, фуги, варіації яким на зміну приходять витончені танці. В скрипальних сонатах яскраво відобразилась сила уяви композитора, спроможного піднятися над всіма заборонами звичної форми, матеріалом, та технічними можливостями інструменту.

В той же час було створено шість сюїт для віолончелі соло. Але в Кетені Баха зазнала біда. Коли Бах і князь поїхали з князем по справам, померла його люба дружина Марія Барбара.

У Лейпцигу Бах проживе аж до смерті. Його назначають «музичним директором» всіх церков в місті, в його обов'язки входило: слідкувати за особовим складом музикантів і співаків, спостерігати за їх навчанням, давати необхідні до виконання твори і ще багато інших справ. Так як композитор не мав навичок, ані у хитрості, ані в дипломатії, він нерідко опинявся у незручних ситуації, які угнітали його життя та заважали йому творити.

До наших днів дійшли *«Пасіони за Йоанном»* та *«Пасіони за Матвієм»* які тісно сплітаються з старовинними канонами народного бачення як провів останні свої дні Христом. Дякуючи драматичності сюжету, окремим дійовим

особам, пасіони більш схожі на опери, сильніше чим інші твори Баха. В «Пасіонах за Матвієм» було досягнуто почуття єдності багатопланової структури.

«Пасіони за Йоаном» характерні меншим розмахом, вони більш близькі до драми. Музика обох пасіонів належить до вершин Бахової музики.

Й.С.Бах створив приблизно 30 світських кантат, які зазвичай, не дуже різняться з духовним стилем.

Ще він написав твори для оркестру, органа, клавесина. У 1747 році Бах створив цикл п'єс «Музичні дарунки», присвячений прусському королю Фрідріху II. Останньою роботою композитора став твір під назвою «Мистецтво фуги» (1749—1750) — з 14 фуг і 4 канонів на одну тему.

Наприкінці 1740-х років здоров'я Баха погіршилося, особливо турбувала різка втрата зору. Дві невдалі операції з видалення катаракти спричинили повну сліпоту, але й тоді він продовжував творити, диктуючи ноти для запису.

За десять днів до смерті Бах, начебто, прозрів, проте це тривало не довго. Незважаючи на старання лікарів, помер 28 липня 1750 року. Можливою причиною смерті композитора є ускладнення після операції.

Пишні похорони Йоганна Себастьяна Баха призвело до того що багато людей стікалися з різних куточків німецьких земель щоб попрощатись з маестро. Композитора захоронили недалеко від церкви св. Томи, у котрій він пропрацював 27 років. Але через кладовище пізніше вирішили прокласти шлях і могила загубилася. Тільки у 1894 рештки його тіла несподівано віднайшли коли проводились поблизу будівельні роботи, в той час і змогли перепоховати.

Як вважають науковці, композитор часто переписував твори своїх попередників: отаким способом він довідувався о усіх тонкощах про всі властивості творчості того чи іншого композитора.

Музичні пізнання Й. Бах були енциклопедичними, він аналізував твори італійців (А. Вівальді, А. Кореллі, Д. Фрескобальді, Д. Палестрини), французів і як же без, творів корифеїв німецької композиторської еліти (Й. Фробергера, Й. Пахельбеля, Д. Букстехуде, Й. Рейнкена). Оскільки, відмічають науковці, прикладна структура його інтелекту виявляється у всьому. Зокрема, в гарному

розумінні устрою сучасних інструментів того часу і в самотійному конструюванні нових. Він створив клавесин-лютню, за його кресленнями був побудован новий вид віоли – віола-помпоза.

## 1.2. Стильові особливості клавірної музики І. С. Баха

Манера музики І. С. Баха не об'єднана з жодною творчою спрямованістю. Вона є незалежною бахівською системою стильових маркерів. Він опанував найкращі традиції відмінних національних шкіл, прийомів створених в інших національних жанрах. Бах застосував їх у взаємодії між поліфонічних та гомофонних фігур. Його творам властива поліфонічна закономірність та гомофонний скарб музичного образу. Атрибутом його творів є баланс мелодії та гармонії, інакше кажучи горизонту та вертикалі. Усі ці деталі вказують про творчу багатогранність Баха. Творчість Й. С. Баха, окремо його клавірні твори, наростяг віків вчилася багатьма мистецтвознавцями.

Зміст музики великого кантора відбилась в твердих мелодичних зворотах, які пов'язані з мотивами і текстами протестанських хоралів, що закарбовують собою ідеї, образи, змісти Священного Писання, або з виразом рухливості душі. Для сучасників великого німецького композитора, музика Баха читалася як прозора мова, вони могли відтворити на пам'ять окремі види мелодій та слухаючи їх, домислювали слова та образи, які їм видносяться, оскільки базу цієї музичної мови складали мелодичні звороти, котрі виливають певні емоції, переконання, ідеологію. Подібним чином, це дозволяло сучасникам Й. Баха аналізувати та визначати таємні епістоли, з яких складаються твори композитора.

За для того, аби нині збагнути зміст музики Й. Баха, треба звернутися до оттакого складного питання, як питання символіки в клавірних писаннях композитора. Вагомий внесок в цю область поповнили такі дослідники, як: Е. Бодкі, Б. Носіна, А. Швейцер, М. Юдіна, Б. Яворський, та інші. Простежитимемо, приміром, динаміку в музиці Й.С. Баха. У своїх творах композитор вживав тільки

три нюанси, а саме: *forte*, *piano*, зрідка *pianissimo*. Чуття єдиного цілого рішає питання розвитку динамічного задуму і розкриває його роль у будові драматургії. Можливі довгі наростання, великі кульмінації, значні побудови, виконувані в одному задумі звучання, чи зіставлення контрастних розділів з різноманітними тембровими барвами. У творі, як правило, мусить бути один темп, тільки за винятком коли ці зміни вказані автором. Темпові позначки в бахівських опусах також лапідарні. Відмітки *accelerando*, *stringendo*, *piu mosso*, *rallentando*, *ritenuto*, *meno mosso* Бах взагалі не вживав. [3, с.5]. Ваговитим ще є питання відносності темпу.

Твори Баха промандрували через багато сторіч. Ми не зможемо порівнювати *Allegro* старовинне і *Allegro* сучасне. Тоді *Allegro* було більше повільним, а *Andante* навпаки більш бігучим. Відмінність між темпами була трішки меншою. Темп мусить бути методичним і відповідати замислу автора. Водночас з тим, всупереч усій динамічності виконання, відданість дуже жвавим темпам не підходить стилю музики Баха. Крім отого, треба пам'ятати, що плавні клавірні твори призначались для вишкілу, а не для виконання на людях.

Того найдоцільнішим темпом варто допускати отой темп виконання, котрий буде краще відповідати навичкам студента на цьому періоді відпрацювання твору [3, с.50]. Втім, не гоже думати що повільний навчальний темп тільки як ступінь до більш швидкого виконання. Ціль цього прийому – виучка свідомості студента до аналізувати музику, вміння вслухатися в музичний твір. Напрацювання жвавого темпу раціональніше тільки у тому випадку, якщо попри цього не міняється якість гри.

Темп і динаміка, безсумнівно, важливі чинники бахівської музики. Але більш важлива задача для виконавця полягає в навичку візуально побачити, внутрішньо прислухатись та фактично провести переплетення голосів. В цьому назрілі такі моменти, як звуковисотне положення голосів, тембральні барви, атрибути музичного розвитку всіх голосів, наприклад ритмічні та штрихові атрибути голосоведення. [1, с.59]. Досить дійовим є варіант проспівування одного голосу з паралельним виконанням іншого на інструменті.



Корисним є розучування двох голосів з почерговим програванням тільки тих шматків, що мушуть переважувати по смисловою вагою під час двоголосного виконання. В наступній роботі над поліфонією, коли все музичне полотно твору розібрана і вивчена, а студент зуміє виразно відтворити усі голоси одночасно, варто час від часу пригадувати практику програвання окремих голосів та найскладніших кусків поліфонії.

Вагомим фактором, що відбивається на якість відпрацьовування голосоведення і, в заключному результаті, на досконалість виконання, є аплікатура. Раціональне використання пальців допоможе відтворити художні задуми і допомагає рішенню багатьох виконавських завдань. При підборі аплікатури варто приділити свою увагу на те, щоб рука лишалася у розкованій вродженій позиції. Якщо викладачу треба змінити чи доповнювати аплікатурні указівки, то це треба робити, виконуючи твір у темпі концертного варіанта. Слід пам'ятати, що зручна аплікатура у повільному темпі, може бути неіграбельною в швидкому.

У використанні педалі треба додержуватися великої обережності. Дозволено рекомендувати вживати педаль в головному тільки в таких випадках, коли руки не здатні злити звуки мелодії. Слушно теж використовувати педаль в каденціях. Добрий виражальний прийом музики Баха - орнаментика. Навкіл цієї проблеми незліченно суперечок. Таблицю розв'язання повного ряду мілізмів сам Й.С.Бах пояснив в "Нотному зошиті Вільгельма Фрідемана". Простежитимемо найбільш розповсюджені прикраси, що присутні в творах Баха. Форшлаг зазвичай розшифровується за рахунок тривалості головного звуку. В окремих випадках можливе виконання цієї прикраси і за рахунок попереднього тону.

Привабливо розшифровуються трелі. Зазвичай вони граються з верхнього помічного звуку. З головного тону трель виконується у рідких випадках: коли в мелодії перед нотою, понад якою вказана прикраса, коли звучав верхній допоміжний тон; тобто якщо в мелодії треба зберегти хід на чіткий інтервал; - коли пролонгована трель стоїть над органним пунктом, для того щоб зберегти

гармонічне ядро; - коли твір починається з трелі. Окрасою заповнюється, як правило, вся тривалість. Допускається виконання трелі повільними тривалостями, котрі не можуть зливатися з ритмічним малюнком іншого голосу. Нахшлаг - це вкладення трелі. Нахшлагги треба виконувати здебільше тоді, коли вони виписані композитором в нотному матеріалі або вказані графічно в самому зображенні мелізма.

Перекреслений мордент завжди виконується за рахунок того звуку, над яким він стоїть. До морденту входять три звуки: основний - нижній допоміжний - основний. Чи буде хід до низу на тон або півтон - залежить від ладу, який звучить в даному епізоді.

Неперекреслений мордент варто аналізувати як коротку трель. Прикраса, як правило, повинна складатися з чотирьох звуків, починаючись з верхнього допоміжного звуку. Виконується ця прикраса і у виді трьохзвучного варіанту: основний - верхній допоміжний - основний. Цих правил треба дотримуватися, коли перед нотою, над котрою написаний неперекреслений мордент, уже є в тексті верхній допоміжний звук. Деколи жвавий темп і вимога експресії теж схиляють музиканта до трьохзвучного варіанту мелізму.

Групетто більше виконуються так: верхній допоміжний - основний - нижній допоміжний - основний. Рішаючи питання орнаментики в торах Баха, варто враховувати, у якому смислі і у якому оточенні розсташована прикраса, яке виражальне значення вона має в цьому творі. При вивченні мелізмів Н. Любомудрова радить: "Майже завжди прикраси варто перш за все пограти спокійніше, більш співуче і тільки після цього переходити до гри в рухливому темпі при більш-менш легкому звучанні". [8, с.35].

Ще одна велика частина виконання музики Й.С. Баха – артикуляція. Питання артикуляції всебічно і дбайливо досліджував професор І.А. Браудо. Опрацьовуючи тексти манускриптів і закономірності практичного виконання творів Баха, він зазначив два артикуляційних правила: правило восьмої і правило фанфари. І.А. Браудо позначив, що бахівські інвенції зачастіше складаються з сусідніх ритмічних тривалостей. Це дозволило виділити йому висновок про те, що

якщо у Баха один голос викладено чвертями, а інший восьмими, то чверті граються роздільною артикуляцією, а восьмі - зв'язно, або навпаки. Це і є правило восьмої. Правило фанфари полягає в наступному: всередині голосу мелодія ллється то поступово, то йде стрибками; і коли в мелодії - стрибок на великий інтервал, то звуки стрибка виконуються іншою артикуляцією.

Для творів Баха особливі такі види штрихів: *legato*, особливо роздільне, *non legato*, *portamento*, *staccato*. Якщо звернутися до первотворів бахівських творів – кантат, оркестрових сюїт, концертів, - в більшості випадків легко звернути увагу на партитурами з штриховими позначеннями в оркестрових партіях. В клавірній музиці ж теж самого не спостерігаємо.

Дослідники вважають думку, що точніше Й.С. Бах виставляв штрихи в тих творах, виконання котрих не передбачало його присутність. Того суттєва позиція у визначенні артикуляції під час гри клавірних творів Й.С. Баха виділяється властивостями клавесина та особливостями звуковидобування на конкретному інструменті. Під час гри клавесині, якщо знімається рука з клавіатури, звук зупиняється. Ця особливість клавірних інструментів бахівської епохи пояснює вагу мануальних (ручних) прийомів зв'язування і розчленування. Але, прийоми ці проводяться не взагалі через всю звукове полотно, а осторонь в кожному голосі.

Роль артикуляції в клавірному мистецтві базується не лише на особливостях клавесину, воно визначається теж загальним значенням артикуляції в бахівському творчості. Праця над поліфонією Й.С. Баха надає зрозуміння світу бездонних, вичерпних музично-художніх уявлень композитора. Виконання цих творів допомагає набуттю студентами-піаністами звичок виконання поліфонії і концертної підготовки в цілому. Звукова багатоплановість питоманна усій фортепіанній музиці. Винятково важлива функція роботи над творами Й.С. Баха в слуховому навчанні, в здобутку тембрової різноманітності звучання та вміння вести єдину мелодійну лінію.

Узагальнюючи все вище сказане, доцільно додати, що найліпших результатів при розучуванні музики Й.С. Баха можна досягнути, коли праця ведеться без квапу, коли у студента є час вслухатися в тему та всі іпостасі її

розвитку. Беручи до репертуару студента твір Й.С. Баха, викладач зобов'язаний бути впевнений, що задача буде реальна для здійснення, що студент готовий до розуміння смислу твору. В другому випадку розучування перетвориться в буденність.

## **РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КЛАВІРНОЇ МУЗИКИ Й. БАХА**

### **2.1 Інтерпретація клавірних творів Й. Баха в ХІХ столітті**

Інтерпретація – являє собою одне з головних та визначальних розумінь, які використовують у філософії, семіотиці, логіці та багатьох інших ланках наукових знань. Визначення «інтерпретація» бачає кілька понять:

- інтерпретація як розуміння буденності, який використовують коли треба вказати на суб'єктивні варіанти розгляду висловлювання та фактів які стосуються тексту, що має проблематичний характер;
- інтерпретація як характерна риса художньої презентації – схожа з «музичною інтерпретацією» - і подібний тип інтерпретації посідає колосальну ланку суб'єктивності.

У музикознавстві поняття «інтерпретація» (якщо перекладати з латинської, значить «пояснення, тлумачення») визначається як художнє тлумачення музичного твору в ході його гри, пошук та втілення ідейно-образного єства музики експресивними і технічними прийомами виконавського мистецтва, наприклад:

- активний творчий процес, в котрому вільність в творчості композитора мусить виражатися власною волею інтерпретатора (С.Фейнберг);

— виконавська, іншими словами авторський задум який стосується таких засобів виразності як темп, динаміка, артикуляція, фразування, акцентування (С.Мальцев) .

Беручи до уваги з вищезазначеного, ми можемо чітко розмітити, що інтерпретація характеризується як суцільно особисте розуміння виконавцем-інтерпретатором виконуваного твору, котре не змінює виражально-логічну базу і не перебиває його образно-емоційний зміст. Об'єктивно узагальнюючи завдання «інтерпретації» можна виділити поняття «інтерпретаційні особливості», яке пояснюється як атрибут гри музичного твору, тобто вони мають відповідати стильовим критеріям тієї епохи в якій був написан твір та особливому стилю композитора.

Тим матеріалом який використовується для виконавської інтерпретації музиканта, заичайно являє собою твір, для котрого «характерна лінійність та незворотність будови, хронологічна дещо інакша систематичність розвитку. Розкриваючи питання інтерпретації у широкому та мистецтвознавчому аспектах, актуально підкреслити увагу на понятті «стиль», котрий розуміється як чуттєве втілення задуму автора, інакше кажучи сутність його ознаки.

Після того як минуло більше чим 50 років, відмічають науковці, Ф. Мендельсон, демонструє Баха загаліній публіці. Безперечно, у композиторському світі до великого маестра Й. Баха в усі часи відносилися з виключною пошаною, але пересічному слухачеві він вважвся незрозумілим. Геній був знайомий здебільшого у колі музикантів-професіоналів. Тому зацікавленість до його музики з'являється тільки після прем'єри «Страстей за Матфеєм» аж після 79 років після уходу з життя композитора. Ф. Мендельсон по-новому розкрив для загалу спадок Й. Баха та воскресив величчя органної музики тим самим проклавши дорогу до фонічних відкриттів органної музики у подальшому виконанні.

Взаємозв'язок з творчістю Баха був одним з істотних у музиці Мендельсона, котрий став не тільки творчим: композитор проживав у Лейпцигу і

грав твори на органі в церкві Св. Фоми, доречі, на тому самому якому колись грав Й. Бах.

Мендельсон перший та останній композитор першої половини XIX століття, котрий полишив за собою вагомі твори для органа. Не дивлячись на неабияке захоплення творчістю Баха, його органні опуси належать до романтичної традиції.

Найвідоміші твори Мендельсона для органу – це шість сонат, виданих в 1845 році, ці роботи створювалися водночас з працею композитора над модифікацією хоральних прелюдій Й. Баха. Через це у сонатах №1 і №6 Мендельсон застосовує теми протестантських хоралів. Доба романтизму вельми збагатила обсяг популярності бахівської музики, здебільшого все це не могло б існувати без великої концертної діяльності таких композиторів як Ф. Мендельсон, Й. Брамс, Ф. Ліст, Ф. Шопен. В той етап почало своє існування бахівське суспільство, якого пріоритетним завданням було публікація повного зібрання музики композитора (раніше твори Баха розпоширювались в основному тільки як рукописи), монограма «БАХ» отримує ще більшу популярність, виникає ціла низка дослідних праць, присвячених Баху. Зокрема у цьому відношенні варто зауважити самовіддану працю Ф. Шпітти, відомого в вузьких кругах дослідника. Зокрема створення великої монографії присвяченої творчості великого кантора, вкупі з матеріалами дослідника В. Рустова, Шпітт зміг дослідити принципи підготовки бахівських писань до публікації, освітив головні запитання редакторської точки зору.

Ми не має сумніви що без цих глибоких опрацювань був би неможливий наступний розвиток у дослідженні творчості Баха взагалі. Ще варто сказати що XIX столітті почалась епоха нових поглядів на інтерпретування творів Баха. Втім, значущим була притаманність епохи до світосприйняття, філософії та естетичних установок які дуже позначилися на розумінні музики великого кантора.

Романтизм перекладаючи на французьку *romantisme* – це художній та ідейно-естетична лянка, яка виникнула на прикінці XVIII–XIX ст. Народження напряду, з думки вчених, обумовлена невдалими проектами постатей мистецтва в

переконаннях та наслідках французької революції, яка мала на меті протистояти просвітницько-класицистським традиціям.

Романтизм відрізняється гострим відчуттям боротьби протилежних образів яке відбивало собою разюче несприймання прикладної, логічної, просвітницької натури. Це конфлікт недосяжного, прекрасного, ідеального та протилежної, апатичної від цього, недосконалості реальності у творчості романтиків вималювалось владарюванням драматичної конфліктності, сюжетом самотності, відрішення та скитання, але з іншого боку, звернення до натури, фольклорної творчості, пошук наснаги у легендах та байках. Якщо прислухатись що відмічають дослідники, на відміну від звичайного, узагальнюючого, загальноприйнятого початку, який царив у класицизмі, у Романтиці владарює автентичне, індивідуальне. Іменно це висвітлює цікавість художників до особливо високого над своїм оточенням та неприкаяного героя у суспільстві.

Оточуючий світ сприймається мрійливими романтиками радикально суб'єктивно та як правило показується як химерній, часто у придуманій формі. Для доби романтизму характерним є об'єднання мистецтв, де музика отримує головну роль, та звісно відповідає усім прагненням композитора атвлити почуттєву частину людини.

Головним сюжетом мистецтва Романтизму являє собою втечу від реальності. Композитори романтики зрікаються буденності, сірої, сухої дійсності. Дослідник І. Солертинський означає три способи, за допомогою яких зазвичай рухається мистецтво Романтизму.

- Перший спосіб це «повернення» в історичне минуле.
- Другий спосіб – «географічний» втеча з дійсності – в дивовижні країни для того щоб забути про буденне життя.
- Третій спосіб це втеча від дійсності, у фантастичну країну мрій, вимислу, усамітнення художника у кругу власних бачень, видінь, мрій.

У романтизмі використовуються ще три теми:

- історична тема – «повернення» до історичного минулого;
- екзотична тема – побіг від дійсності в країни, які ще не зруйновані капіталістичною цивілізацією;
- фантастична тема – це «гофманіанство», котре, звичайно, об'єднує не тільки зфігуру Е. Гофмана, але і фігуру Р. Шумана.

Наслідуючи слова В. Григор'єва, романтизм відображується не тільки в пошуку нових переконань музичного розуміння, але й у становленні нового образу музичної інтерпретації.

«Питання інтерпретації постає уперше в такій повній і гострій формі якраз в епоху Романтизму». Епоха Романтизму в музичній інтерпретації це «специфічний образ інтерпретації – гарячої, «піднесеної», яке порушує зв'язок твору із його першопочатковим джерелом, і надає концепції своєрідну ідею конфлікту двох світів уявного та реального». Григор'єв також акцентує на тому, що епоха Романтизму заохочував у виконавському мистецтві «вихід до модерних побудов творчої методики, заснованої на особливих принципах романтичного міркування, яке позначалося як створення суб'єктивної інтерпретації, буцімто в "романтичній суперечці" із композитором, пошуку себе в образах твору, посиленням театралізованого боку виконання, виконавському "вторгненні" в сам текст твору».

Відома викладачка, професор Н. Корихалова акцентує, що «естетика романтизму з її культом генія, виділяючи вагу почуттєвого початку і фантазії у мистецтві, допускає мислити як творчий індивід і виконавець, котрий теж має художню індивідуальність, може вільно виражати себе, світ власних почуттів і турбот». Н. Свириденко зауважує, що перша половина XIX століття являє собою етап становлення нової, вдосконаленої культури у галузі клавірної музики, яка пов'язана з використанням нового, дещо відмінного від клавесина, музичного інструмента, який має ударний тип конструкції механічної складаючої – фортепіано, котрий заміщує клавесин зі вжитку у музичній практиці.



Деякі інструменти починають переробляти на фортепіано, однак, в той же відрізок часу, ведеться посилене виробництво нового інструмента, який здатний, на відміну від клавесину із його закостенілою динамікою та щипковим видобуванням звуку, мати рухому динаміку. Згодом, завдяки цих конструктивних змін у конструкції нового інструмента і більш потужне, голосне звучання, яке враховуючи потреби того часу стали дуже слухними. Це відгукнулося на тому, що творчість композиторів-романтиків стала спрямована на створення таких творів які найліпше зможуть прозвучати на новітніх, популярних інструментах фортепіано, і які змогли відповідати своєму часу. Всі ці фактори визначили оновлення жанрово-стильового підходу до творчості Й. Баха.

Легенду про те що його творчість не визнавали була дуже близька принципам того часу, до того ж, в творчості Й. Баха романтиків вабила зосередженість. У відгуках цілої низки музикантів романтиків про величчя і вроду творі Баха можна вислідити появу культу композитора, який є специфічний одля XX століття.

Піаніст М. Ільчишин відзначає, центральною ознакою романтичної виконавської манери була психологізація музики усіх епох і, як результат, намагання занову проаналізувати твори Й. Баха з боку Романтизму.

Інтерпретація клавірної музики Й. Баха романтиками не відображала образного змісту ідей яких він заклав, які можна висвітлити переважанням певної поняттю та його втілення в характерному розумінні творчості видатного кантора. Індивідуальне джерело у Баха не сильно впливала, на відмінність від музичних особливостей доби Романтизму. Дослідник В. Холоденко каже, що інтерпретація творів Й. Баха емоційно-інтуїтивним способом з'являється через те що поступово приходить до забуття культурний пласту музичного мистецтва бароко, якому символізм відігравав вагоме місце, де в створенні музики специфічний «словник» канонічних музично-риторичних фігур, котрі відсвічували філософські та естетичні думки людини тієї епохи.

Якщо прислухатись до слів М. Ільчишина, можна зрозуміти що для нового етапу було особливим усвідомлення значущості людського індивіда, а головним

питанням стало висвітлення творчості відчуттів та внутрішнього світу людини. Єство музики Й. Баха не складно піддавалася романтизації і мала в собі тонку психологізацію.

Специфічним рисами романтичної інтерпретації більше інтенсифікуються в пізньоромантичний період. Прийшовши до висновку Н. Корихалова, аналізує цю інтерпретацію як конкретно суб'єктивістську, яка характеризується надмірністю властивостей романтичного періоду: «перебільшена виразність», особистісність «висловлювання», «рубатність», загострення темпових характеристик, динамічне контрастування, цікавість до барвистості звучання».

Того музичні твори цього періоду переповнені авторськими ремарками у великій кількості по усьому музичному тексту. Варто ще відзначити, що у виконавській діяльності, трактуванні представниками романтизму, клавірної музики Й. Баха, роль нотного тексту не грає провідну роль.

Композитори епохи бароко, відмічає Свириденко, були ще і виконавцями своїх творів, того вони і не виписували в тексті всі виконавські указівки.

Й. Бах був викладчем, і тому він виводив орнаментику у власних рукописах, однак других виконавських настанов не надається.

Вчена та дослідниця А. Недоспасова акцентує, що бароковий музиці притаманна особлива мінімалістичність, яка зумовлена тими обставинами, що до 1800 року музику оформляли як твір, в якому нотація не дає конкретних даних стосовно тонкощів гри. Багато факторів у барокових творах залишалися поза нотного тексту, вони передавалися вербально, а деякі позначки за великий проміжок часу, що минув, набули іншого значення, інакше кажучи трапилось так що виконавські традиції обірвались.

Грандіозний об'єм записаної барокової музики, відмічає Т. Ністратова, поєднався з великим пластом імпровізованої музики. В цю імпровізаційне століття між музикантом і композитором був певний музичний досвід. Частково це пояснює, наприклад, те, що у Й. Баха можна знайти безліч варіантів, в тому числі ритмічних, одного і того ж твору. Такі особливості нотного тексту призвели до появи численних транскрипцій та редакцій у романтичну добу.

У великій кількості прикладів, вважає В. Заранський, поміж головних завдань транскриптора являє собою переклад музики з великого складу для виконання одним музикантом або ансамблем, чи взагалі для менш загальнодоступного інструмента такого як органу чи для більш розповсюдженого (фортепіано).

Науковець В. Заранський вирізняє декілька прийомів, якими має володіти транскриптор:

- коли оригінальний нотний текст абсолютно зберігається тільки іншому тембровому забарвленні, вирішальну увагу тут відводиться мистецтву інтерпретації;
- в обробці здійснюються збагачення першоджерела новими художніми властивостями завдяки вживанню нових фактурних деталей;
- при аранжуванні автентичний текст грається з більшою чи меншою мірою точності, отут увага надається особистій позиції транскриптора;

З цього можна вивести кінцеву думку роль транскриптора – посередницька, він постає як композитор-інтерпретатор, а сама транскрипція ніби різновид інтерпретації. Хоч зміни, які стосуються першоджерелу являють собою відображенням особистого стилю транскриптора, але і той же час вони не мушуть втрачати з кінечним результатом інтонаційного зв'язку.

## **2.2. Новий етап розуміння клавірної музики Й. Баха**

Новий період у понятті інтерпретації клавірної творчості Й. Баха приписують творчою постаті Ф. Бузоні, котрий відноситься до відомих музикантів-інтерпретаторів творчості композитора в історії фортепіанного мистецтва, є одним з найкращих в інструментальному виконавстві. Проголосивши творчість Й. Баха – зачином піанізму, Ф. Бузоні виділив напрями розвитку мистецтва інтерпретації бахівської музики, які дуже важливими для фортепіанного мистецтва другої половини ХХ століття.

Ф. Бузоні (1866–1924 роки) – є одним з найвидатніших піаністів своєї епохи, також композитор, диригент, фортепіанний педагог, музичний письменник. Є автором великої кількості робіт, переважно з проблем музичної естетики. І. Рябов вважав що манера Ф. Бузоні як виконавця ще цілком відповідає романтичній фортепіанній традиції, формування концертних задумів та інтерпретаційні позначки стали основним чинником для створення сучасного виконавського стилю піаністів - перфекціоністів.

Твори композитора Ф. Бузоні залишаються в обсягах романтизму звичайно незалежний від впливу псевдоромантизму. Нерідко Бузоні дозволяв собі по інакшому тлумачити текст в виконуваних ним творах, що збудило не добру реакцію у його сучасників. Характерне обурення його критиків запалила та ситуація, що в своїх творах Бузоні віддалявся не тільки від прийнятого тлумачення, але не припиняв ще й перед явними переломами авторського тексту.

Постать Ф. Бузоні викликала різноманітні судження з боку критиків, виконавців, педагогів кінця XIX та початку XX століття. Посеред них є як прибічники такі як Ф. Blumenfeld, М. Гнесіна, Б. Яворський, так і супротивники його творчості, другі були прибічниками іншого виконавця Й. Гофмана. Передовими обробками відомого кантора є перекладення прелюдії та фуги ре- мажор, яка була виконана у Лейпцигському Бахівському суспільстві у 1888 року.

Діяльність над редакцією ДТК перший том, яка тривала, як вважав Ф. Бузоні, протягом десяти років, а може й ще більше, то вважається, що Ф. Бузоні розпочинає трудитися над циклом приблизно у 1890-му році. Коли Ф. Бузоні запросили на посаду професора по класу фортепіано, у Московську консерваторію, уперше знайшлося в виконавці не стільки редактора, а більше виконавця-першовідкривача.

Якщо казати про другий том ДТК, то робота над його редакцією проводилася згодом. Завершення роботи датується 1915–1916 роках, з тим, на відміну від першого тому, Бузоні ухилився від чисто піаністичного напрямку роботи. Існуючи одним з найвидатніших та віртуозних виконавців свого часу, Ф.

Бузоні не мав наміру включати в свій репертуар ще й творчість композиторів - Ф. Шопена та Ф. Ліста. Той інтерес творчості композиторів недалнього тогочасності, підштовхувала піаніста шукати виняткові, забутті, а може й зовсім не видані твори.

Тому таким чином, з'єднання двох стилів діяльності, піаністичної та редакторської, та текстова достовірність джерелам не викликала сумніву.

Таким чином, постає необхідність на визначених прикладах виділити що нове ввів Ф. Бузоні у розуміння творчості композитора Й. Баха, а ще, якими прийомами він досягав поставлених цілей.

Що ж відноситься до виразності виконання, відомого у той час проспівування на фортепіано, думка Ф. Бузоні спочатку могла показатись незрозумілою та безгрунтовною, оскільки сам Й. Бах, як звісно, був прихильником пісенного стилю гри. У даному випадку потрібно брати до уваги, що Й. Бах та Ф. Бузоні працювали з різними інструментами, тому клавірні твори Й. Баха потребували більше ніж інтерпретація названих творів Ф. Бузоні.

Науковець Н. Копчевський вважає, що питання інтерпретації творів Баха займає одне з фундаментальних посад у творчості Ф. Бузоні. Йому належить не мало транскрипцій бахівських творів – це хоральні прелюдії, органні прелюдії і фуги, токати, скрипкова чакона та інші.

З найбільшим обсягом розуміння Ф. Бузоні творчості Й. Баха виражені у його редакціях інвенцій, це два випуски: 15 двоголосних інвенцій та 15 трьохголосних інвенцій, 1891 року. М. Мельников вважав, що Ф. Бузоні спеціально розповсюдив ідею багаторівневості поглядів бахівських творів на всю піаністичну концепцію.

В наслідку майже кожний піаніст, на кожному стадії розвитку, має змогу знайти в піаністичній концепції Ф. Бузоні все саме важливе для розвитку. Таким чином, бачимо, що Ф. Бузоні навмисно виступає рівноправним співавтором усього, що вирішує, виконує або редагує.

Таким чином, піаністична концепція Ф. Бузоні повсякчас здійснюється як прийом інтерпретації авторського замислу та транскрипції авторського тексту. Н.

Свириденко каже, що Ф. Бузоні реалізував транскрипції органних творів Й. Баха, котрі завзято виконувалися радянськими піаністами у 20–30ті роки ХХ століття, до котрих досить суворо відносилися такі видатні піаністи як Т. Лешетицький та Г. Єсіпова.

В ряду обробок Ф. Бузоні уперше в історії фортепіанних транскрипцій вжив виключно органні прийоми, приміром, терасоподібно порівняв відмінні рухливі пласти. Органність в роботах Ф. Бузоні, акцентує ще й Г. Коган, кажучи за те, що фактурний переказ в транскрипціях Ф. Бузоні зважає конструктивні позначки і тембровий запас органу. На роялі, Ф. Бузоні ухилявся від фактурних накопичень, його виклад різниться чистотою і збалансованістю інколи прозорістю.

Характерим для Ф. Бузоні є прийом подвоєння на дистанції двох октав з перепусткою середини. Схожі просвіти у викладі, що вказують на специфіку органної реєстровки, допомагають становленню характерної обертової забарвленості музичного матеріалу. Схожа ціль здобувається за допомогою октавних пасажів з перемежованими подвоєннями тонів.

Розбір літератури розкрив, що вказані фактурні позначки органних обробок Ф. Бузоні тісно пов'язані з показовою темпоритмічною будовою звукового матеріалу, на зміну метроритмічної вільності музикантів-романтиків, Ф. Бузоні прагне до підтримки постійної метричної пульсації упродовж всього твору.

Узагальнюючи все оговорене можна винести висновок, що в транскрипціях Ф. Бузоні, притаманне найвище наближення творів до епохи композитора та досягнення за підтримкою контрастних та фактурних прийомів, тембрового співу потрібних інструментів, для яких враховуючи їх особливості, були написані оригінальні твори. Важливим є те, говорить Н. Корихалова, що автентичні твори італійського редактора та композитора є менш видатними, ніж його транскрипції.

Ф. Бузоні є автором не тільки транскрипцій оригінальних творів Й. Баха, але ще й виступає як редактор клавірної спадщини видатного композитора.

Н. Калініна вважає, якщо ми бажаємо слухати музику Й. Баха без домішок і нашарувань, то вимогам цим в більшій мірі є редакція Ф. Бузоні. Видання ДТК під редакцією Ф. Бузоні, являє собою незамінним керівництво для молодих педагогів. Ф. Бузоні першим повернув увагу на роль контрастів, артикуляції для виконання творів Й. Баха

Н. Свириденко зазначає, що редакція ДТК композитора Й. Баха, створена Ф. Бузоні, є прикладом та авторитетом і використовується у педагогічній практиці, витиснувши редакцію К. Черні. Виготовленням редакцій на твори Й. Баха займалися ще й учні Ф. Бузоні – Е. Петрі та Б. Муджелліні. Редакція Ф. Бузоні по нині вважається однією з найкращих. Тому, в редакції Ф. Бузоні внесена повна версія оригінального нотного тексту Й. Баха окрім деяких відмінностей.

У своїх редакціях видатний композитор виконавець надає добрі супровідні роз'яснювальні тексти, де не мало уваги присвятив розбору форми та побудові кожного твору. Втім всі розшифровки декорацій ним написані в тексті.

У вступу до інвенції Ф. Бузоні написав, що точне розуміння стилю відомого композитора різниться перш за все сміливістю, ентузіазмом, широтою і величністю. М'яких відтінків, використання педалі, арпеджіато, навіть надмірно гладкої гри легато потрідно загалом уникати.

О. Петровська каже, що твори Баха в обробці Ф. Бузоні різняться ясною оригінальністю і посилається на своєрідну логіку мислення. Її головним положенням є не оркестральність, а органність, себто стремління з повною переконливістю та достовірністю створювати звучання органу різними можливостями фортепіано.

Ф. Бузоні в повній мірі намагається уникати машинального переписування органних творів для фортепіано, копіювання бахівських текстів, так і надлишкової свободи вживання цих текстів. Похвальним в редакціях Ф. Бузоні є те, що він додав текст указівками названих виконавських прийомів, котрі уживали клавесиністи, проте які раніш не були в нотному тексті.

В інвенціях Ф. Бузоні намагався розгадати клавесин. Редакції інвенцій також і кілька його транскрипцій, повинні були витворити вищу школу фортепіанної гри. Ще, треба відзначити, що редактор не тільки показує схеми, розбір текстів, але ще й намагається повести виконувача на розшук зв'язків у темі, розуміння форми.

В окремих випадках надається порада прибрати вибраний розділ, чи, навпаки, в подумки продовжити розвиток, для того щоб точно уявити собі симетрію або асиметрію в даному творі. Чималу увагу в помітках Ф. Бузоні дає розкриттю образно емоційного сутності твору, як правило використовуються жанрові паралелізм.

Ціль Ф. Бузоні полягає у тому, щоб розкрити відмінність між популярним в його пору стилем виконання та правильним тлумаченням творів відомого композитора, що мають сміливий характер, сторонній до будь яких вичурностей, зі сильним звучанням. Цим пояснюється незмінне наголошування на властивостях форми, виділення ролі розуміння її цілком, а не поділ твору на окремі частини, над якими виконавець повинен працювати детально. Також нерідко зустрічаються наприкінці твору попередження «*non rall.*», «*in tempo*», за словами Н. Копчевського, «нудотні уповільнення та зм'якшення дуже заважають стилю бахівської музики».

Аплікатурні додатки Ф. Бузоні оновляють широко розповсюджений в епоху Й. Баха прийом перекладання пальців. Ф. Бузоні нерідко використовує аплікатуру на перший погляд може незручну, яка сприяє при абияких ситуаціях точному дотриманню потрібного фразування.

Повторювані випадки вживання кількох різновидів аплікатури. Н. Копчевський зазначає, що отриманню правильного звуковидобування допомагає вказане Ф. Бузоні фразування, що зумовлює ясне проспівування мелодії, що виділяє її яскравий образний стиль. Фразування показане не тільки особливими знаками (ліги, точки та інші, ще і угрупованням тривалостей. Спосіб раптової зміни темпу вживається на межі частин циклічної або контрастно-складової форми, що виділяє їх умовну самостійність.



Ф. Бузоні потребував від виконавця суворо ритмічної гри, йдучи проти частих *rubato*, прискорень або уповільнень, *ritardando* та *accelerando*. Стремління Ф. Бузоні локалізувати масштаби агогічної і темпової свободи, відказує виконавській традиції XVIII століття.

Прийом різкої зміни темпу використовується на межі частин циклічної або контрастно-складової форми, що виділяє їх відносну незалежність. У середині розділів позначки *rallentando*, *ritenuto*, і *accelerando* взагалі майже не зустрічаються.

Теж, однією з своєрідних рис техніки Ф. Бузоні, в сутності відображення логіки бахівського органного мислення, є контрасна своєрідність його обробок. Мається на увазі про так зване терасоподібне положення, який сам Ф. Бузоні характеризує таким чином: «посилення та послаблення звуку має відбуватися поштовхами, терасоподібно, без незначних контрастних переходів: така манера створює одну з характерніших властивостей органу».

Переважання контрастної динаміки в обробках Ф. Бузоні тісно пов'язано з різноманітністю фактурного вислову. Науковці вважають, що саме до артикуляції відноситься головна роль в ході поновлення повторюваного музичного викладу – тим і витриманих протилежностей, інтермедій в фугах та інше.

Аналогічне штрихове видозмінювання різниться значною винахідливістю, наприклад, протягом всієї фуги тема, могла виконуватися усякими градаціями одного штриха – від *legato* до *legato con pedale*. Ф. Бузоні намагався класифікувати названі відмінності артикуляції, підпорядковуючи її задачею драматургічного розвернення великої композиції. Вчений Г. Коган казав, що Ф. Бузоні неухильно користується в прелюдіях і фугах ДТК деталізованою артикуляцією, при тому, важлива функція належить штриху *non legato*. Гра *non legato* для Ф. Бузоні значною мірою була засобом поліфонічної точності, контрастно виразної поліфонічної тканини, також властивою для його виконавства звукової квітчастості». У роботах Ф. Бузоні відстежується тонко розподільна фактура поліфонічних творів. Ф. Бузоні прагне до фортепіанної звучності, перемагаючи темброву однообразність та хвилеподібну динаміку інтерпретацій.

В педалізації Ф. Бузоні намагається уникати розпливчастості, перебільшеного акцентування одного з голосів, що може призвести до порушення балансу контрапунктних ліній. Логіка педалізації позначається органічним трактуванням фортепіано.

Саме органічність є найголовнішим виконавським положенням, який розкриває напрям до монументалізації фортепіано в редакціях Ф. Бузоні клавірних творів Й. Баха.

Ясна індивідуальність Ф. Бузоні, його полемічна направленість думки, повинні були привести до деяких перебільшень і збудити деякі суперечливі місця. Н. Копчевский вважав, що в редакціях Ф. Бузоні занадто швидкі темпи двоголосних інвенцій, а також цілий ряд випадків фразування та динаміки. Втім науковець підкреслює, що сам Ф. Бузоні не вважав своє трактування єдино припустимим .

Ф. Бузоні мав чималий вплив на поняття та зміну суджень на трактування клавірних творів Й. Баха. Він є надзвичайним явищем цієї епохи, одним з видатних інтелектуалів свого часу. Хоча постать Ф. Бузоні була й помітна і велика в музичному світі, не всі сучасники змогли оцінити його працю. Ф. Бузоні був індивідуальністю, що збуджувала багато побоювань та суперечок щодо своєї роботи серед критиків і виконавців, були прихильники і недруги, також, звичайно, його учні та послідовники.

Ф. Бузоні володів думками художника ХХ століття, його творчі пошуки поширювалися в найрізноманітніших областях: виконавстві, педагогіці, композиції, естетиці та літературі. На сьогоднішня зацікавленість особою Ф. Бузоні не примеркає, а його редакції клавірної творчості Й. Баха ще й досі є популярними, та вважаються одними з найкращих.

## ВИСНОВКИ

Й. С. Бах як і інші видатні композитори виконавці вісімнадцятого століття, посилався на свій багатий накопичений досвід. Він взяв все найкраще, ніж мали школи клавірного мистецтва Італії, Англії, та Франції. Й. Бах не зневажав тим, що було створено на його вітчизні. У Німеччині утворилася своя національна школа клавірної музики. Але насправді, панування органу притримало цей хід, та клавір довгий час займав залежне становище. Утім багато видатних німецьких композиторів працювали над створенням репертуару для даного інструменту. Такі композитори як - Фробергер, Керль, Муффат, створювали дуже багато п'єс для клавіру, проте в них значно більше бачився вплив італійських та французьких композиторів.

Дуже винятковою була творчість такого композитора Йоганна Кунау (попередника Баха на посаді кантора школи св. Хоми.).

Й. Кунау належить чимало клавірних творів, та за існування його вони мали превелику популярність. Найбільш видатними були «Біблійні сонати» це програмні твори. Їх поетичний сенс нав'язано кількома епізодами з Біблії.

Кунау був першим, хто застосував форму циклічної сонати для клавіру, взявши її із скрипкової літератури. Він звернувся до клавесинної музики, складнішу галузь образів та почуттів, які вимагають новітніх засобів музичного відтворення.

У цьому Кунау був схожий з Бахом. Ромен Роллан вважав «Біблійні сонати», як і декотрі інші твори Кунау, що вони дають змогу вважати його «не лише прямим попередником Йоганна Себастьяна Баха, але, й безсумнівним йому прикладом».

Як в клавірній музиці так і в органній, Бах несумісний не з одним своїм попередником або сучасником. Унікальна багатогранність, величезні масштаби новації, вольові пошуки виразних засобів, придатні з найбільшим надмірно

виразити всю сутність загаданого, ріднять Баха з композиторами класиками - Моцартом, та ще більше з Бетховеном.

Й. Бах не вдовольнявся дозволом окремих приватних доручень, він був рішучий та цілеспрямований, ніж інші його сучасники. Бах працював над тим, щоб підштовхнути побутові форми та жанри клавірної музики на вишину та рівень великого мистецтва.

Бах був першим хто помітив універсальність інструменту клавір. Він змінив його на справжню творчу лабораторію, де не локалізуючи зовнішніми захистами та церковними законами, умів легко експериментувати та реалізовувати будь які задуми та ідеї.

Галузь чистого клавесинізму була незнайома Баху. Знайома його любов до музики композитора -Франсуа Куперена. Творчості композиторів-клавесиністів характерні прийоми виразності, та форми і жанри які завжди відповідали ґрунтовним задумам бахівських образів. Для Баха було декілька задач: осилити обмеженість коштів, які мала клавесинна творчість, та призвести до того щоб інструмент, який був призначений для акомпанементу або домашнього музикування, перетворити його на інструмент придатний для відтворення глибоких почуттів і ідей.

Й. С. Бах включив у творчу діяльність декілька жанрів, неможливих раніше у клавірній музиці. По іншому він тлумачить клавірну сюїту, нерідко уживає імпровізаційні та імітаційні форми, які раніше практикувалися переважно в органній музиці. Жанрове багатство бахівської клавірної творчості приєднує багату кількість різних варіацій та педагогічних п'єс. Роботи композитора та натхненного художника, пильного та клопіткого, обов'язана фортепіанна музика своїм блискучим майбутнім.

У Кетені композитор досяг в галузі клавірній музиці тієї досконалості, якою володів уже в органній музиці. Там були створені Французькі та Англійські сюїти, двоголосні та триголосні інвенції, перший том «ДТК», «Хроматична фантазія та фуга» та чимало інших клавірних творів. Такий не зовсім повний перерахунок

творів дозволяє говорити про виняткову винятковість та багатогранність задумів, котрі повіки раніше ніколи не знала клавірна музика.

В історії світової музичної культури феномен композитора Йоганна Себастьяна Баха не має рівних: не один композитор не створював подібного впливу на творчість, дослідницькі ідеї, як Бах. Майстерність Й. С. Баха вважається одною з головних зв'язуючих ланок, що сполучають різні національні музичні стилі, прагнення до судження його музики єднає все людство.

Багатогранність творчості Баха тримається на високому рівні його актуальності: будь-яка післябахівська доба добувала те своє, спільне, якому приділяла поштовх для розвитку. За всю історію музики майже неможливо знайти композитора, творчість якого не торкнувся Й. С. Бах. Рідкісні у особистому багатстві мелодії, різноманітність ритмів, енергія рухів, закономірність імітаційних структур, відважність гармонічних зв'язків і модуляційних зворотів, величчя та простота його музики примушує закохуватися в неї, підносячи задоволення та впокорення.

Саме з творчість композитора Баха створює початкові кроки у велике мистецтво маленький музикант, також з цим зміряється довершеність багатою кількості виконавців.

У музичних школах коледжах та інших навчальних закладах, вивчення клавірної творчості Й. С. Баха є невід'ємною частиною ходу формування творчої індивідуальності. Так п'єси з нотного зошити А. М. Бах, відомі всім учням з початкового періоду навчання гри на інструменті. Педагогічна направленість даних творів відвічала укладу музичного життя бахівської епохи.

Були деякі випадки, коли інструктивні думки надимали Баха на відтворення величавих творів. Насправді, то у нотному зошиті Анни Магдалени Бах, для Вільгельма Фрідемана Баха, були включені поруч з маленькими п'єсами „Французькі сюїти”, та партіти. Педагогічним задумам належать також 15 двоголосних й 15 триголосних інвенцій.

Сутність творчості композитора Баха підкорялася романтизації та проймалася витонченою психологізацією. Відсутність помітної кількості ремарок

в нотному тексті творів Баха через деякий час стали поштовхом для появи у романтичну добу численних редакцій та транскрипцій Ф. Бузоні, Б. Муджелліні, К. Черні, та інші. Поворотним моментом в судженні розумінні та інтерпретації клавірних творів Баха з'являється поява музиканта виконувача та композитора Ф. Бузоні.

Його розуміння всього, дали значний поштовх для відновлення смислової змістовності клавірних творів Й. Баха. Ф. Бузоні належить цілий ряд транскрипцій бахівських творів, це хоральні прелюдії, органні прелюдії і фуги, токати, скрипкова чакона та інші. редакції, в яких знаходяться змістовні пояснювальні тексти. ХХ століття є початковим етапом в інтерпретації клавірної музики Й. С. Баха.

Особливо важливими для відновлення виконавської творчості Й. Баха постають роботи І. Браудо, М. Копчевського, М. Лобанової, Я. Мільштейна, Й. Форкеля, А. Швейцера, Б. Яворського та інші. Розкриваються нові концепції поняття та відтворення старовинної музики, розвивається зацікавленість до автентичного виконання.

Таким чином, хочу довести до уваги, що кожне наступне століття, кожна доба втілює свої характерні риси, що відновлюють жанрово-стильову індивідуальність, встановлюють нові сутності глибини в творчості Й. Баха, також феномен композитора дає нам ще не мало загадок. Незмінними залишаються яскравість, гармонійність, величавість, Внутрішня неосяжність, яка кожний раз відроджуються в музичній інтерпретації.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А.Д. Работа над музыкальным произведением с учениками школы и училища. – Москва: Государственное Музыкальное издательство, 1957.
2. Бодкин Э. Интерпретация клавирных произведений И.С.Баха. – М.: Россия – Малс, 1993.
3. Браудо И. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе – Л.: Музыка, 1979. – Изд.2.
4. Горностаева В. Два часа после концерта. Дубна: Издательство Свента, 1995.
5. Дикий Ю. Интерпретація клавiрних творiв Й.С.Баха. Питання педагогiки та виконавства. – К.: Музична Україна, 1981.
6. Друскин М.С. Иоганн Себасьян Бах. – М.:Музыка, 1982.
7. Друскiн Я.С. Про риторичнi прийоми в музицi Й.С.Баха. – К. : Музична Україна, 1972.
8. Лоскутова Т., Толошняк Н. Символіко-стилістичні особливості драматургії багатотемних клавiрних фуг Й.С.Баха / Лоскутова Т., Толошняк Н. // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2004. – Вип.VII. – С.77-85.
9. Любомудрова Н. Методика обучения игре на фортепиано. М.: Музыка, 1982.
10. Ландовска В. Произведения для клавесина Себ. Баха / В. Ландовська // В мире искусств. – 1907. – № 20–21. – С. 10–12. 54.

11. Либерман. Я. Л. Работа над фортепианной техникой / Я. Л. Либерман. – Москва : Классика-XXI, 2003. – 148 с.
12. Мильштейн Я. Хорошо темперированный клавир Й.С.Баха. – М. : Музыка, 1967.
13. Оберюхтін М. Виконання органних п'єс Й.С.Баха на баяні. - Київ: Музична Україна, 1973.
14. Особливості роботи над стилістикою виконання творів І. С. Баха на заняттях фортепіано [Електронний ресурс]. – Режим доступу:  
[http://ru.osvita.ua/school/lessons\\_summary/edu\\_technology/34521/](http://ru.osvita.ua/school/lessons_summary/edu_technology/34521/)
15. Паршин А. А. Аутентизм: вопросы и ответы / А. А. Паршин // Музыкальное искусство барокко: сб. статей. – Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2003. – Вып. 37. – С. 221–233. 16. Петровская О. С. Бузони и Листовская традиция интерпретации клавирной музыки Баха / Ольга Сергеевна Петровская // Исполнительское искусство. – 2009. – №12 – С. 141–148.
17. Петровская О. С. Клавирное творчество И. С. Баха в интерпретации Г. Гульда: к проблеме «исполнительского авангардизма» / О. С. Петровская // Известия вузов: Сев.-кав. регион. Общественные науки. – 2008. – № 5. – С. 14–18.
18. Попова Т. В. Симфоническая сюита / Татьяна Васильевна Попова // Симфоническая музыка. – 1963. – №7 – С.39–41.
19. Привалова-Эпштейн Е. А. Бах и Мендельсон / Е. А. ПриваловаЭпштейн  
Режим доступа: <https://collegiummusicum.ru/concerts/past/article/1418650> 79. Пути развития исполнительской бахианы XX века [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://studfile.net/preview/5638516/>
20. Соланський С. С. Еволюція основних принципів автентичного виконавства барокової клавирної музики / Степан Степанович Соланський // Вісник Львівського університету. – 2013. – № 13. – С. 57–64. 90.



21. Соланський С. С. Особливості фортепіанних транскрипцій творів Й. С. Баха / Степан Степанович Соланський // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету. – 2012. – №3. – С. 135–140.
22. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. - М.: Музыка, 1964. – 728с.
23. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство / Самуил Евгеньевич Фейнберг. – Москва : Музыка, 1969. – 599 с. 93.
24. Форкель И. Н. О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха / Иоганн Николаус Форкель ; пер. с нем. В. А. Ерохин. – Москва : Музыка, 1987. – 113 с. 94.
25. Характеристика жанра старинной сюиты: особенности баховского стиля во Французских сюитах [Электронный ресурс]. – Режим доступа:  
<http://www.musicexplore.ru/muexs-170-2.html>
26. Холоденко В. О. Інтерпретація поліфонічних творів Й. С. Баха у фаховій підготовці студентів музично-педагогічних факультетів / В. О. Холоденко // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. – 2014. – № 16. – С. 64–68.
27. Цибульская В. В. Педагогико-исполнительские аспекты работы над старинными музыкальными произведениями в классе фортепиано.
28. Чеботаренко О. В. Методические рекомендации по формированию навыков исполнительской формы в музыке в процессе изучения курса основного инструмента (на примере клавирных произведений И. С. Баха) / Ольга Валерьевна Чеботаренко. – Кривой Рог: КГПУ, 2006. – 32 с