

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ**  
**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**

*Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису*

**ЖЕЛІЗКО АНДРІЙ БОГДАНОВИЧ**

*УДК 780.647.2.088:78.03"16/17"(043.3)*

**ДИСЕРТАЦІЯ**  
**«ПЕРЕКЛАДЕННЯ ДЛЯ БАЯНА ТВОРІВ ЕПОХИ БАРОКО:**  
**ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ»**

025 – «Музичне мистецтво»

02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії  
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ А. Б. Желізко

Науковий керівник:

**Дейнега Володимир Миколайович**

кандидат мистецтвознавства, доцент

**Київ – 2026**

## АНОТАЦІЯ

**Желізко А. Б. Перекладення для баяна творів епохи бароко: виконавський аспект** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. Національна музична академія України, Міністерство культури України. – Київ, 2026.

Дисертацію присвячено дослідженню процесу перекладення творів епохи бароко для готово-виборного баяна у виконавському аспекти. Матеріалом стали репрезентативні зразки клавірної, поліфонічної, органної та оркестрової барокової музики, що набули поширення в сучасній концертно-педагогічній практиці. Процес перекладення розглянуто в контексті еволюції баянного репертуару та крізь призму принципів історично інформованого виконавства.

**Актуальність** теми дослідження зумовлена тим, що твори епохи бароко складають вагомую частину баянного репертуару, а сам інструмент ніколи не належав до барокового інструментарію. Огляд наукової літератури, дотичної до окресленої проблематики, демонструє практичну доцільність її детального та комплексного вивчення. Більшість авторів розглядають або загальні питання інтерпретації барокової музики, або особливості перекладення для інших інструментів (бандури, гітари тощо). При цьому системне осмислення перекладення барокового репертуару саме для готово-виборного баяна залишається поза увагою. Аналіз історичного аспекту цього явища дає всі підстави стверджувати, що перекладення є самостійним різновидом творчо-виконавської діяльності, а отже, має розвиватися на власних художніх та професійних засадах.

**Об’єкт дослідження** – барокова музика в сучасному баянному виконавстві.

**Предмет дослідження** – виконавський аспект перекладення для баяна творів епохи бароко.

**Мета дослідження** – виявити та науково обґрунтувати виконавсько-методичні принципи перекладення творів епохи бароко для готово-виборного баяна з урахуванням акустично-конструктивних можливостей сучасного інструмента.

У дисертації вперше: здійснено комплексне науково-методичне дослідження перекладення барокових творів для готово-виборного баяна як самостійної виконавсько-стилістичної проблематики; систематизовано принципи фактурної трансформації, тембрового моделювання та динамічного планування барокового матеріалу в умовах баянного виконавства; обґрунтовано виконавську концепцію синтезу методу НІР і творчої адаптації як оптимальної стратегії баянної інтерпретації барокових творів.

Набули подальшого розвитку: теоретичні положення щодо природи музичного перекладення та його специфіки стосовно барокового репертуару; методичні підходи до аналізу барокової виконавської практики в контексті сучасного інструментального виконавства.

У представленій роботі запропоновано розмежування понять «перекладення» і «транскрипція» як окремих різновидів творчої діяльності. Критерієм виступає ступінь віддаленості від авторського оригіналу. «Перекладення» має на увазі збереження композиційної організації та внутрішньої логіки першоджерела, тоді як «транскрипція» допускає більш вільне опрацювання нотного тексту з можливою зміною логіки музичного матеріалу, інтерпретації форми, фактурної організації і тембрових співвідношень.

Підґрунтям для наукової аргументації та понятійного визначення стали праці П. Бовканюка, М. А. Давидова, В. Дейнеги, І. Дмитрук, М. Дудая, А. Душного, О. Жаркова, С. Карася, М. Оберюхтіна, Г. Олексів, В. Охманюка, М. Плющенко, Д. Пшеничного, Н. Хмель, Т. Яницького та інших. У формуванні теоретичних засад щодо барокової стилістики й виконавської практики важливого значення мали дослідження: Й. Й. Кванца,

Й. Маттезона, Г. Муффата, Д. Бартеля, Е. Бодкі, Дж. Б'юлоу, А. Долмеча, Р. Донінгтона, Г. Кречмара, М. Крістевої, В. Ландовської, Н. Харнонкурта, А. Швейцера. Визначальне місце посідають праці українських дослідників старовинної музики – Н. Герасимової-Персидської, Т. Гусарчук, О. Жукової, В. Качмарчика, О. Косилової, Н. Свириденко, Н. Сікорської, С. Соланського, О. Шадріної-Личак, С. Шабалтіної, О. Табуліної.

Найбільш вагомими для формування власної концепції стали праці М. А. Давидова «Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна», Г. Олексів «Жанр перекладання в сучасному баянному мистецтві», Т. Яницького «Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури» та Н. Хмель «Специфіка бандурних перекладень музики бароко», В. Дейнеги «Методика перекладення симфонічних творів для оркестру народних інструментів», О. Жаркова «Художній переклад в музиці : проблеми і рішення».

Визначено основні тенденції розвитку баяна та наголошено на важливості удосконалення його конструкції для становлення жанру перекладення. Поява багатотембрового готово-виборного інструмента, а також модернізація моделей провідних сучасних виробників (Borsini, Bugari, Rigini) створили передумови для повноцінного відтворення поліфонічної фактури, удосконалення голосоведення й тембрової диференціації голосів, що характерно для органної, клавірної та оркестрової музики XVII–XVIII ст..

Концептуальним стрижнем дисертації є окреслення основних груп оригінальних барокових творів як матеріал для перекладення для готово-виборного баяна. До першої групи увійшли клавірні композиції, представлені Сонатою E-dur К. 162 Д. Скарлатті. Другу групу становлять клавірні поліфонічні п'єси, зокрема прелюдії і фуги Й. С. Баха з циклу «Добре темперований клавір» (Прелюдія і fuga Cis-dur з першого тому). Третю групу представляє органна музика, яку досліджено на основі твору Чакона f-moll Р. 43 Й. Пахельбеля. До четвертої групи віднесено оркестрові твори, що їх

розглянуто на матеріалі концерту «La primavera» («Весна») з циклу «Le quattro stagioni» («Пори року») оп. 8 А. Вівальді.

У процесі перекладення обраних творів виявлено низку чинників, важливих для визначення специфіки звучання музичного тексту в новій інструментальній категорії. Залежно від ступеня відтворення оригіналу виокремлено стабільні та мобільні засоби виразності музичного твору. До стабільних належать лад, гармонія, мелодія, поліфонія, метроритм та архітектоніка музичного твору. Саме вони формують його художній задум та емоційно-образний зміст, залишаючись при цьому незмінними. До мобільних віднесено тембр, артикуляцію, динаміку, агогіку, темп і штрихи. Усі вони підлягають інструментальній адаптації відповідно до виконавських можливостей баяна. Наведений поділ ґрунтується на принципах методології М. Давидова, відповідно до якої сталими залишаються інтонаційно-сміслові ядро твору, його жанрова природа й композиційна логіка, тоді як способи їх звукової реалізації суттєво трансформуються.

Виконавський підхід передбачає, що у межах однієї методологічної системи народжуються нові інтерпретаційні рішення. До універсальних вимог, які є обов'язковими під час перекладення усіх творів, віднесено ґрунтовне знання конструктивних особливостей як «інструмента-оригіналу» [93], так і «інструмента-реципієнта» [93]. Відповідно специфічні умови залежать від особливостей звучання кожного різновиду першоджерела.

У процесі перекладення клавірних творів враховано принцип тембрового розподілу фактури між правою та лівою клавіатурами баяна, збереження прозорості поліфонічної тканини та ретельну роботу з аплікатурою як «інструментом виконавського мислення», через який переосмислюється структурна логіка оригіналу. Для подолання специфічних технічних викликів у баянному виконавстві застосовуються деякі аплікатурні прийоми, а саме: підкладання пальців, *glissando* (ковзання суміжними клавішами у напрямку до краю клавіатури), підміна пальців на витриманому

звучі, використання нігтьової фаланги великого пальця, «перекочування» з однієї фаланги на іншу, взяття двох звуків одним пальцем, застосування великого пальця лівої руки.

Під час перекладення органних творів одним із важливих критеріїв є збереження акустичної спорідненості між органом і баяном. Це уможливорює моделювати органний принцип зміни тембрового забарвлення за допомогою комбінування баянних регістрів. Водночас обмеженість звуковисотного діапазону баяна та специфіка його конструктивних особливостей у випадках чотири- і п'ятиголосної органної фактури обґрунтовують потребу в усуненні октавних дублювань, перерозподілу голосів між клавіатурами тощо.

Специфіка перекладення оркестрових творів для баяна полягає у відтворенні тембрової індивідуальності оркестрового звучання подібно до смичкової техніки у струнних інструментів, через поєднання пальцевої та міхової артикуляції. Зокрема, *tremolo* міху може звучати як *spiccato* або *detache*, а *tenuto* імітувати подовження смичкового звучання басової групи. Також оркестрова драматургія *solo – tutti* може відображатися як темброво-регістрове співвідношення.

Особливого значення набуває осмислення міхової артикуляції як важливого виражального засобу баянного виконавства барокової музики. Саме через нього реалізуються окремі різновиди штрихової палітри, а також динамічні контрасти та смислові цезури, що збагачують виконання новими художньо-виразовими можливостями. Крім того, категорія афекту стає вагомим принципом організації барокового музичного мислення, і відповідно всі елементи музичної мови підпорядковуються формуванню цілісного емоційно-виконавського стану.

Окремий розділ дисертації присвячено систематизації принципів виконавської реалізації барокової музики на баяні, які згруповані у п'ять взаємопов'язаних складників: темброво-динамічні моделі, артикуляцію, орнаментику, ритм (а саме практика *notes inégales*) та темп. З'ясовано, що штрих у бароковій музиці виконує функцію смислового розмежування, а

його вибір визначається не спрощеним співвідношенням «темп – штрих», а взаємозалежними чинниками – темпом, інтервальною структурою, ритмічною організацією, функцією голосу в поліфонічній тканині.

Окреслено принципи диференціації важливої (*Wesentliche Manieren*) та довільної (*Willkürliche Veränderungen*) орнаментики на прикладах творів Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Ф. Куперена, визначено історичну систему фіксації та виконання мелізмів. Показано також впровадження практики *notes inégales* у різних національних школах – як формотворчий чинник у французькій традиції та досить стримане використання в німецькій. На прикладі трактатів Й. Й. Кванца та досліджень Н. Харнокурта і Е. Бодкі обґрунтовано, що темпові позначення барокової епохи відображали передусім характер, афект і тип руху, а не фіксовану метрономічну швидкість. У результаті темп визначається фактурою, метроритмічною організацією та пульсацією ритміки.

У дисертаційному дослідженні висвітлено також концепцію синтезу НІР (*Historically Informed Performance*) та творчої адаптації як оптимальної стратегії інтерпретації барокових творів на готово-виборному баяні. Уточнено теоретичні положення щодо розмежування стабільних і мобільних елементів музичного тексту засобами баяна; простежено еволюцію баянного перекладення від буквальних адаптацій 30–40-х років ХХ ст. до сучасних аналітико-художніх реконструкцій; введено до наукового обігу частину барокового баянного репертуару завдяки системному виконавському аналізу перекладень творів Д. Скарлатті, Й. С. Баха, Й. Пахельбеля та А. Вівальді. Розроблено методично-виконавські рекомендації щодо роботи з міховою артикуляцією, аплікатурою, штриховою палітрою та темброво-регістровими співвідношеннями барокового репертуару.

Дана робота спрямована на актуалізацію питання щодо перекладення барокової музики для готово-виборного баяна та осмислює його подальші перспективи. Твори, які запропоновано для аналізу, є лише частиною наявних у музичному світі барокових перекладень. Тож у майбутньому

окреслюється необхідність розширювати коло першоджерел із урахуванням жанрового розмаїття барокової музики, а також вивчати вплив перекладення на формування виконавських принципів та розширення баянного репертуару.

**Ключові слова:** музичне виконавство, концертно-сценічна діяльність, виконавська майстерність музиканта-інтерпретатора, музичний твір, оркестр, репертуар, музика Бароко, старовина музика, інтерпретація, виконавські вміння і навички, артистизм, художня концепція, перекладення, динаміка, артикуляція, орнаментика, ритм, темп, готово-виборний баян.

## ABSTRACT

**Zhelizko, A. B. Translation of Baroque Compositions for Button accordion: The Performative Aspect.** Qualifying academic work submitted as a manuscript. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in Specialty 025 Music Art. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture of Ukraine. Kyiv, 2026.

The dissertation is devoted to the study of the process of arranging Baroque-era compositions for the converter accordion from a performance perspective. The research material comprises representative examples of Baroque keyboard, polyphonic, organ, and orchestral music that have become established in contemporary concert and pedagogical practice. The process of arrangement is examined within the context of the evolution of the accordion repertoire and through the prism of the principles of Historically Informed Performance (HIP).

**The relevance of the research topic** stems from the fact that Baroque compositions constitute a significant part of the contemporary accordion repertoire, although the instrument itself was never part of the Baroque instrumental tradition. A review of the scholarly literature related to the subject demonstrates the practical necessity of its comprehensive and systematic investigation. Most studies focus either on general issues of Baroque music interpretation or on the specific features of arranging works for other instruments, such as the bandura, guitar, and others.

At the same time, a systematic examination of the arrangement of Baroque repertoire specifically for the converter accordion remains largely unexplored. An analysis of the historical development of this phenomenon provides sufficient grounds for considering arrangement as an independent form of creative and performance activity, which should therefore evolve according to its own artistic and professional principles.

**Object of the study** – Baroque music in contemporary accordion performance practice.

**Subject of the study** – the performance aspect of arranging Baroque-era compositions for the accordion.

**Aim of the study** – to identify and theoretically substantiate the performance and methodological principles of arranging Baroque compositions for the converter accordion, taking into account the acoustic and structural capabilities of the modern instrument.

**For the first time** in the dissertation, a comprehensive scholarly and methodological investigation of the arrangement of Baroque compositions for the converter accordion as an independent performance and stylistic phenomenon has been undertaken; the principles of textural transformation, timbral modelling, and dynamic planning of Baroque musical material within accordion performance practice have been systematized; and a performance concept based on the synthesis of Historically Informed Performance (HIP) principles and creative adaptation has been substantiated as an optimal strategy for the accordion interpretation of Baroque repertoire.

**Further developed** are the theoretical foundations concerning the nature of musical arrangement and its specific application to Baroque repertoire, as well as methodological approaches to the analysis of Baroque performance practice in the context of contemporary instrumental performance.

The dissertation proposes a distinction between the concepts of arrangement and transcription as separate forms of creative practice. The principal criterion is the degree of departure from the composer's original text. An arrangement

preserves the compositional structure and internal logic of the source, whereas a transcription permits a freer treatment of the musical text, potentially involving alterations to the logic of the musical material, formal interpretation, textural organization, and timbral relationships.

The theoretical foundation for the study is based on the works of P. Bovkaniuk, M. Davydov, V. Deineha, I. Dmytruk, M. Dudai, A. Dushnyi, O. Zharkov, S. Karas, M. Oberiukhtin, H. Oleksiv, V. Okhmaniuk, M. Pliushchenko, D. Pshenychnyi, N. Khmel, T. Yanytskyi, and others. Important contributions to the theoretical understanding of Baroque stylistics and performance practice were provided by J. J. Quantz, J. Mattheson, G. Muffat, D. Bartel, E. Bodky, G. J. Buelow, A. Dolmetsch, R. Donington, H. Kretzschmar, M. Kresteva, W. Landowska, N. Harnoncourt, and A. Schweitzer. Particular significance is attached to the works of Ukrainian scholars of early music, including N. Herasymova-Persydska, T. Husarchuk, O. Zhukova, V. Kachmarchyk, O. Kosylova, N. Svyrydenko, N. Sikorska, S. Solanskyi, O. Shadrina-Lychak, S. Shabaltina, and O. Tabulina.

The studies that proved most influential in shaping the author's conceptual framework include M. Davydov's *Theoretical Foundations of Arranging Instrumental Works for Accordion*, H. Oleksiv's *The Genre of Arrangement in Contemporary Accordion Art*, T. Yanytskyi's *Theoretical Principles of Artistic Arrangement of Musical Works for Bandura*, N. Khmel's *Specific Features of Baroque Music Arrangements for Bandura*, V. Deineha's *Methodology of Arranging Symphonic Works for Folk Instrument Orchestra*, and O. Zharkov's *Artistic Translation in Music: Problems and Solutions*.

The research identifies the principal trends in the development of the accordion and emphasizes the importance of improvements in its construction for the emergence of arrangement as a distinct genre. The appearance of the multi-timbral converter accordion, together with the modernization of instruments produced by leading contemporary manufacturers such as Borsini, Bugari, and Pignini, created the conditions necessary for the full realization of polyphonic

texture, refined voice leading, and timbral differentiation of voices characteristic of seventeenth- and eighteenth-century organ, keyboard, and orchestral music.

The conceptual core of the dissertation consists in defining the principal categories of original Baroque compositions suitable for arrangement for the converter accordion. The first category includes keyboard works, represented by D. Scarlatti's Sonata in E Major, K. 162. The second comprises keyboard polyphonic compositions, specifically J. S. Bach's preludes and fugues from The Well-Tempered Clavier, exemplified by the Prelude and Fugue in C-sharp Major from Book I. The third category encompasses organ music, examined through Johann Pachelbel's Chaconne in F Minor, P. 43. The fourth category consists of orchestral works, represented by Antonio Vivaldi's concerto «La primavera» ("Spring") from *Le quattro stagioni* ("The Four Seasons"), Op. 8.

The process of arranging the selected compositions revealed a number of factors essential for understanding the specific realization of musical texts within a new instrumental medium. Depending on the degree of fidelity to the original, stable and mobile expressive elements of a musical work are distinguished. Stable elements include mode, harmony, melody, polyphony, meter and rhythm, and overall architectonics. These components constitute the artistic conception and figurative content of the work and remain unchanged. Mobile elements include timbre, articulation, dynamics, agogics, tempo, and performance techniques. These are subject to instrumental adaptation according to the technical and expressive capabilities of the accordion. This classification is grounded in M. Davydov's methodological principles, according to which the intonational-semantic core, genre nature, and compositional logic of a work remain constant, whereas the means of their sonic realization may undergo substantial transformation.

The performance-oriented approach presupposes that new interpretative solutions emerge within a unified methodological framework. Among the universal requirements applicable to all arrangements is a thorough understanding of the structural and acoustic characteristics of both the source instrument and the

receiving instrument. More specific conditions depend upon the sonic and technical features of each type of original composition.

In arranging keyboard music, particular attention is given to the timbral distribution of texture between the right- and left-hand manuals of the accordion, the preservation of polyphonic clarity, and the careful consideration of fingering as an “instrument of performance thinking” through which the structural logic of the original is reinterpreted. To address the technical challenges specific to accordion performance, various fingering techniques are employed, including finger substitution, glissando (sliding across adjacent buttons toward the edge of the keyboard), finger replacement on sustained notes, the use of the thumbnail phalanx, rolling from one phalanx to another, playing two notes with a single finger, and the use of the left-hand thumb.

In arranging organ works, one of the principal criteria is the preservation of acoustic affinity between the organ and the accordion. This makes it possible to recreate the organ principle of timbral variation through combinations of accordion registers. At the same time, the limited pitch range of the accordion and certain structural constraints justify the elimination of octave doublings and the redistribution of voices between manuals in four- and five-part textures.

The specific nature of arranging orchestral music for accordion lies in recreating the timbral individuality of orchestral sound through the combination of finger and bellows articulation, analogous to bowing techniques on string instruments. Bellows tremolo, for example, may imitate spiccato or détaché, while tenuto can reproduce the sustained sonority of the orchestral bass group. Furthermore, the orchestral dramatic relationship between solo and tutti sections may be conveyed through timbral and registral contrasts.

Particular importance is attributed to bellows articulation as a fundamental expressive resource in the accordion performance of Baroque music. Through bellows control, various articulatory patterns, dynamic contrasts, and meaningful caesuras are realized, enriching performance with new expressive possibilities. In addition, the Baroque concept of affect functions as a key organizing principle of

musical thought, whereby all elements of musical language are subordinated to the creation of a coherent emotional and performative state.

A separate chapter of the dissertation is devoted to the systematization of principles governing the performance realization of Baroque music on the accordion. These principles are grouped into five interconnected components: timbral-dynamic models, articulation, ornamentation, rhythm (particularly the practice of notes inégales), and tempo. The study demonstrates that articulation in Baroque music serves a semantic and structural function, and that its selection depends not on a simplified relationship between tempo and articulation but on a complex interaction of tempo, intervallic structure, rhythmic organization, and the function of a voice within the polyphonic texture.

The principles distinguishing essential ornamentation (*Wesentliche Manieren*) from arbitrary ornamentation (*Willkürliche Veränderungen*) are outlined through examples from the works of J. S. Bach, G. F. Handel, and F. Couperin, together with an examination of historical systems for the notation and execution of ornaments. The dissertation also demonstrates the application of notes inégales in various national traditions, functioning as a formative stylistic factor in the French school and as a more restrained practice in the German tradition. Drawing upon the treatises of J. J. Quantz and the studies of N. Harmoncourt and E. Bodky, the research argues that Baroque tempo indications primarily conveyed character, affect, and type of motion rather than a fixed metronomic speed. Consequently, tempo is determined by texture, metric-rhythmic organization, and rhythmic pulsation.

The dissertation further develops the concept of synthesizing Historically Informed Performance (HIP) with creative adaptation as an optimal strategy for interpreting Baroque repertoire on the converter accordion. Theoretical principles concerning the distinction between stable and mobile elements of musical texts are refined; the evolution of accordion arrangement is traced from the literal adaptations of the 1930s and 1940s to contemporary analytical and artistic reconstructions; and a portion of the Baroque accordion repertoire is introduced

into scholarly discourse through a systematic performance analysis of arrangements of works by D. Scarlatti, J. S. Bach, J. Pachelbel, and A. Vivaldi. Methodological recommendations are proposed regarding bellows articulation, fingering, articulatory variety, and timbral-register relationships in the performance of Baroque repertoire.

The study contributes to the advancement of research on the arrangement of Baroque music for the converter accordion and outlines prospects for further development in this field. The compositions selected for analysis represent only a small part of the extensive corpus of Baroque arrangements existing within contemporary musical culture. Future research should therefore expand the range of source materials to reflect the genre diversity of Baroque music and further investigate the influence of arrangement on the formation of performance principles and the enrichment of the accordion repertoire.

**Keywords:** musical performance, concert and stage activity, performing mastery of the musician-interpreter, musical work, orchestra, repertoire, Baroque music, early music, interpretation, performance abilities and skills, artistry, artistic concept, translation, dynamics, articulation, ornamentation, rhythm, tempo, button accordion.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### *Публікації у фахових наукових виданнях України:*

1. Желізко А. Методологічні підходи до перекладення клавірної та органної поліфонії для баяна // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне: РДГУ. 2025. Вип. 51. С. 204–210.  
DOI:<https://doi.org/10.35619/ucpmk.51.1046>
2. Желізко А. Барокова поліфонія в контексті сучасного баянного виконавства // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика». 2025. Вип. 93(1). С. 168–173.  
DOI:<https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-24>
3. Желізко А. Темброво-динамічні моделі барокової музики та їх реалізація на готово-виборному баяні // Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського. 2025. Вип. 77. С. 25–43.  
DOI:<https://doi.org/10.34064/khnum1-77.02>

### *Публікація у закордонних фахових виданнях:*

4. Zhelizko A. The Significance of Affect and musical rhetoric in the interpretation of baroque works on the bayan // Scientific World Journal. 2025. D. A. Tsenov Academy of Economics, Svishtov. № 34(2). P. 66–77.  
DOI:<https://doi.org/10.30888/2663-5712.2025-34-02-069>

### *Наукові праці апробаційного характеру:*

1. Желізко А. Значення афекту і музичної риторики в інтерпретації барокових творів на баяні [тези доповіді] // Міжнародна науково-практична конференція «Перспективні напрямки теоретичних та прикладних досліджень 2025» (28 листопада 2025 р.). США, Сіетл. ProConference. С. 220–224.

2. Желізко А. Актуалізація барокової виразності у виконанні на сучасному баяні [тези доповіді] // XXXII Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (6–7 грудня 2025 р.) / Одеса. ОНМА ім. А. В. Нежданової. Вип. 22. С. 1–6.
3. Желізко А. Художньо-аналітичні принципи перекладення барокової музики для готово-виборного баяна [тези доповіді] // Міжвузівська науково-практична конференція «Вища освіта у міждисциплінарному вимірі: від культурних традицій до педагогічних інновацій» (19 березня 2026 р.) / Ізмаїл. ІДГУ. Вип. 6. С. 34–36.
4. Желізко А. Барокова поліфонія у світлі сучасної баянної інтерпретації [тези доповіді] // XXII Міжнародна науково-творча конференція студентів, аспірантів, докторантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (24–25 березня 2026 р.) / Харків. ХНУМ ім. І. П. Котляревського. С. 29–34.
5. Желізко А. Барокова орнаментика у світлі сучасного баянного виконавства: аналітичний підхід // XXV Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (24 квітня 2026 р.) / Київ. КМАМ ім. Р. М. Глієра.

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	<b>19</b>
РОЗДІЛ 1 ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ ТА ПІДХОДИ ДО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ БАРОКОВОЇ МУЗИКИ У БАЯННОМУ ВИКОНАВСТВІ.....	<b>28</b>
1.1. Аналіз наукової та методичної літератури в площині перекладення для готово-виборного баяна.....	28
1.2. Теоретичні засади музичного перекладення та його специфіка в баянному виконавстві.....	40
1.3. Музика епохи бароко в контексті сучасного баянного виконавства: історичні паралелі та інтерпретаційні виклики .....	50
1.4. Значення афекту в інтерпретації барокових творів.....	58
Висновки до Розділу 1 .....	68
РОЗДІЛ 2 ПЕРЕКЛАДЕННЯ БАРОКОВОЇ МУЗИКИ ДЛЯ ГОТОВО- ВИБОРНОГО БАЯНА ЯК ФОРМА ХУДОЖНЬОГО ОСМИСЛЕННЯ .....	<b>70</b>
2.1. Методологічні підходи до перекладення клавірної та поліфонічної (органної) музики для баяна .....	70
2.2. Виконавсько-стилістичні аспекти перекладення сонати E-Dur K. 162 Д. Скарлатті для готово-виборного баяна.....	84
2.3. Особливості перекладення прелюдії і фуги Й. С. Баха з циклу «Добре темперований клавір» (Прелюдія і fuga Cis-Dur з першого тому) для готово-виборного баяна.....	94
2.4. Перекладення органних творів для готово-виборного баяна на прикладі Чакони f-moll P. 43 Й. Пахельбеля.....	102
2.5. Основні прийоми та принципи перекладення оркестрових творів епохи бароко для баяна. ....	112
2.6. Виконавсько-технічні засоби перекладення барокового оркестрового твору для готово-виборного баяна на матеріалі концерту «Весна»	

(«La primavera») з циклу «Пори року» («Il cimento dell'armonia e dell'inventione») («Випробування гармонії та винахідливості») ор. 8 А. Вівальді. ....	125
Висновки до Розділу 2 .....	137
<b>РОЗДІЛ 3 БАРОКОВА МУЗИКА У БАЯННОМУ ВИКОНАННІ: ПРИНЦИПИ ТА СПОСОБИ ВИКОНАВСЬКОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ .....</b>	<b>139</b>
3.1. Темброво-динамічні моделі барокової музики та їх реалізація на готово-виборному баяні .....	139
3.2. Артикуляція в бароковій поліфонічній музиці .....	149
3.3. Орнаментика в бароковій музиці та її інтерпретація у сучасному баянному виконавстві .....	162
3.4. Ритм у бароковій музиці.....	179
3.5. Темп у музиці епохи бароко .....	192
Висновки до Розділу 3 .....	203
<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>206</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....</b>	<b>213</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>239</b>
Додаток А.....	239
Додаток Б .....	244
Додаток В.....	251
Додаток Г .....	261
Додаток Д.....	277
Додаток Е .....	280

## ВСТУП

Звернення до барокового репертуару в сучасному баянному виконавстві пов'язане не лише з розширенням концертної виконавської практики, а й із глибшими процесами переосмислення музичної спадщини минулих епох. Барокова музика сформувалася в іншій системі художнього мислення, де звукова палітра, організація фактури, динаміка і тембровий розподіл були безпосередньо пов'язані з природою тогочасного інструментарію. Саме тому її перенесення у сферу сучасного баянного виконавства не може обмежуватися простим відтворенням нотного тексту, а передбачає складний процес художнього опанування, що отримує своє втілення у практиці перекладення.

Перекладення у цьому контексті постає не як допоміжний чи вторинний засіб адаптації музичного матеріалу, а як повноцінна форма музично-виконавського мислення. Його сутність полягає у відтворенні смислової структурної та інтонаційної організації твору в нових акустичних умовах із урахуванням специфіки іншого інструмента. Такий процес неминуче пов'язаний із трансформацією фактури, переглядом тембрових співвідношень і уточненням виконавських виражальних засобів, однак його метою залишається не зміна твору як такого, а збереження його внутрішньої логіки та художньої цілісності.

**Актуальність дослідження** процесу перекладення барокових творів для готово-виборного баяна визначається тим, що інструмент не належав до барокової епохи, водночас володіє унікальними можливостями для відтворення поліфонічної тканини, голосоведення та тембрової диференціації голосів. Це створює передумови для звернення до репертуару, що історично був пов'язаний з органною, клавірною та оркестровою музикою. Необхідність узгодження стилістичних традицій епохи бароко з акустичними властивостями баяна зумовлює потребу в осмисленні принципів, що дають змогу уникнути як механічного копіювання оригіналу, так і «довільної» інтерпретації, що руйнує стильову основу твору.

Важливість перекладення як наукової проблематики пов'язана також із тим, що відкриває можливість глибшого проникнення у структуру музичного твору, а робота над ним потребує детального аналізу голосоведення, гармонічної структури, інтонаційної організації та тембрової драматургії, що значно перевищує рівень звичайного виконавського прочитання. У цьому сенсі сам процес виступає не лише як форма практичної діяльності, а й як аналітична складова, що уможливорює виявити приховані закономірності музичного тексту.

Окремого значення набуває можливість збереження авторського задуму у новій акустичній адаптації. Барокова музика створювалася в умовах іншої звукової реальності, де динаміка мала обмежений характер (клавесин, орган), темброві контрасти досягалися переважно регістровими співвідношеннями, а артикуляція була тісно пов'язана з мовною природою музичного інструментарію. У сучасному баянному виконавстві ці параметри реалізуються інакше, що потребує свідомого відбору виконавських засобів. Перекладення у цьому випадку стає процесом пошуку рівноваги між історичною стилістикою та сучасними можливостями інструмента.

Не менш важливим є вибір репертуару. Як зазначалось вище, барокова музика не була первісно призначена для баяна, однак її художній потенціал дає можливість інтегрувати ці твори у сучасну виконавську практику. Перекладення, у цьому випадку, виступає як засіб розширення репертуару, що водночас збагачує інструментальну культуру і сприяє формуванню нових виконавських перспектив. Завдяки цьому баян як інструмент входить в академічний контекст музичного виконавства, де його розглядають не лише як носія народної національно-інструментальної традиції, а й як універсальний музичний інструмент, здатний репрезентувати стилістичні особливості європейської музики.

У цьому контексті особливої уваги потребує поліфонічна музика, що становить значну частину барокового репертуару. Її втілення на баяні потребує точного розуміння функціональної ролі кожного голосу та їх

взаємодії. Баян завдяки своїм конструктивним можливостям дозволяє виразно відтворювати органну (клавірну) фактуру, однак це потребує ретельного виконавського контролю. Надмірна темброва або динамічна насиченість може призвести до втрати рівноваги між голосами і спотворення поліфонічної логіки голосоведення. Тому перекладення вимагає не лише технічної майстерності, а й глибокого аналітичного мислення.

Складність проблеми посилюється також необхідністю врахування жанрової специфіки барокових творів. Органна музика, клавірні композиції та оркестрові твори мають різні принципи звукової організації, що визначають підходи до їх перекладення. Зокрема, поліфонічна фактура передбачає інший принцип звуковедення та реєстрової виразності, ніж клавірна, тоді як оркестрова музика характеризується багатогранністю тембрових співвідношень. Перенесення та втілення цих елементів на баяні потребує вибору доцільних виражальних засобів, що здатні відтворити їх функціональну роль без надмірного ускладнення фактури.

Перекладення також тісно пов'язане з проблемою інтерпретації. У бароковій традиції виконавець виступає активним співавтором музичного твору, що передбачає значну свободу у трактуванні ритму, орнаментики та артикуляції. Перекладення в цьому випадку стає формою інтерпретації, що передбачає не лише відтворення, а й реконструкцію смислових зв'язків, закладених у композиції.

Наявні наукові дослідження не формують цілісного уявлення про перекладення барокових творів саме для готово-виборного баяна. Переважна більшість праць або зосереджена на загальних питаннях барокового стилю, або розглядає перекладення в інших інструментальних (акустичних) умовах. Це спричиняє відсутність узагальнених принципів, що б враховували одночасно історико-стильові особливості музики епохи бароко і специфіку баянного виконавства. У зв'язку з цим виникає необхідність у системному підході до осмислення перекладення як художнього явища, що поєднує аналітичний і виконавський аспекти.

Таким чином, дослідження перекладення барокових творів для готово-виборного баяна зумовлене потребою глибокого осмислення самого процесу перекладення як цілісного художньо-виконавського явища. У цьому контексті перекладення виступає одним із ключових механізмів актуалізації барокової музики, забезпечуючи її повноцінне функціонування в сучасному культурному просторі.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Робота виконана на кафедрі теорії та історії музичного виконавства відповідає змісту Перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи НМАУ «Київська консерваторія» на 2026–2030 роки.

**Мета дослідження** – виявити та науково обґрунтувати виконавсько-методичні принципи перекладення творів епохи бароко для готово-виборного баяна з урахуванням акустично-конструктивних можливостей сучасного інструмента.

**Завдання дослідження** зумовлені поставленою метою:

- проаналізувати наукову та методичну літературу в площині перекладень для готово-виборного баяна;
- окреслити теоретичні засади музичного перекладення та визначити його специфіку в контексті баянного виконавства;
- розглянути музику епохи бароко в умовах сучасного баянного виконавства, окресливши основні інтерпретаційні аспекти;
- з'ясувати роль категорії афекту в інтерпретації барокових творів і його значення;
- розробити методичні підходи до перекладення клавірної, поліфонічної (органної) та оркестрової барокової музики для готово-виборного баяна;
- здійснити виконавсько-стилістичний аналіз конкретних зразків перекладень (твори Д. Скарлатті, Й. С. Баха, Й. Пахельбеля, А. Вівальді);

- визначити принципи виконавської реалізації барокової музики на баяні у сфері темброво-динамічних моделей, артикуляції, орнаментики, ритму та темпу.

**Об’єкт дослідження** – барокова музика в сучасному баянному виконавстві.

**Предмет дослідження** – виконавський аспект перекладення для баяна творів епохи бароко.

**Матеріалом дослідження** є органні, клавірні та оркестрові твори епохи бароко, що входять до сучасного баянного виконавського репертуару.

**Методи дослідження.** Методологічну основу дисертації становить комплекс взаємодоповнених методів.

- *аналітично-систематичний метод* застосовується для дослідження теоретичних основ перекладення, виявлення структурних закономірностей та класифікаційних ознак жанру;
- *порівняльний метод* слугує для зіставлення акустичних і конструктивних характеристик барокових інструментів та готово-виборного баяна;
- *виконавсько-практичний метод* реалізується у моделюванні конкретних інтерпретаційних рішень на матеріалі обраних барокових творів;
- *метод музично-теоретичного аналізу* застосовується для дослідження фактури, форми, голосоведення, гармонії та інших структурних параметрів аналізованих творів.

**Теоретичну базу дослідження** становлять наукові праці, які, з огляду на міждисциплінарний характер проблематики, умовно згруповано за такими напрямками:

- дослідження загальних принципів інтерпретації поліфонічних творів Й. С. Баха: В. Бланкенбург, Ф. Блюме, Е. Бодкі, К. Бут, К. Вольф, Й. Форкель, А. Швейцер, Ф. Шпіт, Х. Шульце, Д. Шуленберг, а

- також українські дослідники І. Котляревський, С. Сіренко, В. Тітович та ін.;
- наукові та дидактичні праці, пов'язані з осмисленням теорії афектів і принципів барокової музичної риторики: Дж. Б'юлоу, Г. Кречмара, Ф. Пауна, Р. Пепелеа, Й. Тінкторіса та ін.;
  - теоретичні праці, присвячені бароковому музичному мисленню, артикуляції та інтонації: А. Долмеч, Р. Донінгтон, Й. Кванц, Ф. Куперен, Й. Маттезон, Г. Муффат, Р. Норт, Н. Харнонкурт та ін.;
  - дослідження проблем виконавства та інтерпретації старовинної музики: М. Ф. Букофцер, К. Закс, Г. Г. Еггебрехт, М. Крістева, В. Ландовська, К. Паліска, Г. Фергюсон та ін.;
  - праці з питань стилістики старовинної музики та її інтерпретації в українському музикознавстві: Н. Герасимова-Персидська, Т. Гусарчук, О. Жукова, В. Качмарчик, О. Косилова, Н. Свириденко, Н. Сікорська, С. Соланський, О. Б. Табуліна, С. Шабалтіна, О. Шадріна-Личак та ін.;
  - наукові праці у сфері баянного виконавства, зокрема осмислення барокової поліфонії в умовах готово-виборного баяна: В. Власов, А. Душний, С. Карась, О. Коменда, М. Оберюхтін, В. Охманюк та ін.;
  - дослідження, присвячені проблемам перекладення музичних творів: П. Бовканюк, М. А. Давидов, В. М. Дейнега, І. І. Дмитрук, М. Дудай, О. Жарков, Г. Олексів, М. Плющенко, Д. Пшеничний, Н. Хмель, Т. Яницький та ін.

**Наукова новизна одержаних результатів полягає у тому, що *вперше*:**

- здійснено комплексне науково-методологічне дослідження перекладення барокових творів для готово-виборного баяна як самостійної виконавсько-стилістичної проблематики;

- систематизовано принципи фактурної трансформації, тембрового моделювання та динамічного планування барокового матеріалу в умовах баянного виконавства;
- обґрунтовано виконавську концепцію синтезу методу НІР і творчої адаптації як оптимальної стратегії баянної інтерпретації барокових творів.

Набули подальшого розвитку:

- теоретичні положення щодо природи музичного перекладення та його специфіки стосовно барокового репертуару;
- методичні підходи до аналізу барокової виконавської практики в контексті сучасного інструментального виконавства.

**Практичне значення одержаних результатів.** Результати дослідження можуть бути використані:

- у виконавській практиці баяністів, які звертаються до барокового репертуару;
- у педагогічній діяльності, під час викладання спеціальних дисциплін у закладах вищої мистецької освіти;
- для укладання навчальних і методичних посібників із баянного виконавства;
- у процесі створення нових перекладень барокових творів для баяна.

Матеріали дисертації можуть бути інтегровані в навчальні курси з інструментального виконавства, музичної інтерпретації та історії виконавського мистецтва.

**Апробація результатів дослідження.** Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України

Основні положення та результати дисертаційного дослідження апробовані та можуть бути використані у концертно-виконавській діяльності, зокрема під час публічного виконання творів епохи бароко на баяні. Окремі теоретичні положення та практичні висновки роботи обговорювалися на

науково-практичних конференціях, присвячених проблемам музичного виконавства та інтерпретації, а також відображені у фахових наукових публікаціях автора.

Основні положення дисертації були представлені:

- на Міжнародній науково-практичній конференції «Перспективні напрямки теоретичних та прикладних досліджень 2025» (США, Сіетл, 28 листопада 2025 року);
- на XXXII Всеукраїнській молодіжній науково-творчій онлайн-конференції «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (м. Одеса, 6–7 грудня 2025 року);
- на VI Міжвузівській науково-практичній конференції «Вища освіта у міждисциплінарному вимірі: від культурних традицій до педагогічних інновацій» (м. Ізмаїл, 19 березня 2026 року);
- на XXII Міжнародній науково-творчій конференції студентів, аспірантів, докторантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (м. Харків, 24–25 березня 2026 року);
- на XXV Міжнародній науково-практичній конференції «Молоді музикознавці» (м. Київ, 24 квітня 2026 року);
- у науковому журналі «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку». Вип. 51. Тема «Методологічні підходи до перекладення клавірної та органної поліфонії для баяна»;
- у науковому журналі «Актуальні питання гуманітарних наук». Вип. 93. Тема «Барокова поліфонія в контексті сучасного баянного виконавства»;
- у науковому журналі «Scientific World Journa». Вип. 34. Тема «Значення афекту і музичної риторики в інтерпретації барокових творів на баяні»;

– у науковому журналі «Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти». Вип. 77. Тема «Темброво-динамічні моделі барокової музики та їх реалізація на готово-виборному баяні».

**Публікації.** Основні результати дисертаційного дослідження викладено у 4 публікаціях, 3 з них – у спеціалізованих фахових виданнях, затверджених МОН України, 1 – у закордонному спеціалізованому фаховому виданні.

**Структура дисертації.** Робота складається зі вступу, трьох розділів висновків, списку використаних джерел та додатків. Обсяг дисертації становить 281 сторінку (основного тексту – 194 сторінки), у списку використаних джерел – 277 позицій, з них 122 – іноземними мовами.

## РОЗДІЛ 1

# ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ ТА ПІДХОДИ ДО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ БАРОКОВОЇ МУЗИКИ У БАЯННОМУ ВИКОНАВСТВІ

### 1.1. Аналіз наукової та методичної літератури в системі перекладення для готово-виборного баяна

Упродовж кількох століть виконання барокової музики посідало важливе місце у виконавській практиці та розглядалося у музикознавчих дослідженнях. Звернення до цього репертуару щоразу актуалізує проблеми стилістичної відповідності, історичної достовірності та інтерпретаційної доцільності, що формувалися в межах різних естетичних і культурних парадигм. Саме тому виконання музики епохи бароко породжувало й продовжує породжувати численні наукові дискурси, спрямовані на пошук оптимальних шляхів поєднання історичних виконавських традицій із сучасною музичною практикою.

Проблематика перекладення барокової музики на баяні зумовлена насамперед тим, що вона виникла в інший історичний період, за умов принципово відмінних світоглядних орієнтирів, соціальних уявлень, виконавських традицій та системи художніх цінностей. У добу бароко по-іншому осмислювалися категорії часу, руху та музичної форми, а самі твори створювалися для інструментів іншого типу, з відмінною акустичною природою та механікою. Ця дистанція між історичним контекстом виникнення музичних творів і сучасними умовами їх виконання особливо помітна у випадку баянної інтерпретації.

У цей період відбувалися важливі процеси формування національних композиторських шкіл, що сприяло індивідуалізації музичної мови різних регіонів Європи. Паралельно активно розвивався оперний жанр, що суттєво вплинув на інструментальне мислення та принципи музичної драматургії. Інструментальна музика поступово трансформувалася, виходячи за межі суто

поліфонічної організації та набувала ознак гомофонно-гармонічного мислення.

Для музикантів доби бароко характерним був імпровізаційний підхід до виконання інструментальної музики, що спирався на усвідомлення загальних стильових традицій, а не на буквальне дотримання нотного тексту. Композитори доволі часто не фіксували у клавірах вказівки щодо темпу, динаміки, орнаментики, штрихів або ритмічних відхилень, залишаючи ці параметри відкритими для виконавської інтерпретації. Така практика створювала для виконавця широкий простір для творчого трактування твору, відповідно до власного професійного досвіду та художнього мислення. «Виконавець у процесі виконання мав можливість не лише по-різному інтерпретувати твір, але і міг варіювати його обрис, змінюючи фундаментальні основи музичної мови, поки не знаходив один з найкращих варіантів» [95, с. 210].

Подібна ситуація була зумовлена низкою чинників. По-перше, композитори барокової епохи досить часто самі виконували власні твори, тому не відчували потреби у докладній фіксації виконавських позначень. По-друге, імпровізаційна модель виконання була настільки поширеною, що вважалося очевидним: кожен підготовлений музикант володіє необхідними знаннями та навичками для самостійного трактування нотного тексту. Відповідно інтерпретація твору розглядалася не як відтворення фіксованої версії, а як живий творчий процес. «На практиці у композитора далеко не завжди був той інструментарій, що потрібен для того чи іншого твору, тому виходили з наявних можливостей. ... Композитори також були виконавцями, часто володіли не одним інструментом, тому практичний аспект питання було вирішено. У виконанні оркестрових творів також часто варіювався склад учасників» [153, с. 58].

Існував і третій важливий аспект – наявність усталених традицій і канонів виконання інструментальної музики, що варіювалися залежно від країни та національної належності музиканта. Саме ці традиції забезпечували

розуміння того, яким чином слід виконувати мелізми, як трактувати ритмічні відхилення та яким способом визначати темп конкретного твору. Виконавець орієнтувався не на індивідуальні припущення, а на окремі канони музичної практики, що сформувалися під впливом різних національних культур епохи бароко.

Показовим у цьому контексті є спосіб визначення темпу. Оскільки метронома ще не існувало, барокові музиканти часто спиралися на пульс здорової людини як природну міру часу. Помірний темп асоціювався з пульсом у спокійному стані, що становив приблизно 80 ударів за хвилину. Саме від цього орієнтира відштовхувалися під час визначення швидших або повільніших темпів, пов'язуючи їх із характером музичного матеріалу та загальним художнім задумом твору. Н. Харнонкурт про дане явище висловлюється так: «За часів Баха темп твору, без додаткових вказівок, визначали з чотирьох основних даних: з музичного афекту (який належало тонко «розгадати»); тактового розміру; найдрібніших тривалостей нот, які є у творі; кількості акцентів у межах такту» [132, с. 46].

Разом із тим необхідно враховувати специфіку виконання на інструментах епохи бароко, зокрема їх конструктивні та акустичні особливості, а також принципи звукоутворення. Інструменти барокової доби (клавесин, клавикорд, орган) суттєво відрізняються від сучасного інструментарію як за механічними параметрами, так і за характером звучання.

Проблематика виконавської реалізації барокових творів на баяні полягає в тому, що сучасний готово-виборний баян не належить до інструментів барокової епохи і має принципово інші механічні та акустичні властивості. Якісне втілення барокової музики на баяні передбачає дотримання певних канонічних умов і принципів, характерних для епохи, але водночас не заперечує необхідності творчого переосмислення. Виконавська реалізація барокових творів на баяні полягає не лише у відтворенні нотного тексту за допомогою інших артикуляційно-виражальних засобів. Такий підхід

дозволяє створити нову інтерпретаційну версію, у якій поєднуються стилістичні риси барокової епохи з акустичними можливостями сучасного інструмента.

У зв'язку з цим виконавець, працюючи з бароковим репертуаром на баяні, змушений свідомо контролювати динамічне нюансування, частково редукуючи потенціал інструмента. Водночас завдання полягає в тому, щоб, не порушуючи стилістичних традицій, досягти тонкого динамічного фразування, яке відповідало б логіці музичної мови бароко. «Панівні інструменти епохи бароко – клавесин та орган найкраще втілювали думку терасоподібної музичної фактури. Ці інструменти мали динамічну рівність звучання. Для них неприйнятними були *crescendo* та *diminuendo*» [95, с. 211].

Орган у свою чергу має певну подібність до баяна за принципом звукоутворення, оскільки в обох інструментах звук виникає під дією повітряного потоку. Протяжність звучання та здатність до регістрових змін створюють спільні точки дотику між органною і баянною виконавською практикою. Водночас відсутність можливості динамічного виявлення окремого голосу в межах одного мануалу впливає на трактування поліфонічної фактури.

У цьому контексті перекладення постає не як механічне перенесення нотного тексту, а як процес створення нового художньо вивіреного самостійного еквіваленту звучання. Така інструментальна трансформація передбачає фактурні, темброві та інтонаційні зміни, що супроводжуються творчим переосмисленням музичного образу. «При перекладенні органних творів для баяна є необхідним не лише збереження, а й подекуди розширення тембрових звучань, що досягаються конструктивними можливостями інструмента» [93, с. 86].

У результаті інтерпретація барокових поліфонічних творів на баяні висуває перед виконавцем комплекс складних вимог, пов'язаних із розумінням структури твору, стилістичних особливостей епохи, жанрової специфіки та логіки розвитку музичного матеріалу. Лише за умови такого

цілісного підходу можливе створення художньо обґрунтованої, драматургічно-вивіреної та стилістично переконливої версії барокового твору в сучасному баянному виконавстві. «Баяністам під час виконання творів бароко потрібно запозичувати звукову специфіку інструмента оригіналу тільки тоді, коли вона не суперечить характеру твору» [95, с. 211].

Здійснений аналіз наукових праць (П. Бовканюк, М. Давидов, В. Дейнега, І. І. Дмитрук, М. Дудай, О. Жарков, Г. Олексів, М. Плющенко, Д. Пшеничний, Г. Таранов, Н. Хмель, Т. Яницький) засвідчує, що означена проблематика потребує значно ширшого та методологічно комплексного підходу. Незважаючи на велику кількість досліджень, присвячених музиці епохи бароко, більшість із них зосереджуються на загальних питаннях стилістики, форми та інтерпретації, залишаючи поза увагою специфіку виконання барокових творів у контексті сучасних інструментальних систем. Особливо це стосується проблеми адаптації та виконавського переосмислення поліфонічних творів у новому акустичному й технічному середовищі, що зумовлює необхідність подальших ґрунтовних досліджень.

Переважна більшість наукових праць стосується загальних принципів інтерпретації поліфонічних творів Й. С. Баха, зокрема проблем музичного мислення, стилістичної логіки та формоутворення. У цьому контексті слід згадати дослідження К. Бута, Е. Бодкі, Ф. Блюме, В. Бланкенбурга, К. Вольфа, Й. Форкеля, А. Швейцера, Ф. Шпіта, Х. Шульце, Д. Шуленберга, у яких закладено фундаментальні підходи до осмислення бахівської поліфонії, її духовного змісту та виконавської специфіки. Водночас ці праці здебільшого орієнтовані на традиційний клавірний або органний контекст і не враховують особливостей виконання в умовах сучасних інструментів, зокрема готово-виборного баяна.

В українському науковому середовищі проблеми інтерпретації творів Й. С. Баха також неодноразово порушувалися. Зокрема, уваги заслуговує дослідження С. Сіренка «Художня концепція “Мистецтва фуґи” Й. С. Баха», у якому здійснено ґрунтовний аналіз композиційної та образної структури

циклу. Окремі аспекти бахівської спадщини розглядалися у працях І. Котляревського, В. Тітович, однак ці дослідження переважно зосереджені на загальнотеоретичних або історико-стильових питаннях і лише опосередковано торкаються виконавської проблематики.

Важливу роль у формуванні уявлень про барокову виконавську практику відіграють трактати Й. Кванца, Ф. Куперена, Й. Маттезона, Г. Муффата у яких викладено фундаментальні положення щодо артикуляції, інтонації, метроритму і способів формування музичної виразності. Ці джерела є надзвичайно цінними для реконструкції принципів барокового музичного мислення, однак вони відображають виконавські умови та інструментальну практику своєї епохи, що потребує обережного й критичного застосування їх положень у сучасному баянному виконавстві.

Наукові та дидактичні праці Дж. Б'юлоу, Г. Кречмара, Ф. Пауна, Р. Пепелеа, Й. Тінкторіса пов'язані з осмисленням теорії афектів і принципів барокової музичної риторики. У цих джерелах сформульовано уявлення про музику як систему виразових засобів, спрямованих на виклик і структурування емоційних станів, а також окреслено взаємозв'язок між інтонаційними моделями, риторичними фігурами та драматургією музичного висловлювання. Водночас викладені положення торкаються переважно загальних закономірностей барокового мислення і не передбачають їх прямого застосування в умовах сучасного інструментального виконавства.

У працях А. Долмеча, Р. Донінгтона, Р. Норта, Н. Харнонкурта системно розглядаються принципи барокового музичного мислення, особливості роботи з клавірною та органною фактурою, а також механізми фразової організації та інтонаційної логіки. Ці дослідження заклали підвалини історично інформованого виконавства, однак їхні висновки здебільшого адресовані виконавцям на автентичних або близьких до них інструментах і не враховують специфіки сучасних баянних можливостей.

Проблеми виконавства старовинної музики загалом вивчали М. Ф. Букофцер, Г. Г. Еггебрехт, К. Закс, М. Крістева, В. Ландовська,

К. Паліска, Г. Фергюсон. У цих працях розглядаються історичні умови функціонування музики бароко, принципи стилістичної автентичності та особливості виконавської традиції. Водночас ці дослідження мають переважно загальнотеоретичний характер і не спрямовані на розв'язання конкретних завдань адаптації барокового репертуару для сучасних інструментів.

В українському музикознавстві значний внесок у дослідження стилістики старовинної музики та її інтерпретації належить Н. Даньшиній, Н. Герасимовій-Персидській, Т. Гусарчук, О. Жуковій, В. Качмарчику, О. Косиловій, М. Марченко, Н. Свириденко, Н. Сікорській, С. Соланському, О. Табуліній, С. Шабалтіній, О. Шадріній-Личак. Ці праці охоплюють широке коло питань, пов'язаних з історією, стилістикою та виконавською практикою старовинної музики, проте проблематика баянної інтерпретації барокових творів у них не розглядається зовсім.

У сфері баянного виконавства, зокрема в осмисленні барокової поліфонічної музики, вагомий внесок зробили праці М. Оберюхтіна, В. Власова, С. Грінченка, А. Душного, С. Карася, О. Коменди, В. Охманюка та інших дослідників. У цих роботах закладено важливі теоретичні та виконавські орієнтири розвитку сучасної виконавської практики на баяні, окреслено коло художніх і технічних проблем, пов'язаних із трактуванням поліфонічного репертуару. Водночас аналіз наявних досліджень засвідчує, що питання перекладення барокових творів у контексті готово-виборного баяна розглядаються фрагментарно, або не розглядається зовсім, та не утворюють цілісної науково обґрунтованої системи.

Окрему групу досліджень становлять праці, присвячені проблемам перекладення та транскрипцій. Серед українських музикознавців у цій сфері працювали П. Бовканюк, М. А. Давидов, В. М. Дейнега, І. І. Дмитрук, М. Дудай, О. Жарков, Г. Олексів, М. Плющенко, Д. Пшеничний Н. Хмель, Т. Яницький. Їх дослідження мають важливе значення для розуміння принципів інструментального перекладення, однак зазвичай вони не

спрямовані на аналіз саме барокового репертуару в баянному виконавстві і лише порушують загальні питання перекладення для готово-виборного баяна.

Зокрема, у працях Т. Яницького розглядаються перекладення для бандури, що зумовлює зовсім інші інструментальні та акустичні умови. Акцентується увага на аналізі та формуванні принципів адаптації зразків світової класичної музики для бандури з урахуванням конструктивних особливостей інструмента та його специфічних акустично-виконавських можливостей. У роботі здійснено узагальнення і уточнення змісту поняття художнього музичного перекладення шляхом його співставлення з принципами літературного перекладу. У підсумку перекладення для бандури інтерпретується як самостійний різновид музичної творчості, що посідає окреме місце в загальній системі інструментальних перекладень.

Внутрішня жанрова систематизація перекладень музичних творів для бандури має специфічні риси, зумовлені характером артикуляційно-штрихового комплексу виражальних засобів цього інструмента. Порівняно з іншими інструментами він формується дещо інакше, що визначає особливості інструментальної інтерпретації. Особливу увагу приділено вокально-інструментальній природі бандурного виконавства, що істотно впливає на принципи фактурної організації перекладеного матеріалу.

Окрім традиційних підходів до класифікації музичних перекладень, у роботі запропоновано додаткову жанрову систему, що розглядає їх крізь призму фактурної трансформації музичного тексту, безпосередньо пов'язаної з технологічними аспектами перекладення. Йдеться про такі способи роботи з музичною тканиною, як редукція, ампліфікація, перенесення та пропуск окремих голосів. Зазначені прийоми трактуються не лише як технічні засоби адаптації матеріалу, а й як чинники, що набувають ознак композиційно-жанрової організації перекладеного твору.

Проблематика перекладень для бандури розглядається у дисертації Н. Хмель «Специфіка бандурних перекладень музики бароко: виконавсько-

текстологічний аспект» [133]. Дослідниця трактує явище перекладення у ширшому полі текстологічної інтерпретації музичного твору та співвідносить його з рядом суміжних методологічних категорій, серед яких ремінісценція, реконструкція, комплементарність, герменевтика й рецепція. Ці поняття проєктуються на сферу виконавської практики та розглядаються як інструменти осмислення процесу інтерпретації музичного тексту. У цьому ракурсі перекладення трактується як процес трансформації твору, що передбачає зміну інструментального середовища та відповідну перебудову фактури й звукової організації.

Аналізуючи перекладення творів епохи бароко авторка пропонує використовувати поняття *конверсії*, що характеризує процес зміни тембрових характеристик, фактурної організації та технологічних параметрів музичного матеріалу під час перенесення його в інші акустичні умови. Дослідниця зазначає, що така категорія узагальнює систему перекладення аранжування, транскрипцій і розширює можливості їхнього аналітичного осмислення.

Н. Хмель пов'язує реалізацію принципу конверсії з адаптацією барокового репертуару для бандури, зокрема з інструментальним переосмисленням бахівських концертних і органних творів. У такому процесі, на її думку, йдеться не лише про перенесення музичного матеріалу в інше темброве середовище, а й про вироблення нових виконавських способів, здатних забезпечити повноцінне втілення музики бароко на цьому інструменті. Вирішального значення при цьому набуває не зовнішня зміна фактури, а максимально точне збереження тих елементів оригіналу, що визначають його стильову природу, передусім логіки фразування та артикуляційної організації тексту.

Дослідження В. Дейнеги «Методика перекладення симфонічних творів для оркестру народних інструментів» [31] присвячене перекладенню симфонічних творів для оркестру народних інструментів і не охоплює специфіки сольного баянного виконавства. У його праці обґрунтовуються концептуальні засади адаптації симфонічного репертуару для складу

оркестру народних інструментів. Теоретичні положення сформульовано з урахуванням сучасних музикознавчих підходів і практичного досвіду автора, викладеного раніше у кандидатській дисертації, присвяченій проблемі перекладення. У процесі дослідження висвітлено інтонаційно-виражальний потенціал оркестру українських народних інструментів. Окрему увагу приділено взаємодії тембрових ресурсів оркестрового колективу зі специфікою виконавського мислення музикантів, а також тим творчим процесам, що виникають під час пошуку нових тембрових поєднань і відповідних способів відтворення оркестрової виразності.

У роботі М. Плющенко «Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця ХХ – початку ХХІ століття» [102] подано ґрунтовне дослідження інструментальної транскрипції, представленої у творах для різних народно-інструментальних ансамблів за участю баяна та акордеона у творчості сучасних харківських композиторів, зокрема Б. Міхеєва, О. Назаренка, А. Стрільця. Необхідність звернення до цієї тематики пов'язана з прагненням глибше усвідомити роль харківського осередку народно-інструментального виконавства. У межах дослідження проаналізовано композиторську спадщину представників цієї школи, які активно працюють у сфері інструментальних транскрипцій і створюють численні перекладення для колективів за участю баяна та акордеона. Цей репертуар досі майже не отримував системного наукового висвітлення. З огляду на це у роботі окреслено спробу визначити місце і значення проаналізованих транскрипцій у ширшому контексті творчої спадщини названих композиторів. Паралельно простежується їх зв'язок з індивідуальними стильовими особливостями кожного автора.

Сюди ж відноситься й стаття П. Бовканюка та М. Дудая «Художній переклад у музиці як фактор академізації народних інструментів» [3]. У публікації досліджується проблема інструментального перекладення в музичній практиці, що розглядається як важливий чинник формування концертного репертуару виконавців на народних інструментах.

Наголошується, що поступовий розвиток і конструктивне вдосконалення таких інструментів, як баян, акордеон, бандура та домра, істотно розширили їхні художньо-виконавські можливості. Це, своєю чергою, стимулювало активне звернення до перекладень, завдяки чому виконавці отримали змогу включати до свого репертуару твори академічної музики різних стильових напрямів і жанрових форм.

У працях М. Давидова увагу зосереджено на перекладеннях для готово-виборного баяна, проте ці дослідження не розглядають бароковий репертуар як окрему стилістичну та історичну модель. Автор окреслює основні засади трансформації первинного музичного матеріалу з урахуванням тембрових, виражальних та конструктивних характеристик інструмента у період 1930–1970-х років. У роботі також висвітлено послідовність етапів розвитку виконавської традиції та простежено роль модернізації конструкції інструмента у формуванні відповідного репертуару. О. Жарков [38] у свою чергу трактує музичний переклад як особливий процес моделювання інтонаційно-сміслового сприйняття та розглядає його переважно як загальний художній процес у музиці, без деталізації жанрово-стильових аспектів. Він розмежовує перекладення і транскрипцію за характером ставлення до першоджерела. У першому випадку ключовим є збереження композиційної будови та образного змісту твору, тоді як транскрипція передбачає значно вільніше опрацювання матеріалу. Вона допускає глибші зміни, що можуть охоплювати перебудову фактури, зміну тембрових співвідношень і трансформацію стильових ознак.

Дисертацію Г. Олексів «Жанр перекладання в сучасному баянному мистецтві: історичний та аналітичний аспекти» [93] присвячено дослідженню становлення і розвитку жанру перекладень у баянному мистецтві в контексті формування професійної виконавської традиції цього інструмента. У роботі висвітлено історичний розвиток жанру перекладень у зв'язку з розширенням виконавських можливостей баяна. Значну увагу приділено аналізу та впорядкуванню окремих характеристик перекладень, що визначаються

тембровими й виражальними особливостями першоджерел. Запропоновано систематизацію різновидів перекладень, основу якої становить ступінь трансформації первинного музичного матеріалу. Також окреслено провідні напрями еволюції баяна та підкреслено значення модернізації його конструкції, що істотно вплинула на формування та розширення репертуару, зокрема у сфері перекладень.

У межах дослідження подано огляд основних етапів розвитку баянного репертуару упродовж XX–XXI ст.. Висвітлено ключові моменти виникнення та утвердження різновидів перекладень у європейській музичній практиці, а також визначено чинники, що сприяли активізації цього жанру. Окремо простежено історичну еволюцію жанру від перших зразків 1930-х років до його подальшого розвитку у другій половині XX – на початку XXI ст.. У роботі визначено спектр художньо-виражальних, технічних і темброво-акустичних можливостей баяна у взаємодії з елементами народної музичної традиції в контексті академічного виконавства. Центральною ідеєю дисертації є систематизація груп музичних першоджерел, що стали основою для створення баянних перекладень, та з'ясування їх ролі у формуванні й розвитку цього напрямку баянного репертуару.

Таким чином, питання перекладення барокових творів саме для готово-виборного баяна залишаються недостатньо розробленими. Наявні наукові праці здебільшого зосереджені на загальнотеоретичних аспектах барокової музики, або на проблемах інтерпретації в умовах наближених до автентичності звучання, що не дозволяє повною мірою врахувати специфіку сучасного баянного виконавства. Відсутність цілісного підходу до аналізу цієї проблематики ускладнює формування обґрунтованих принципів перекладення, зокрема у сфері фактурної трансформації, тембрового моделювання, динамічного планування та організації голосоведення відповідно до можливостей інструмента.

За таких умов актуалізується потреба в комплексному науковому осмисленні означеної проблематики, спрямованій на поєднання історико-

стильового аналізу барокового репертуару, принципів виконавської практики епохи та специфіки сучасного баянного виконавства. Такий підхід передбачає не лише адаптацію нотного тексту, а й глибоке переосмислення художньо-інтонаційного змісту творів у нових акустичних умовах. У результаті, перекладення постає як цілісний художньо-виконавський процес, у межах якого забезпечується збереження стилістичної ідентичності барокової музики при одночасному розкритті виражальних засобів готово-виборного баяна.

## **1.2. Теоретичні засади музичного перекладення та його специфіка в баянному виконавстві**

Становлення жанру музичного перекладення відбулося значно раніше, ніж це зазвичай прийнято вважати. Практика перенесення музичного матеріалу в інші інструментальні (акустичні) умови фіксується вже у середині XVI ст, задовго до того, як її розвиток пов'язали з такими іменами як Й. С. Бах, Ф. Ліст, Н. Паганіні, Н. Мільштейн чи Л. Годовський. Ранні прояви цієї тенденції пов'язані з французькою клавесинною традицією, де особливо показовою є діяльність Ф. Куперена та Ж. Ф. Рамо. Виконання найбільш відомих фрагментів опер у клавесинній адаптації не лише забезпечувало їх поширення, але й заклало підґрунтя для подальшого розвитку перекладення як окремого художньо-виконавського явища. «Цей особливий вид музикування полягає в багатогранності висловлення однієї музичної думки за допомогою відмінних інструментальних складів, у можливості здійснення певного музично-мовного висловлювання за допомогою відмінних форм висловлення» [86, с. 119].

Розглядаючи процес перекладення, слід звернути увагу на транскрипцію як новий еквівалент художньо-інтерпретаційного втілення, що передбачає творче переосмислення музичного твору, засобами композиторського мислення. У процесі становлення транскрипції як художнього явища ключову роль відіграє постать Й. С. Баха. Його діяльність вирізняється винятковим масштабом і охоплює як власний доробок, так і музику інших авторів, серед яких Б. Марчелло, А. Вівальді та Г. Ф. Телеман. Така

інтенсивність свідчить про послідовне освоєння різножанрового матеріалу через його інструментальну трансформацію.

У той час транскрипції «чужої» музики мало відмінне смислове навантаження, ніж у пізніші епохи. Звернення до творів іншого композитора не сприймалося як вторинне явище, а навпаки, виконувало функцію своєрідного визнання художньої цінності оригіналу. Завдяки таким транскрипціям музика поширювалася поза межами первісного середовища.

Але поряд із транскрипцією існувала також форма перекладення як явище музикування, що пояснюється не лише художніми чинниками, а й практичними обставинами барокової епохи. Розвиток інструментальних жанрів вимагав різноманітних виконавських складів, однак наявний інструментарій часто не відповідав авторським задумам. У наслідок цього один і той самий твір міг звучати в різних інструментальних версіях, а сольна партія без суттєвих застережень передавалася іншому інструменту. Подібна варіативність була закономірною, оскільки більшість композиторів поєднували композиторську діяльність із виконавською і володіли кількома інструментами. Це зумовлювало гнучке ставлення до інструментального складу та способів викладу музичного матеріалу, роблячи перекладення звичним і функціонально необхідним явищем.

У виконанні оркестрових творів також часто варіювався склад учасників. «Якщо на початковому етапі не можна однозначно стверджувати, що перекладення концертних форм пов'язане із жанровими завданнями (адекватність звучання, адаптація виконавських прийомів, звуковидобування, фактурні перетворення тощо), то в подальшому така форма побутування музичних творів поетапно перетворюється в жанрове завдання з відповідними їй атрибутами. Однак її початок пов'язаний саме з ідеєю рівноможливості існування музичного твору в різних інструментальних формах та тембрових умовах» [86, с. 120].

Барокова традиція відіграє ключову роль у розумінні природи перекладення, передусім через спорідненість органного звучання зі

звуковими характеристиками баяна. У цю епоху музику розглядали як особливу форму інтонаційного висловлювання. «Процес формування різних стилів – це здатність музики чітко передавати різноманітність мовних ритмів окремих народів» [153, с. 59]. Від середини XVI ст. і впродовж наступних двох століть таке уявлення залишалося визначальним для художнього мислення. Головне протиріччя епохи формувалося на протиставленні музичних темпераментів двох народів: «Відкрито висловлюючи свою радість і страждання екстравертних італійців (спонтанних, чуттєвих прихильників відвертої ширості) і холодних, стриманих французів, наділених винятковою швидкістю мислення, шанувальників форми (у всьому). Італійці були практично творцями барокового стилю, театральність, безмежне багатство форм, фантастика і дивакуватість якого ідеально співпадали з італійським характером. Коріння барокової музики також з Італії. А тодішня французька музика – реакція на те виверження італійського музичного вулкана» [132, с. 37].

Реакція французької музичної культури на італійську традицію привела до формування принципово іншої естетичної моделі. Орієнтиром стали танцювальні жанри, для яких характерні лаконічність, структурна впорядкованість і витончена стриманість. Ці ознаки дістали завершене втілення в оперній практиці Ж. Б. Люллі, який утвердив власний тип музичного театру, протиставлений ефектній свободі та імпровізаційній розкутості італійської сцени. Французька традиція не передбачала довільності у трактуванні музичного матеріалу. Натомість вона спиралася на чітко регламентовану систему орнаментики, де застосування мелізмів підпорядковувалося усталеним правилам і вимагало точності та витонченості у виконанні. Внаслідок цього навіть складна фактура зберігала внутрішню впорядкованість і прозорість.

Попри широку розповсюдженість, жанр перекладення завжди мав своїх опонентів. «Існує багато негативних тверджень щодо будь-якої переробки оригіналу: автори обґрунтовують свою думку, що таке явище – це

антихудожній процес роботи з музичним матеріалом» [цит. за: 93, с. 31]. Певна частина критики перекладень мала об'єктивні підстави. Характер результату визначався рівнем виконавця. У руках майстра чужий твір набував виразної художньої форми, тоді як за відсутності належної підготовки він перетворювався на спрощене пристосування матеріалу до власних технічних можливостей. Саме такі приклади й створювали негативне уявлення про жанр і сприяли його дискредитації.

Оцінювання перекладення насамперед пов'язане зі збереженням смислової концепції та стильових ознак першоджерела. У різних випадках цей жанровий різновид або розкриває нові аспекти твору та збагачує виконавський репертуар, або, навпаки, знижує його художню цінність. Водночас перекладення, на нашу думку, може сприяти поглибленню змісту (наприклад Чакона з Партити № 2 Й. С. Бах – Ф. Бузоні). Темброві ресурси іншого інструмента здатні компенсувати неминучі втрати та виявити ті сторони музичного матеріалу, що залишалися неочевидними в первісному звучанні. Слід враховувати, що композитор, створюючи твір, зазвичай не орієнтується на його подальше перенесення в інші темброві та акустичні умови.

Водночас у перекладацькій діяльності оркестрової музики композиторів ХХ ст. простежується принципово інший підхід до першоджерела. Працюючи з матеріалом минулого та зосереджуючись на його тематичній основі, автор інтерпретує його відповідно до власного художнього мислення. У результаті відбувається переосмислення інтонаційного змісту й включення цього матеріалу до індивідуальної системи виразових засобів. Попри різноманіття методів, визначальним чинником залишається вплив естетичних орієнтирів і суспільних запитів конкретної історичної доби.

Процес перекладення нерозривно пов'язаний з інтерпретацією, де роль виконавця суттєво зростає порівняно зі звичайним виконавством. Метою є не відтворення, а нове втілення оригіналу засобами іншого інструмента. Масштаб такого оновлення може бути різним, від мінімальної адаптації до

нового тембрового середовища аж до радикального переосмислення всієї концепції твору. «Сутнісна природа смислу музичного твору полягає в постійній можливості його відновлення, у його багатоваріантності. Саме цим відрізняється смисл музичного твору від смислу літературно-художнього твору, де більш конкретна вербальна смислова змінність знаходиться в дещо інших умовах. Існування музичного твору можливе в різних смислових варіантах» [153, с. 25].

Художньо переконливе перекладення починається не лише з технічного опрацювання, а й з попереднього осмислення внутрішньої будови твору. Перед початком роботи необхідно досягти цілісного слухового уявлення музичного твору, співвіднести її з власним образним досвідом і внутрішньо відтворити його звучання. Подальший процес поєднує аналітичне проникнення в структуру твору з практичним опануванням способів його інструментального втілення. У цьому поєднанні розкривається індивідуальний потенціал перекладача, а інтерпретація постає як результат закономірного розвитку музичного мислення.

Водночас у свідомості митця одночасно можуть співіснувати кілька варіантів виконавського вирішення, кожен із яких підкреслює різні аспекти авторського задуму і віддзеркалює особистісні орієнтири виконавця. Остаточна версія формується поступово, охоплюючи як свідомі, так і підсвідомі процеси. На це впливають індивідуальні риси автора, його темперамент, характер і набутий професійний досвід. Саме поєднання зрілого музичного мислення з розвиненим образним, інтерпретаційним, асоціативним, драматургічним і психологічним відчуттям визначає рівень перекладацької майстерності.

Визначальне значення у процесі перекладення має розуміння стилістичних особливостей твору та ролі тембру у його смисловій організації. У різних видах фактури функція тембру виявляється по-різному: в одних випадках він бере участь у формуванні структури твору, в інших – поступається провідною роллю голосоведенню, або гармонічному розвитку.

«Й. С. Бах розглядає клавесин то як співучий інструмент, то як цілий оркестр в мініатюрі разом із солістом та оркестровим супроводом, не дивлячись на обмежені динамічні можливості клавесина» [цит. за: 153, с. 30]. Тому в процесі перекладення необхідно відтворювати не лише нотний текст, а й втілити історико-культурні цінності епохи. «Потрібно знати дух, почуття, смаки й атмосферу епохи, щоб зрозуміти їх, і більш чи менш точно відтворити у своєму виконанні... Він – виконавець – повинен вникнути у всі ідеї композитора, щоб відчутти і передати вогонь експресії та всі тонкощі деталей» [цит. за: 153, с. 31].

Після глибокого осмислення музичного твору перед перекладачем постає чітке практичне завдання – відшукати такі способи роботи з матеріалом, які дадуть змогу зберегти його художній зміст у новому інструментальному втіленні. Йдеться не про механічне перенесення нотного тексту, а про творчу інтерпретацію, результатом якої стає інший варіант запису, узгоджений із можливостями обраного інструмента.

Перекладення безпосередньо пов'язане з інтонаційним переосмисленням твору і передбачає одночасне розв'язання двох взаємопов'язаних завдань. З одного боку, необхідно знайти адекватні технічні засоби для втілення музичного образу в нових темброво-інструментальних умовах. З іншого – переорганізувати фактуру відповідно до способів звуковидобування та конструктивних особливостей інструмента.

Водночас твори, у яких тембр не відіграє самостійної формотворчої ролі, можуть бути без істотних застережень перенесені в інші інструментальні умови. У такому разі змінюється звуковий образ твору, проте художня цілісність зберігається. Саме цей принцип лежить в основі перекладень Й. С. Баха скрипкових концертів А. Вівальді для органа, а також Ф. Бузони поліфонічних творів Й. С. Баха. Г. Келлер у праці «*Die Orgelwerke Bachs*» зазначає: «Ніхто не може заборонити композиторові втілювати свою художню концепцію в різних варіантах форми» [цит. за: 153, с. 33].

«Художній переклад розширює творчий потенціал твору, його приховані можливості за допомогою застосування виражальних засобів іншого інструмента» [153, с. 33]. Ф. Бузоні стверджує: «...що хороша, велика, «універсальна музика» залишається тією ж самою, засобом якого б інструмента вона не звучала. Однак я засвоїв й іншу істину – що різні інструменти мають неоднакову (їм властиву мову), на котрій вони передають цю музику завжди дещо по-іншому» [цит. за: 153, с. 33].

У баянному мистецтві становлення жанру перекладення відбувалося за власною логікою і безпосередньо залежало від того, як змінювався сам інструмент, його будова та виконавський потенціал. До середини ХХ ст. баян ще не був повною мірою залучений до сфери академічного виконання, оскільки його використання переважно обмежувалося народно-побутовим середовищем. Саме тому впродовж тривалого часу він сприймався передусім як інструмент фольклорної традиції. Лише у 30–40-х роках ХХ ст. баянне перекладення поступово набуває ознак професійно осмисленого академічного напрямку. Для початкового етапу цього процесу було властиве майже буквальне дотримання першоджерела, коли основним орієнтиром залишалася максимальна наближеність до авторського тексту. М. Давидов описує цю практику так: «Перекладення полягало у зручному для виконання на баяні розподілі елементів фактури між двома клавіатурами, у правильному визначенні акордів та записі їх відповідно до звучання готових баянних акордів та басів. Мелодія та частина супроводу доручалися правій руці й викладалися здебільшого у діапазоні, що не перевищував октави. Акомпанемент виконувався лівою рукою» [27, с. 43].

Сучасний баян, завдяки удосконаленій конструкції, суттєво розширює можливості перекладацької роботи. Його звукова природа не зводиться до одного сталого тембру, а постає як багаторівнева система тембрових відтінків, здатна до гнучкого варіювання. У результаті формується складний і насичений «звуковий образ», що відкриває широкі можливості для емоційно виразного інтонування.

Права клавіатура обладнана розгалуженою системою регістрів, що дозволяє комбінувати значну кількість тембрових варіантів. Найбільш уживані з них винесені на «підбородник». Це забезпечує швидкий доступ і зручність у процесі виконання. Ліва клавіатура, побудована за готівковим принципом, створює умови для вільного поєднання поліфонічних і гомофонно-гармонічних типів фактури.

Окрім цього у новітніх моделях передбачено можливість зміни тембрового забарвлення і в лівій клавіатурі інструмента, що ще більше розширює спектр його виразових можливостей. Модернізація інструментів провідних сучасних виробників, зокрема Borsini, Bugari та Pignini, істотно підвищила рівень виконавської практики та художньої реалізації вже наявного репертуару. Сучасні моделі оснащені розширеною регістровою системою обох клавіатур, що забезпечує значно ширший спектр тембрових можливостей і відкриває нові варіанти звукової диференціації. За таких умов перекладення органної, клавірної та оркестрової музики можуть здійснюватися з максимально можливим наближенням до тембрової та фактурної складності оригіналу, зберігаючи його багатоплановість і внутрішню структурну насиченість.

Темброва природа баяна реалізується в результаті взаємодії всіх компонентів музичної тканини – мелодичного розвитку, гармонічної основи, ритмічної організації, динамічного співвідношення та штрихової артикуляції. Верхній, середній і нижній регістри інструмента мають власне звукове забарвлення, що є характерним для інструментів із великим діапазоном клавіатури.

Попри те, що найповніше темброво-виражальний потенціал баяна реалізується в оригінальному репертуарі, звернення до перекладень із різних інструментальних джерел дозволяє значно глибше досягнути можливості його звукової природи. Саме в процесі такої роботи виявляються приховані можливості інструмента та розширюється уявлення про межі його тембрової реалізації.

Г. Олексів [93] розглядає особливості баянного тембру за трьома основними напрямками: принципи тембрової драматургії; особливості трактування компонентів фактури в їх взаємодії із звуковим забарвленням; збагачення музичної тканини елементами сонористики та застосування специфічних прийомів звукоутворення для оновлення звукової палітри.

Робота з авторським текстом у баянному репертуарі реалізується у двох принципово відмінних напрямках. Один із них спрямований на максимально точне збереження первісного вигляду твору, інший допускає його активну художню трансформацію. Показовим у цьому сенсі є підхід І. Яшкевича, у транскрипціях якого початковий матеріал зазнає суттєвого переосмислення, що дозволяє повніше розкрити виражальні засоби баяна. Ситуація істотно змінилася із впровадженням готово-виборної системи. Вона зробила можливим виконання окремих органних, клавірних і оркестрових барокових творів із мінімальним втручанням у нотний текст, обмеженим незначними фактурними, регістровими та аплікатурними модифікаціями. За таких умов перекладення набуває ознак інтерпретації, де вирішальним чинником стає темброве співвідношення. Використання виборної клавіатури значно розширює можливості інструмента. З'являється змога дублювати мелодичну лінію обома руками, насичувати фактуру поліфонічними поєднаннями, а також втілювати акомпанемент у виборній системі. У підсумку баянний виклад наближається до рівня розвинутого камерно-інструментального стилю з поліфонічною фактурою, рівноправною взаємодією голосів і широкими виражальними функціями кожної партії.

Інтенсивність розвитку баянного мистецтва сьогодні засвідчує процес активного формування його власної стильової визначеності як у сфері оригінального репертуару, так і в різних формах перекладення. На відміну від більшості академічних інструментів, становлення яких припало на XVII–XIX ст., баян як інструмент залишається відносно молодим, що й зумовлює особливу динаміку його еволюції. Визначальну роль у цьому процесі відіграла поява багатотембрового готово-виборного інструмента, що істотно

розширила виконавські можливості, сприяла оновленню репертуару та стимулювала появу нових композиторських творів. У цьому контексті перекладення й споріднені жанрові форми посідають важливе місце. Вони не лише поповнюють баянний репертуар, а й сприяють удосконаленню виконавської техніки та створюють підґрунтя для появи нових авторських композицій. Поява високохудожніх перекладень поряд із оригінальними творами свідчить про зростання професійного рівня баянного виконавства та розширення його художніх можливостей.

Узагальнення теоретичних та історичних аспектів дозволяє розглядати перекладення як закономірне й органічне явище музичної культури, що існувало в епоху бароко та пов'язане з ідеєю варіативного існування музичного твору в різних інструментальних умовах. Його сутність полягає в інтонаційному переосмисленні та збереженні смислової концепції і стильових ознак першоджерела за одночасної адаптації до нових темброво-фактурних можливостей. Визначальним чинником художньої цінності перекладення виступає рівень інтерпретаційного мислення виконавця, здатного поєднати аналітичне розуміння структури твору з творчим відтворенням його образного змісту. Саме тому перекладення функціонує як різновид інтерпретації, у межах якого можливий широкий спектр методів, від максимально наближеного до оригіналу відтворення до глибокого художнього переосмислення музичного матеріалу.

Специфіка перекладення для баяна визначається як історичними передумовами розвитку інструмента, так і його сучасними конструктивними можливостями. Еволюція баяна від інструментального прототипа побутового характеру до повноцінного академічного музичного інструмента зумовила зміну методів роботи з нотним текстом. Завдяки багаторівневій системі регістрів і технічному потенціалу сучасний готово-виборний баян відкриває нові можливості для втілення поліфактурної звукової організації барокових оркестрових творів. У цьому контексті перекладення виступає не лише засобом розширення репертуару, а й важливим чинником формування

виконавської майстерності, розвитку інструментального мислення та утвердження баяна як повноцінного носія академічної музичної традиції.

### **1.3. Музика епохи бароко в контексті сучасного баянного виконавства: історичні паралелі та інтерпретаційні виклики**

Складність виконання барокової музики на баяні (інструменті, що не належав до барокового інструментарію) полягає в адаптації стилістичних і структурних особливостей творів барокової епохи до сучасних виражальних можливостей інструмента. Це вимагає від інтерпретатора не лише технічної майстерності, а й комплексного аналітичного підходу: глибокого розуміння форми, ритміки, фактури та драматургії твору. Нотний текст стає лише основою для індивідуального виконавського трактування, що ґрунтується на історично інформованому погляді на стиль, жанр та інтонаційно-образну систему барокової музики.

Технічне втілення музики бароко на баяні передбачає чітке розрізнення та балансування голосів, застосування диференційованих штрихів, варіативної артикуляції, гнучкого інтонаційного втілення та продуманого динамічного контролю. Такі прийоми забезпечують прозорість звучання й частково компенсують темброві характеристики баяна, тим самим наближаючи його до барокових інструментів. У результаті сучасний виконавець формує власну інтерпретаційну концепцію, спираючись на історичні знання, розуміння специфіки інструмента та творчу інтуїцію. Подібна стратегія забезпечує стилістичну переконливість і художню виразність виконання.

Для кращого розуміння барокової музики потрібно звернутись до репрезентативних зразків поліфонічної традиції. Особливе значення у цьому контексті має творчість Й. С. Баха, а саме органні прелюдії і фуґи та обидва томи «Добре темперованого клавіру». Ці твори демонструють вершину мистецтва контрапункту, поєднують композиційну логіку, структурну ясність і емоційну глибину. Їх аналіз допомагає досягнути специфіку артикуляції, інтонаційні зв'язки й динамічну взаємодію голосів.

Поліфонічний стиль формувався протягом століть, але найвищого розвитку досяг у XVII–XVIII ст., коли розквітла барокова інструментальна музика, зародився жанр опери, змінилося композиторське мислення та сформувалися національні школи зі своїми виконавськими традиціями. Перші згадки про темперовані клавійні інструменти, такі як клавесин і клавікорд, містяться у трактаті Іоанна де Муріса «*Musica Speculativa*» (1323 р.). Візуальні зображення цих інструментів з'являються у *Weimarer Wunderbuch* (бл. 1440 р.). Однак стосовно цього науковці розходяться в поглядах. Частина дослідників вбачає найдавнішу письмову згадку в Падуанському літописі 1397 року, а найдавніше зображення – у Мінденському соборі (1425 р.). Перший детальний опис клавесина належить Анрі Арно де Цволле (1440–1445 рр.).

Клавесин і клавікорд належать до клавійних струнно-щипкових інструментів, але принцип звуковидобування у них різний [40]. На клавесині звук створюється за допомогою плектра, що щипає струну. Він забезпечує різку атаку та незмінний рівень гучності, тому динамічні відтінки на кшталт *crescendo* чи *diminuendo* для нього недосяжні. Для уникнення тембрової одноманітності в конструкцію клавесина додали додаткові набори струн – регістри, а також два мануали й регістрові перемикачі, що дозволило змінювати тембр під час гри. Ці вдосконалення розширили виражальні можливості інструмента, хоча плавної динаміки він так і не отримав.

Розрізняють дві категорії клавесинів:

- великі крилоподібні інструменти (італ. клавічембало, англ. *harpsichord*, фр. *clavecin*, нім. *Flügel*);
- менші моделі різної форми – спінет, верджінал, мюзелар, клавіцітеріум.

Клавікорд, спадкоємець монохорда, став проміжною ланкою в еволюції клавійних та фортепіано. Термін уперше згадано 1396 року, а найдавніший інструмент датують 1543-м. На клавікорді звук утворюється за рахунок

тангента, що торкається струни і ділить її на дві частини. Ранні моделі були «зв'язаними» (*gebunden*), коли кілька клавiш припадали на одну струну.

У XVI ст. діапазон клавiкорда збільшився до чотирьох–п'яти октав, а конструкція набула численних варіантів. У XVIII ст. з'явився «вільний» клавiкорд (*bundfrei*), де кожна клавiша мала окрему струну. Існує думка, що прелюдії та фуги з «Добре темперованого клавiру» Й. С. Баха, імовірно, створювалися саме для такого інструмента. Й. Форкель наголошував на його перевагах: «Він знаходив його найбільш зручним для вираження своїх найпотемніших думок і не думав, щоб на будь-якому "флюгелі" (клавесині) або на фортепіано можна було передати таке розмаїття відтінків звуку, як на цьому несильному по звучності, але виключно гнучкому в деталях інструменті» [цит. за: 35, с. 15].

Характерною ознакою клавiкорда стало вібрато «*Bebung*», що забезпечувало тонкі динамічні нюанси та емоційну напруженість. На клавiкорді можливі *crescendo* й *diminuendo* через зміну натиску на клавiші, у той час як на баяні динаміка залежить від ведення міху. Клавiкорд обмежений рівнями від *piano* до *mezzo-forte*, натомість динамічний спектр баяна значно ширший. З удосконаленням механіки інструмент став придатним не лише для сольної, а й для ансамблевої гри. Порівняння клавiкорда та баяна показує, як механіка звукоутворення формує різні методи трактування. Відмінності в артикуляції, тембрі та динаміці визначають специфіку виконання одного і того ж твору на різних інструментах.

З огляду на суттєві розбіжності між бароковими клавiшними інструментами та сучасним баяном виконання барокової музики на баяні стає складним творчим завданням. Перенесення її в нове темброво-акустичне середовище перетворює баяніста на посередника між бароковою епохою та сьогоденням. Це зумовлює потребу у збалансованій інтерпретаційній стратегії, що враховує природу барокового стилю та технічно-виражальні засоби баяна. Її основою є аналітичне опрацювання композиторського тексту, розуміння логіки голосоведення, а також уважна робота з динамікою,

артикуляцією та агогікою. Лише за умови такої інтеграції можливе виконання, що збереже сутність першоджерела й водночас органічно адаптує його до нинішніх художніх реалій.

Як зазначав Н. Арнонкур: «Існують два абсолютно різні підходи до музики минулого, яким відповідають не менш різні способи відтворення: перший – переносить її в сучасність, другий – намагається показати її через призму епохи, в яку вона виникла. Перший спосіб природний, і його застосовували в усі епохи, що мають справжню живу сучасну музику. Він також є і завжди був єдиним можливим протягом усієї історії західної музики, від початку виникнення поліфонії аж до другої половини ХІХ століття» [217, с. 14]. Прихильники цього підходу розглядають інтерпретацію як творче осмислення, що передбачає адаптацію музичного матеріалу до динамічних, регістрових і тембрових можливостей сучасного інструмента. Вони активно застосовують ширший спектр нюансів, агогіки та артикуляційних засобів, підсилюють експресивність без порушення внутрішньої логіки твору.

Другий підхід – парадигма історично інформованого виконавства (*Historically Informed Performance, HIP*), що спирається на першоджерела та прагне максимальної точності у відтворенні виконавських традицій ХVІІ–ХVІІІ ст., часто відмовляючись від технічних та виражальних засобів сьогодення, недоступних музикантам епохи бароко. Попри зовнішню обмеженість, цей метод надає твору історичної автентичності та відкриває можливість нового сприйняття у сучасному виконанні.

Контраст цих концепцій окреслює ключову проблему баянної інтерпретації – поєднання барокової стилістики з творчою адаптацією до можливостей сучасного інструмента. З одного боку, виконавець має використовувати темброво-динамічний потенціал баяна, з іншого – уникати анахронізмів і надмірної модернізації.

У виконавській практиці дедалі частіше застосовується синтезований підхід, що поєднує НІР із поміркованим використанням новітніх ресурсів

[40]. Така модель спирається на глибоке аналітичне розуміння барокових традицій, їх критичну інтерпретацію й творчу трансформацію відповідно до естетики і технічних реалій сьогодення. Внаслідок цього барокова музика не лише зберігає стильову автентичність, але й набуває нової інтерпретаційної наповненості, що робить її зрозумілою сучасному слухачеві.

Для створення стилістично виправданої інтерпретації барокового репертуару на баяні, необхідним є порівняльний аналіз технічних, акустичних і динамічних характеристик цього інструмента та барокових клавішних інструментів – насамперед клавесина, клавикорда й органа. Такий аналіз слугує методологічною основою для формування виконавської стратегії, що поєднує історичний *Klangideal* [40] із ефективним використанням можливостей готово-виборного баяна.

Серед клавішних інструментів епохи бароко саме орган виявляє найбільшу акустичну спорідненість із баяном. Обидва інструменти дозволяють підтримувати тривалий звук рівної інтенсивності, завдяки чому можливе точне моделювання протяжного, органного способу ведення голосів у поліфонічних композиціях. Це створює базу для стилістично коректної адаптації органного репертуару до баянного виконавства.





Фундаментальна подібність їх звукоутворення полягає в наявності металевих язичків, що приводяться в дію повітряним потоком, а гучність визначається його інтенсивністю [40]. Ця спільність робить виконання органних творів на баяні технічно й стилістично виправданим. Здатність баяна імітувати безперервне органне звучання, властиве хоралам, дає йому перевагу над клавесином і клавикордом, що обмежені в динамічних можливостях. Гнучкість інтенсивності міхового ведення, дозволяє відтворювати характерні органні регістри та забезпечувати точне динамічне нюансування, недоступне більшості барокових клавішних. Тому адаптація органних поліфонічних творів для баяна має як технічне, так і художнє обґрунтування.

Важливим є також розуміння різниці між органом та клавірною традиціями, що впливають на методику баянної інтерпретації. Орган має стабільне довготривале звучання та фіксований рівень гучності в кожному регістрі, а сила натиску клавіші не призводить до жодних динамічних відхилень. Це формує специфічну манеру артикуляції, побудовану на плавному голосоведенні (*legatezza*), ясному фразуванні та терасній динаміці. Остання ґрунтується не на поступовому *crescendo* / *diminuendo*, а на раптовому динамічному контрасті гучності через зміну регістрів чи мануалів. Цю особливість підкреслює відомий вислів: «Клавесин та орган добре слугували музиці доби бароко, з її... терасною динамікою та підвищеною увагою до витонченої орнаментики» [204, с. 7].

Натомість клавесин ґрунтується на щипковому механізмі, що обмежує можливість змінювати гучність силою натиску. Тому динамічне забарвлення досягається штрихами (*staccato*, різні відтінки *non legato*) та тембровими засобами – варіювання мануалів та застосування характерних регістрів, зокрема «лютневого» (люфт-шибер). Вагомою складовою виконавської виразності були також ритмічні та орнаментальні елементи, що передавали інтонаційно-сміслову спрямованість музики. Для баяна, що має значно ширшу динамічну шкалу і м'якший тембр, передача клавесинної специфіки становить додаткову складність. Оскільки звукова імітація клавесина є неможливою, адаптація має відбуватися через стилістичне переосмислення його артикуляційних принципів із урахуванням виражальних засобів баяна [40].

Таким чином, у процесі інтерпретації барокової музики на баяні виконавцеві варто орієнтуватися на ті історичні інструменти, чия конструкція й акустика найбільше відповідають природі баяна. Це забезпечує стилістичну достовірність барокового репертуару та сприяє його інтеграції у сучасному виконавстві. Завдяки регістровій системі і їх комбінацій, звучання музичної тканини збагачується новими відтінками без порушення художньо-естетичної логіки твору. Отож поєднання історичних традицій із

актуальними виконавськими засобами створює умови для інтерпретації, що одночасно зберігає автентичність і пропонує свіже трактування барокової музики.

Динамічна артикуляція барокової музики на баяні значною мірою залежить від продуманого регістрового планування, оскільки саме регістри формують темброву шкалу, що частково замінює обмежені динамічні можливості барокових клавішних інструментів. Найтонші нюанси *piano* та *pianissimo* забезпечують одноголосні регістри на зразок “кларнету” , що зберігають прозорість поліфонії. Поступове зростання динаміки реалізується за допомогою дво- і триголосних регістрів з тембром “піколо” , або з тембром “фагот” . Чотириголосне “тутті”  застосовується для створення кульмінаційних вершин та підкреслення динамічного нюансу «*forte*». Як зазначає М. Оберюхтін, «... випукла фразувальна динаміка, здійснювана у головному елементі фактури за рахунок чіткої фіксації його кульмінаційних моментів, посилює яскравість переднього плану» [цит. за: 54, с. 20].

Чергування цих регістрів дозволяє моделювати плавні *crescendo* та *diminuendo* – ефекти, недоступні для клавесина та органа з фіксованою динамікою. Рух від одноголосних до багатоголосних регістрів створює природне нарощування гучності, і навпаки, рух у зворотному напрямку призводить до органічного затихання фрази. Завдяки цьому формується природна пластичність фразування, необхідна для стилістично переконливої барокової інтерпретації. М. Крістева слушно підкреслює: «Диференційована динаміка – одна з найважливіших складових музичного виконання. Розподіл гучності, здатність виконавця «розфарбувати» своє виконання та його почуття динамічних фарб багато в чому залежить від того, чи буде твір передано слухачеві в його автентичній формі, як це задумав автор» [73, с. 21 - 22].

Система регістрової артикуляції на баяні не лише імітує барокові динамічні відтінки, а й адаптує їх до специфіки інструмента, що допомагає зберегти стилістичну логіку при розширенні виражальних можливостей. Тож

використання реєстрів у виконанні барокової музики постає важливим художнім засобом, що формує драматургічну арку твору (окреслює афекти, акцентує кульмінації, виділяє тематичні вступи та ключові елементи фактури).

Обґрунтоване застосування реєстрів стає ключовим інтерпретаційним інструментом, що дозволяє передати барокову стилістичну епохи та частково компенсувати виражальні засоби баяна, порівняно з бароковими інструментами із характерною для них “терасною” динамікою [40]. Хоч баян і має свої специфічні особливості (наприклад, неможливість диференційованого туше в акордовій вертикалі), реєстри істотно розширюють його темброво-динамічний потенціал.

Поєднання реєстрів у взаємодії з контрольованим веденням міху істотно розширює динамічний діапазон баяна та забезпечує впорядковану організацію динамічних змін у межах музичної тканини. Володіння цими засобами визначає достовірність і художню переконливість виконання барокових творів. Відтак, реєстрова палітра у баянному виконанні барокового репертуару постає як багатофункціональний інтерпретаційний інструмент. Вона підтримує стилістичну особливість барокової музики та одночасно розширює межі художнього висловлювання, що сприяє формуванню комплексного й структурно цілісного музичного образу.

Комплексний аналіз історико-стильових та технічних аспектів виконання барокової музики на баяні засвідчує, що адаптація творів даної епохи є багаторівневим процесом, що суттєво перевищує просте перенесення нотного тексту у, зовсім інше, акустичне середовище сучасного баяна. Порівняння клавесина, клавикорда й органа з природою звучання баяна виявляє принципові відмінності між цими інструментами, але й також підкреслює певну спорідненість баяна з органною традицією, що розширює його інтерпретаційний потенціал.

Особливості звукоутворення та артикуляції барокових інструментів визначали специфіку музичного викладу, спрямовану на структурну ясність і

емоційно-сміслову виразність. Для баяна це виступає не обмеженням, а важливим стилістичним орієнтиром. Тому інтерпретація барокової музики потребує поєднання історичної інформованості зі здатністю творчо переосмислювати музичну тканину з огляду на механічні особливості сучасного інструмента.

Доведено, що регістрова палітра баяна є одним із ключових засобів формування стилістично цілісної інтерпретації. Регістрові зміни виконують функцію тембрових маркерів поліфонічної структури, підсилюють кульмінації, моделюють динамічне розгортання та дозволяють реалізовувати ефекти, недоступні для більшості барокових клавішних інструментів. Поєднання регістрів з технікою ведення міху наближає звучання до органного *Klangideal* та забезпечує характерні контрасти й фактурну багатоплановість.

Суттєвого значення набуває синтез двох концепцій – історично інформованого виконавства і творчої адаптації. Саме цей підхід дозволяє зберігати стильову достовірність епохи бароко й водночас використовувати виражальні можливості баяна.

Отже, попри історичну невідповідність із бароковим інструментарієм, баян має достатній потенціал для стилістично коректного й художньо переконливого виконання музики XVII–XVIII ст.. Його темброве та регістрове розмаїття, разом із міховою гнучкістю, дозволяє реконструювати барокову логіку, а також розкривати емоційно-смісловий зміст творів у новому акустичному вимірі. У результаті, виконання барокової музики на баяні стає формою діалогу між історичною традицією та сучасною виконавською практикою, утверджуючи баян як повноцінний інструмент європейської музичної культури.

#### **1.4. Значення афекту в інтерпретації барокових творів**

Серед чинників, що визначають специфіку виконання музики епохи бароко, провідне місце посідає поняття «афекту». На тлі питань інструментарію, строю, ладового налаштування та історичної виконавської

практики саме афект дає ключ до розуміння внутрішньої логіки емоційного розгортання твору. У бароковому світогляді він не зводиться до «настрою» чи випадкового емоційного стану. Йдеться про конструктивну категорію, що пронизує всі рівні композиції – від інтонацій і мелодичних зворотів до гармонії, фактури та ритмічної пульсації. Таким чином, афект формується як своєрідний «емоційний код» твору, в якому закладено драматургічний вектор і художню цілісність.

Перехід від загально-естетичного розуміння афекту до його виконавського втілення ґрунтується на риторичних принципах XVII–XVIII ст.. Барокові теоретики, Й. Маттезон, Й. Й. Кванц та інші, розглядали музику як різновид красномовства, де кожна структурна одиниця має свій семантичний елемент і спрямована на виклик конкретного емоційного стану слухача. Композитор розглядається як оратор, що володіє «словником» інтонацій, гармоній, ритму і фактури, здатних викликати передбачувану емоційну реакцію. Афект у такій системі виконує інтегративну функцію, допомагає виконавцю, зокрема баяністу, осмислити смислову природу музики і вибудувати інтерпретацію відповідно до риторичної логіки первісного задуму. Вибір штрихів, темпу, динамічних рівнів, регістрових комбінацій і міхового фразування перестає бути питанням смаку і набуває чіткої концептуальної опори.

Особливої ваги це набуває в роботі з уртекстами, де авторські ремарки відсутні або мінімальні. У такому випадку саме афект визначає характер фразування, ступінь артикуляційної диференціації, динамічну драматургію та логіку переходів між мотивами й епізодами. На баяні, що поєднує клавішну і міхову артикуляцію, афективний стан, безпосередньо, впливає на ведення міху, темброві співвідношення і міру динамічних контрастів. Від адекватного втілення афекту залежить, чи сприйматиметься твір як цілісний драматургічний процес, чи як низка роз'єднаних епізодів без внутрішньої логіки.

У німецькій музично-теоретичній традиції XVIII ст. термін «афект» набуває статусу базової категорії для характеристики барокового стилю. Дослідники на кшталт Г. Кречмара [220] та Й. Маттезона [229] пов'язують окремі афекти з характерними інтонаційними зворотами, гармонічними побудовами та типами фактури. Ідеться не лише про емоційну характеристику (радісний, скорботний, героїчний стан), а й про ладо-тональні та ритмічні чинники, а також про особливості розподілу голосів, що визначають прояв конкретного афекту в музичній мові. Джерела такого підходу сягають античної риторики (*pathos, affectus*), де описувалися універсальні душевні стани, здатні бути викликаними риторичними методами впливу. Барокова музика розробляє власну «мову» афектів, використовуючи фігури повтору, контрасту, підсилення, паузи, висхідного і низхідного руху. Саме через них композитор структурує афективну драматургію твору.

Поступова трансформація музичного мислення простежується вже в епоху Ренесансу (за часів Жоскена де Пре), коли музика дедалі частіше починає трактуватися як риторичний еквівалент мовлення. Переклади творів Квінтіліана й Цицерона [276], що активно циркулювали в інтелектуальному середовищі, сприяли формуванню нового погляду на мистецтво. Аналіз мотета «*Ave Maria, virgo serena*», здійснений Дж. Бьюлоу [276], демонструє, як мелодія слідує за синтаксисом тексту, ритм підкреслює природні наголоси, а зміни фактури віддзеркалюють смисловий поділ поетичного матеріалу. Кадансові звороти фіксують завершення окремих «аргументів», а загальний тон благання формує внутрішнє емоційне ядро твору. Уже тут виникає єдність, побудована на риторичному осмисленні тексту, що згодом стане фундаментом барокової доктрини афектів. Такий опис, поданий Дж. Бьюлоу, узгоджується з його ширшим спостереженням про те, що «загострене відчуття риторичної пристойності, відповідність належного стилю (*verba*) змісту (*res*), призвели до руйнування середньовічних категорій жанру та стилю; безсумнівно, незвичайна вагомість тексту шансону

спонукала Жоскена застосувати мотетну фактуру в його постановці *Mille regretz*» [271].

Риторичні категорії *decorum* (доречність) і *varietas* (різноманіття) згадуються й в інших теоретичних працях тієї доби. Дж. Бьюлоу звертається до трактатів Й. Тінкторіса з контрапункту суворого стилю. Восьме правило контрапункту з «*Liber de arte contrapuncti*» (1477) «відображає як заповідь Цицерона, так і зростаючу модальну різноманітність, яку можна знайти в творах Жоскена та його сучасників» [271]. Й. Тінкторіс, посилаючись на Цицерона, наголошує, що різноманіття у викладі є джерелом насолоди для слухача, а отже, і в музиці різноманітність гармоній здатна «збуджувати душі» «Отже, згідно з думкою Тулія [Цицерона], як різноманітність у мистецтві говорити найбільше насолоджує слухача, так само й у музиці різноманітність гармоній палко провокує душі слухачів у захват...» [266]. Цей принцип стає вирішальним для барокового мислення. Різноманіття не може бути хаотичним, воно повинно бути ретельно організованим і пов'язаним із домінуючим афектом. Для сучасного баяніста це означає, що всі зміни тембру, штриха, динаміки та міхової артикуляції повинні бути підпорядковані афективній логіці твору.

У трактаті «*Практика музики*» (1496) Ф. Гаффурі (Гаффуріус) наголошує на принциповій узгодженості словесного та музичного рівнів, підкреслюючи, що «композитор пісні повинен подбати про те, щоб слова були покладені відповідно до музики» [цит. за: 271], і що саме з цією метою слід обирати засоби музичної виразності. Його підхід спирається на диспозицію Квінтіліана, в межах ораторського висловлювання *pronuntiatio*, між *vox* (розмова) і *gestus* (жесту), що переносить принципи ораторського мистецтва у сферу музичного виконання. Водночас практичні настанови автора орієнтовані на формування стриманої виконавської манери: відмова від надмірного вібрато та грубих вокальних ефектів, уникнення неприродної міміки й надмірної жестикуляції. Така сукупність вимог окреслює модель контрольованої, врівноваженої виразності, підпорядкованої внутрішній

логіці твору, що передбачає свідоме регулювання як звукових, так і пластичних компонентів виконання.

У наступному поколінні північноєвропейські теоретики (Г. Глареан, А. Кокліко та Г. Фінк) підкреслювали визначальне значення Жоскена де Пре у становленні принципу відповідності слова і музики, розглядаючи його як зразок композиторського мислення, зорієнтованого на точність і виразність словесного тексту. Зокрема, у трактаті *Practica musica* (1556) Г. Фінк характеризує Жоскена як митця, що відкрив «істинний шлях», пов'язаний із уважним і афективно вмотивованим розміщенням слова в музичній тканині.

Подальше зближення музики з риторикою, за спостереженням Дж. Бьюлоу, припадає на першу половину XVI ст., особливо на 1520–1530-ті роки, коли до середини століття понятійний апарат і термінологія класичного ораторського мистецтва активно інтегруються у музично-теоретичні праці. Водночас суттєвим чинником цього процесу стала Реформація, у межах якої риторичні принципи були покладені в основу нових підходів до тлумачення Святого Письма, що стимулювало появу відповідних трактатів, які «більше узгоджували риторичні принципи з майстерністю музичної композиції в рамках нової категорії *musica poetica*. Листеніус (1537) був першим, хто ввів це в традиційну боетівську подвійність *musica theoretica* і *musica practica*, а наступні роботи Гейдена (1540), Глареана (1547), Кокліко (1552) і Фінка (1556) встановили міцні зв'язки між поліфонією Жоскена і заповідями різноманітності та прикрас, обстоюваних Цицероном» [271].

Себальт Гейден, і Генріх Глареан, звертаючись до вчення Арістотеля та Квінтіліана про метафору, інтерпретували її як аналог виразового потенціалу музичних *figurae* та *colores*, підкреслюючи здатність цих засобів формувати змістове навантаження музичного висловлювання. У вокально-педагогічних працях А. Кокліко і Г. Фінка квінтіліанівський поділ на *recte loquendum* і *bene loquendum* був трансформований у *recte cantandum*, що охоплює точність акцентуації, дикції та розміщення тексту, і *bene cantandum* як сферу

витонченого, орнаментованого співу (*cantus ornatus*) із застосуванням колоратурних прийомів.

У трактаті *Praecepta musicae poetica* композиційне мислення вибудовується за моделлю риторичної диспозиції – *exordium, medium, finis*, що згодом закріплюється на рівні формоутворення і драматургії. Подальший розвиток цієї традиції відбувається у працях Й. Бурмейстера, який, спираючись на ототожнення музичних і риторичних *colores*, систематизує корпус музично-риторичних фігур у трактатах *Musica autoschediastikē* (1601) та *Musica poetica* (1606), узагальнюючи досягнення Ренесансу і формуючи підґрунтя німецької теоретичної традиції на наступні століття.

Аналогічно до того, як у античній риторичі, оратор свідомо керує емоційною реакцією аудиторії, у музично-теоретичному дискурсі бароко композитор мислиться як суб'єкт, що через систему виразових засобів спрямовує афективне сприйняття слухача. Саме в цьому контексті з кінця XVI ст. формується понятійний апарат теорії афектів, спрямований на раціоналізацію та класифікацію емоційних станів і пристрастей.

У бароковій естетиці афект постає раціонально означеним емоційним станом, який має бути чітко окреслений та послідовно проведений упродовж твору або окремої його частини. Після 1600 року представлення афектів стає не просто художнім ідеалом, а естетичною нормою. Вокальні жанри (арія, кантата, мотет) прагнуть максимальної узгодженості музичного матеріалу зі змістом тексту; відбувається «кодіфікація» інтонаційних стереотипів для смутку, радості, гніву, любові, ревності тощо. За кожним афектом закріплюються типові гармонічні й ритмічні формули, темброві й фактурні моделі, пов'язані з певними жанрами і танцювальними типами. Значна частина барокових творів будується на домінуванні одного афекту, що забезпечує формальну й емоційну єдність композиції навіть за умови локальних контрастів.

Музично-теоретичні трактати М. Мерсенна, А. Кірхера, Й. Маттезона, Й. Кванца, Й. Рейхардта та ін. систематизують афекти й відповідні музичні

засоби, класифікуючи їх за тональностями, ладовими моделями, ритмічними формулами, інструментальними тембрами та формами. Паралельно філософія XVII століття (Р. Декарт, Ф. Бекон, Г. Лейбніц) пропонує раціоналістичні моделі пояснення емоцій як процесів, що піддаються аналізу, моделюванню й відтворенню. Антична доктрина етосу ладів та вчення про темпераменти трансформуються в барокові уявлення про «характер» тональностей (зокрема у Й. Маттезона), що ще більше зміцнює зв'язок між емоційним змістом і музичною структурою.

У трактаті *Der vollkommene Capellmeister* Й. Маттезон пропонує цілісну, логічно впорядковану модель музичної композиції, побудовану за аналогією з риторичними розділами, що регулюють винайдення та виклад аргументації – *inventio*, *dispositio*, *decoratio* (в інших авторів – *elaboratio* або *elocutio*) і *pronuntiatio* [229]. Запропонована раніше Й. Дресслерем схема *exordium – medium – finis* постає як редукований варіант розгорнутого шестиразового поділу *dispositio*, що в класичній риторичній у Й. Маттезона охоплює *exordium*, *narratio*, *divisio* або *propositio*, *confirmatio*, *confutatio* та *peroratio* або *conclusio*. Водночас, за спостереженням Дж. Бьюлоу, «ані Й. Маттезон, ані будь-який інший теоретик бароко не застосовував би ці риторичні приписи до кожної музичної композиції, зрозуміло, що такі концепції не лише різною мірою допомагали композиторам, але й були для них самоочевидними як рутинні прийоми в композиційному процесі» [174]. Відповідно, не кожен мотив чи інтонаційна формула обов'язково функціонує як риторична фігура з прихованим змістом, проте поява окремих фігураційних структур у ключових драматургічних моментах або їх навмисна повторюваність може наділяти музичний матеріал риторичним підтекстом. У підсумку, риторичні принципи визначали загальну логіку формоутворення барокової музики, не витісняючи при цьому власне музичних закономірностей розвитку, що зберігали провідну роль.

Й. Гайніхен у своєму трактаті *Der General-Bass in der Composition* поглиблює взаємозв'язок музики з риторикою, залучаючи поняття *loci topici*

як універсальних прийомів, що сприяють формуванню тематичних ідей у процесі композиційного мислення. *Loci topici* постають як категорії тем, з яких композитор може черпати ідеї для творчості. Квінтіліан називав їх – *sedes argumentorum* (джерела аргументації).

Зв'язок риторики з категорією афектів простежується в музично-теоретичному мисленні майже безперервно, починаючи з кінця XV ст., і посідає провідне місце у трактатах барокової епохи. На межі XVI–XVII ст. ця установка чітко формулюється у передмові Дж. Каччіні до збірки *Le nuove musiche*, де головним завданням виконавця визначається «*di muovere l'affetto dell'animo*», тобто здатність викликати емоційний відгук слухача.


Подібні ідеї розгортаються у трактаті *Syntagma musicum* Міхаель Преторіус, який наполягає на необхідності не лише точного відтворення нотного тексту, а й художньо витонченого виконання, здатного впливати на внутрішній стан слухача. Аналогічну проблематику розглядає Ч. Кривеллаті у *Discorsi musicali*, а також Ч. Батлер у праці «*Principles of Music*» (1636), де музика осмислюється як мистецтво організації звуків у вокальному чи інструментальному виконанні. Системне теоретичне узагальнення категорії афектів подано у *Musurgia universalis* А. Кірхера, тоді як у праці *Beste und leichteste Temperatur des Monochordi* Й. Нейдхардта ця ідея набуває чітко сформульованого естетичного принципу. «Мета музики полягає в тому, щоб відчуті всі афекти через прості тони та ритми нот, як найкращий оратор». Така позиція зберігає актуальність упродовж XVIII століття, що знаходить концентроване вираження у вислові Й. Маттезон: «усе, що відбувається без похвальних афектів [у музиці], можна вважати нічим, нічого не робить і нічого не означає» [цит. за: 271].

Для виконавця такі уявлення означають, що бароковий твір найчастіше підпорядкований одному домінуючому афекту, тоді як його зміна відбувається на рівні великих розділів (частини сюїти, епізоди фуги, секції кантати, розділи концерту). Усвідомлення цієї логіки дає можливість вибудувати виконавську драматургію як послідовність емоційних блоків,

пов'язаних між собою переходами різної інтенсивності. Уникнення хаотичних змін настрою є однією з ключових умов стилістичної ідентичності барокового виконання.

Це безпосередньо порушує питання. Яким чином концепція афектів та музичної риторики реалізується у сучасному виконанні барокових творів на баяні? Баян поєднує властивості клавішного і духовного інструментів та, відповідно, володіє значним потенціалом для втілення розгорнутих афектів. Його звукова природа дає можливість одночасно моделювати органну стійкість і вокальну гнучкість, що особливо важливо для жанрів барокової музики.

Міх стає головним засобом втілення афекту у виконанні на баяні [276]. Саме через контрольоване ведення міху виконавець формує драматургічну лінію фрази, окреслює кульмінації, створює динамічні градації, реалізує риторичні паузи і затримки, керує відчуттям природного розгортання музики.

Регістрова система баяна [276] дає змогу створювати широкий спектр тембрових комбінацій – від прозорих, одноголосних регістрів до насиченого, густого «тутті» . Однак бароковий стиль вимагає стриманості й риторичної доцільності. регістрові зміни мають бути пов'язані з логікою фрази та зміною інтенсивності афекту. Початок нового розділу, динамічні кульмінації, повернення до головної теми, зміна характеру або напруження афекту – саме ті точки, де тембровий контраст стає виправданим.

Артикуляція формує «слова» й «речення» музичної мови [276]. Суцільне *legato* в бароковому репертуарі робить фразу монотонною. Натомість комбінування *non legato*, *portato*, акцентів і коротких пауз формує чітко структуровану фразову організацію, у межах якої окремі інтонаційні елементи набувають аргументативних, імпульсно-виразових, питальних чи підтверджувальних функцій

У виконанні барокової музики на баяні особливо важливо поєднувати кантиленне ведення теми з більш «розмовною» артикуляцією супровідних голосів. Це забезпечує прозорість фактури й дозволяє зберегти єдність

афекту, що має пронизувати всі голоси як об'єднувальна емоційно-сміслова лінія. Якщо всі голоси звучать однаково насичено, зникає структурна ієрархія, а головний афект фуґи розмивається. Тема, що є носієм домінуючого афекту, повинна щоразу виокремлюватися завдяки фразуванню, характеру артикуляції чи обраним регістрам, тоді як другорядні голоси мають залишатися підпорядкованими не відволікаючи від основного смислового центру. Кульмінація фуґи має збігатися з кульмінацією афекту, а не з довільним збільшенням гучності.

Динамічна організація баянної інтерпретації барокових творів має ґрунтуватися на принципі терасної динаміки, виокремленні великих, чітко структурованих динамічних рівнів (*exordium–medium–finis*) [276] із локальними мікродинамічними підсиленнями всередині. Їхнє завдання не створення постійного «емоційного коливання», а підкреслення афективної логіки фрази та збереження фактурної прозорості. Така динамічна стабільність допомагає слухачеві зчитувати внутрішню структуру твору й не губити основного емоційного вектора.

У межах здійсненого дослідження з'ясовано, що категорія афекту є одним із ключових принципів організації барокового музичного мислення, який визначає не лише емоційний зміст, а й структурно-драматургічну логіку твору [276]. Афект функціонує як визначальний компонент, що об'єднує інтонаційний, гармонічний, ритмічний і фактурний складові в єдину смислову систему, сформовану в руслі риторичної традиції XVII–XVIII ст.. Залучення теоретичних положень барокових і ренесансних авторів дозволяє розглядати музичну композицію як аналог ораторського висловлювання, у якому кожен елемент підпорядкований завданню формування цілісного афективного стану. Унаслідок цього інтерпретація барокового репертуару повинна спиратися на виявлення домінуючого афекту та закономірностей його розвитку у межах форми.

Розгляд специфіки баянного виконавства засвідчує, що інструментальні можливості баяна дозволяють повноцінно реалізувати афективну модель

барокової музики за умови її свідомого інтерпретаційного осмислення. Вирішальне значення в цьому процесі має міхове ведення, тоді як регістри, артикуляційні та темброві засоби узгоджуються з єдиним афективним спрямуванням твору. Дотримання принципів риторичної доцільності, терасної динаміки та фактурної ієрархії голосів забезпечує збереження структурної прозорості й смислової цілісності музичного матеріалу. У результаті, ефективність інтерпретації барокових творів на баяні визначається здатністю виконавця вибудувати цілісну драматургію твору, у межах якої афект визначає характер і напрям розвитку музичного матеріалу.

### **Висновки до 1-го розділу**

Аналіз наукової та методичної літератури засвідчує, що проблема перекладення барокового репертуару для готово-виборного баяна залишається методологічно недостатньо розробленою. Праці, присвячені виконавству барокової музики, здебільшого орієнтовані на автентичне відтворення і не враховують специфіки сучасного баянного виконавства, тоді як дослідження у сфері перекладення розглядають цю проблематику або в загальнотеоретичному вимірі, або стосовно інших народних інструментів. У результаті відсутній цілісний науковий підхід, що органічно поєднував би принципи барокового музичного мислення з практикою сучасного баянного виконання.

Встановлено, що практика варіативного існування твору в різних інструментальних умовах існувала ще до Й. С. Баха та свідчить про те, що перекладення не є вторинним чи допоміжним явищем, а являє собою самостійний творчий процес. У цьому зв'язку сучасний готово-виборний баян, завдяки розвиненій системі тембрових регістрів та широкому діапазону, відкриває значні можливості для адаптації органної, клавірної та оркестрової музики, ніж це було притаманно попереднім моделям інструмента. У результаті, перекладення постає вагомим чинником формування виконавського мислення та утвердження баяна в академічному музичному просторі.

З'ясовано, що втілення барокової музики на баяні передбачає поєднання історично інформованого виконавства з творчою інструментальною адаптацією. Порівняльний аналіз барокових клавішних інструментів та органа виявляє його особливу спорідненість з акустичною природою баяна за способом звукоутворення. Це створює обґрунтовані підстави для виконання органного поліфонічного репертуару на баяні.

У цьому контексті особливого значення набуває категорія афекту як один із ключових принципів організації барокового музичного мислення, що визначає емоційний зміст твору, та його структурно-драматургічну логіку. Сформована в межах риторичної традиції XVII–XVIII ст., концепція афекту перетворює музичну композицію на аналог ораторського висловлювання, у якому всі елементи музичної мови підпорядковані формуванню цілісного емоційного стану.

Окреслені положення дають змогу розглядати перекладення барокового репертуару для баяна як складний художньо-виконавський процес, у межах якого зміна інструментального середовища підпорядковується збереженню основних засад організації нотного матеріалу. Вирішального значення при цьому набуває збереження логіки голосоведення, артикуляційної організації, ритмічної структури та фразової побудови, оскільки саме вони формують характер музичного мислення. Перекладення постає формою виконавського втілення барокового репертуару, що забезпечує збереження його стилістичної ідентичності в умовах сучасного баянного виконавства.

## РОЗДІЛ 2

### ПЕРЕКЛАДЕННЯ БАРОКОВОЇ МУЗИКИ ДЛЯ ГОТОВО-ВИБОРНОГО БАЯНА ЯК ФОРМА ХУДОЖНЬОГО ОСМИСЛЕННЯ

#### 2.1. Методичні підходи до перекладення клавірної та поліфонічної (органної) музики для баяна

Проблема перекладення органних і клавірних творів епохи бароко для готово-виборного баяна набула особливої актуальності як у площині сучасного музикознавства, так і у виконавській практиці. Інтенсивний розвиток баянного мистецтва, (розширення технічного потенціалу інструмента, удосконалення його конструктивних та динамічних можливостей), зумовлює необхідність нового осмислення підходів до інтерпретації музики XVII–XVIII ст..

Жанр перекладення тісно пов'язаний з проблематикою тембрового переосмислення, адже зміна інструментально-акустичних параметрів уже тривалий час привертає увагу дослідників. Дискусійні аспекти включають ризик втрати стильової ідентичності, надмірної тембрової модифікації, вибору творів, не сумісних із природою баянного звучання: «... хороша, велика, універсальна музика залишається такою ж самою, за допомогою якого б інструмента вона не звучала. ... різні інструменти мають різну (їм властиву) мову, якою вони передають цю музику, завжди дещо по-іншому» [цит. за: 153, с. 36]. Перекладення не зменшує оригінальної версії, і музичний твір не зазнає жодної художньої втрати.

Високий технічний рівень виконавця не гарантує художньої переконливості, що актуалізує потребу у виробленні чітких методичних критеріїв адаптації. Їх формування можливе лише на основі аналізу структурно-композиційної організації оригіналу та жанрово-стильових ознак, що визначають інтонаційно-образний зміст барокового твору.

Сучасний готово-виборний баян суттєво відрізняється від історичних клавірних інструментів як за принципом звукоутворення, так і тембровою організацією звучання, що відкриває значні можливості для художнього

переосмислення барокової музики [41]. Широка динамічна шкала, розвинена система регістрів і притаманна інструменту своєрідність звукоутворення дають змогу формувати багатоваріантні інтерпретаційні рішення, не порушуючи автентичної природи музичного тексту. Тому, одним із ключових завдань стає визначення основних принципів перекладення, що забезпечують збереження ідентичності музики бароко та одночасно розкривають виражальний потенціал сучасного баянного інструментарію.

Перекладення творів, створених для інструментів із іншою тембровою природою, вимагає ретельного пошуку виражальних засобів та їх органічного поєднання з необхідними фактурними перетвореннями. Така робота передбачає врахування індивідуальних рис тембру та його взаємодії із загальним інтонаційно-звуковим контекстом твору. «При перекладенні органних творів для баяна є необхідним не лише збереження, а й подекуди розширення тембрових звучань, що досягаються конструктивними можливостями інструмента» [93, с 86].

У контексті перекладення клавірної та органної музики для баяна цілком закономірним є звернення до спадщини провідних представників барокової традиції (Й. С. Бах, Д. Букстегуде, Г. Бьом, Г. Ф. Гендель, Й. Пахельбель,), адже саме в їх творчості зосереджено ключові принципи формування поліфонічного мислення, що має визначальне значення у виконавській практиці. Водночас твори інших композиторів (Г. Ф. Телеман, Ф. Куперен, Д. Скарлатті), складають вагомий частину баянного репертуару. Створення переконливого перекладення таких творів передбачає глибоке розуміння їх жанрово-стилістичних ознак, структурної логіки й авторської художньої концепції.

Вибір музичного твору для перекладення передбачає обов'язкове збереження композиційних якостей оригіналу. Дотримання цього критерію визначає не лише доцільність самого перекладення, а й рівень його художньої цінності. З огляду на це варто виокремити два типи музичних творів. До першого належать такі, у яких темброва характеристика є

невід'ємною складовою художньо-образної сфери, тому зміна інструмента або зміна артикуляційної організації може призвести до викривлення композиторського задуму. Другий тип охоплює твори, у яких тембр не виконує визначальної формотворчої функції. У процесі перекладення їх зміст і виразність можуть реалізовуватися за рахунок інших інструментальних виражальних засобів. «В результаті переміщення в нові темброві умови музичне явище «оновлює» свій характер та значення; ...зміна тембру нерідко стає особливим імпульсом та часто супроводжується фактурно-варіаційним розвитком музичної тканини» [цит. за: 93, с. 86].

Після ознайомлення з художнім образом вибраного для перекладення твору необхідно проаналізувати його технічні можливості, здійснити поділ фактури на основні та другорядні компоненти, розглянути реєстрову організацію окремих розділів, окреслити кульмінаційні моменти, а також врахувати динамічні, агогічні, темпові та інші характерні ознаки оригіналу.

За Д. Пшеничним [106], при перекладенні застосовуються такі прийоми:

- розширення або звуження фактури;
- доповнення фактури окремими акордовими звуками та іншими елементами;
- заміна розташування акордів та окремих звуків;
- роздрібнення та укрупнення, пропуски, скорочення та зміна ритмічних малюнків другорядних елементів фактури;
- зміна тривалості акордів чи окремих звуків;
- переосмислення штрихів;

Складність перекладення клавірних та органних поліфонічних творів для баяна зумовлена не лише технічно-виражальними можливостями інструмента, а й необхідністю обґрунтовано розподілити голоси між правою та лівою клавіатурами [41]. У бароковій музиці кожен голос має власну інтонаційно-сміслову функцію, тому виконавець має забезпечити їх рівноправність, водночас зберігаючи цілісність музичного розвитку.

Найвідчутніші труднощі виникають у тих випадках, коли одна рука змушена виконувати два, три і більше голосів. У чотириголосних поліфонічних композиціях можливі два типи розподілу голосів:

- три верхні голоси виконуються на правій клавіатурі, а нижній у лівій (як, наприклад, у перекладенні Пассакалії і фуги до мінор Й. С. Баха);
- два верхні голоси виконуються на правій клавіатурі, а два нижні у лівій.

Перший варіант спричиняє нерівномірність фактурного навантаження і обумовлений, з одного боку, конструктивними та тембровими відмінностями між правою і лівою клавіатурами баяна, а з іншого – природною різницею між моторикою правої та лівої руки. Ліва клавіатура є складнішою з огляду готово-виборної системи (менший розмір кнопок, відсутність візуального контролю, неможливість застосування великого пальця лівої руки та більшу фізичну дію при веденні міху). Усе це значно ускладнює плавне проведення середніх голосів і обмежує виконавця у виборі аплікатури. Другий розподіл голосів – «2+2», також створює низку виконавських труднощів. Проблеми виникають при реалізації *legato* у середніх голосах, та їх перенесення з правої клавіатури у ліву та навпаки.

Проблема розподілу голосів на баяні безпосередньо пов'язана з художньо-стильовими аспектами інтерпретації, адже саме через аплікатурну логіку формується «образна рельєфність» поліфонічного мислення. У цьому аспекті аплікатура постає як своєрідний «інструмент мислення», через який поліфонічна логіка оригіналу переосмислюється та знаходить адекватне втілення у баянному викладі. У результаті, аплікатура виступає не просто як технічний засіб, а як еквівалент формування нової якості фактури та стилістичної вмотивованості інтерпретації. Від її раціонального вибору залежить виразність середніх голосів, інтонаційна чіткість мелодичних ліній і загальна структурна організованість поліфонічного звучання. М. Михайленко зазначає, що «аплікатура займає одне із центральних місць у роботі на

твором. Вибір найбільш зручних для виконання пальців тісно пов'язаний з фразуванням, штрихами, регістром, а також фактурою музичного матеріалу» [84, с. 175].

У широкому значенні термін «аплікатура» охоплює спосіб розташування пальців та їх послідовного чергування під час гри. У виконавській практиці він набуває значно глибшого сенсу. Етимологічно слово походить від латинського *aplico* – “прикладаю”, “доторкаюся”, що підкреслює тактильну природу процесу звукоутворення [41].

До основних аплікатурних прийомів належать:

- підкладання пальців – введення іншого пальця для зміни позиції руки без її підняття. Такий прийом знижує м'язове напруження, полегшує голосоведення та сприяє природній зміні положення руки у складних фразах;
- ковзання (*аплікатурне glissando*) – плавне переміщення пальця по поверхні клавіші для досягнення ефекту безперервного звуковедення. Забезпечує зв'язність інтонування та запобігає небажаним мікропаузам між звуками. Він можливий лише в правій руці на суміжних клавішах у напрямі до краю клавіатури – з першого на другий і з другого на третій ряд;
- підміна пальців – цілеспрямована заміна вже поставленого пальця іншим у процесі звучання. Використовується у голосах, де необхідно зберегти артикуляційну чіткість і ритмічну рівність при зміні інтервальної структури або метро ритму;
- використання нігтьової фаланги великого пальця – технічний прийом для тембрової диференціації голосів. Дозволяє виразніше виділити опорні звуки, підсилити рельєфність фігурацій і створити чіткі акцентні контури.

Також для подолання технічних труднощів та збереження ліній голосоведення, додатково застосовуються нетрадиційні прийоми: «перекочування» з однієї фаланги на іншу при грі великим пальцем правої

руки, взяття одним (першим) пальцем одночасно двох нот, застосування великого пальця лівої руки, що не типово у виконанні на баяні. Зазначені аплікатурні прийоми спрямовані не лише на забезпечення технічної зручності, а й на досягнення стилістично коректного музичного висловлення. У поліфонічних творах вони є визначальними для збереження прозорості фактури, рівноваги голосів та інтонаційної виразності.

Важливим орієнтиром у перекладенні поліфонічних творів для готово-виборного баяна є методологія, сформульована професором Національної музичної академії України М. А. Давидовим у своїй праці «Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна» [27]. На думку дослідника, перекладення твору для іншого інструмента не може полягати лише у буквальному перенесенні нотного тексту, воно потребує глибокого розуміння композиторського мислення, стильових закономірностей і того акустично-виражального середовища, в якому створювався твір. Початковим етапом перекладення є визначення художньої функції кожного структурного елемента, що бере участь у формуванні образу та драматургії музичного твору. Літеральне відтворення нотного матеріалу саме по собі не забезпечує цілісності художнього образу, оскільки композитор мислить звук у координатах тембру, фактури та динамічної організації конкретного інструмента. Тому перекладення для баяна неминуче передбачає темброву трансформацію і фактурну корекцію з метою забезпечення поліфонічної виразності та виконавської доцільності. М. Давидов виокремлює дві фундаментальні функції перекладення:

- темброво-образна трансформація – перетворення музичного образу з урахуванням специфіки тембру нового інструмента;
- фактурно-технічна адаптація – корекція фактури задля збереження логіки голосоведення і природності виконавського руху.

М. Давидов пропонує розглядати елементи музичної мови як дві умовні групи: ті, що мають залишатися незмінними в процесі перекладення, і ті, що

допускають певні зміни. Такий підхід дозволяє визначити межі допустимого втручання в авторський текст.

До першої групи належать елементи, що формують зміст твору і закріплені історичною практикою. Лад, гармонія, мелодія, поліфонія, метроритм, архітектоніка музичного твору, «що визначають суть емоційно-художнього задуму, емоційно-образного змісту музичного твору» [27, с. 181]. Ці компоненти сформувалися в межах конкретної епохи й стильового напрямку і безпосередньо пов'язані з авторським задумом, тому їх трансформація призводить до його спотворення.

Натомість до другої групи належать засоби, пов'язані безпосередньо зі звучанням твору. Тембр, артикуляція, динаміка, агогіка, темп, штрихи можуть змінюватися залежно від інструмента та виконавського задуму. Саме вони визначають сприйняття одного й того самого музичного твору, оскільки мелодія може звучати з різним ступенем виразності відносно інших голосів, набувати м'якості або напруженості, декламаційного чи наспівного характеру. Такі зміни не порушують змісту твору, а впливають лише на його звукове оформлення.

У підсумку, М. А. Давидов наголошує, що «навіть точне збереження нотного тексту не завжди гарантує передачу його основної ідеї, оскільки композитор створює твір, орієнтуючись на характерне темброве звучання конкретного інструмента» [27, с. 23–31]. Він зазначає: «перекладення сприяють збагаченню виконавського репертуару та розвитку технічних можливостей інструменталістів» [27, с. 23–31]. Таким чином, система М. А. Давидова виступає методологічним підґрунтям для створення повноцінної баянної версії інструментального твору, що поєднує вірність першоджерелу з потенціалом сучасної інструментальної виразності. Це дозволяє не лише зберегти стильову автентичність барокової музики, а й виявити нові темброві та інтерпретаційні можливості її виконання на баяні.

Логічним продовженням є підхід О. Жаркова, який у своїй праці «Художній переклад у музиці: проблеми і рішення» [38] зазначав, що

музичний переклад: «створюється як певна модель інтонаційно-семантичного сприйняття, де компоненти, що втрачають свою початкову цілісність, переробляються і переосмислюються різною мірою, набираючи нову цілісність у новому контексті. Остання характеризується вибором матеріалу, методами переосмислення, новим розвитком, художніми метою і завданням творця нової версії» [38, с. 18-25].

Відповідно до цього О. Жарков розмежовує два взаємопов'язані принципи перекладення:

- технічний принцип – визначається інструментально-виконавськими можливостями нового інструмента й охоплює необхідність фактурної та аплікатурної адаптації;
- художній принцип – пов'язаний із тембровим, динамічним і стильовим переосмисленням твору в умовах іншого звукового середовища.

У межах своєї концепції О. Жарков формулює методологічні орієнтири, що мають бути покладені в основу художньо-інтерпретаційної версії твору:

- збереження гармонічної цілісності як основи логіки звукових співвідношень;
- відтворення поліфонічної організації фактури та рівноправності голосів;
- адаптація артикуляційних і динамічних характеристик відповідно до нових виконавських умов;
- використання специфічних прийомів нового інструмента для досягнення стилістичної виразності.

Загальний висновок О. Жаркова полягає в тому, що перекладення спрямоване на збереження композиційної та образної природи твору, тоді як транскрипція допускає значно ширшу інтерпретаційну свободу і може передбачати зміну фактури, тембрових пропорцій і стильового забарвлення. Подібне розмежування, але з іншим акцентом, пропонує Т. Яницький [150]. Він також розглядає переклад і транскрипцію як два різні типи роботи з

музичним текстом, проте основною відмінністю вважає ступінь втручання в оригінал. Перекладення є формою адаптації з мінімальними змінами, що передбачає максимальне збереження структури, тембрових образів і внутрішньої драматургії твору. Транскрипція ж допускає істотні трансформації: зміни гармонічної вертикалі, фактурного викладу, динамічного співвідношення та артикуляційних засобів. «Процес перекладення – пристосування засобів музичної виразності до нових інструментальних умов – є творчим процесом і висвітлює інтерпретаторський аспект відношення автора перекладення до музичного твору. Отже, головною умовою художньо-повноцінного перекладення є збереження ідейно-емоційного змісту, закладеного в оригіналі» [153, с. 81 – 82].

Таким чином, у сучасній музикознавчій традиції переклад розглядається як стриманий щодо інтерпретації і орієнтований на збереження тексту, тоді як транскрипція – як вільніша, спрямована на художнє переосмислення оригіналу. Для баяніста це розмежування є принциповим, оскільки воно визначає міру трансформації фактури барокового клавірного чи органного твору та характер інструментальної інтерпретації в новому виконавському середовищі.

Подібне трактування перекладення простежується і в працях М. Д. Оберюхтіна [92] чия діяльність у межах львівської баянної школи стала визначальною для становлення професійної традиції виконання барокової музики на баяні. У виконавсько-педагогічній концепції М. Оберюхтіна перекладення барокових органних та клавірних композицій розглядалося не як допоміжний, а як ключовий чинник формування стильового слуху, поліфонічного мислення та інтонаційно-образної культури виконавця. Значну частину репертуару його учнів склали інтерпретації творів Й. С. Баха, Д. Скарлатті та представників французької клавесинної школи – композиторів, у спадщині яких органічно поєднані структурна організованість і риторична насиченість музичної тканини.

Принципово важливим у методі М. Оберюхтіна було розуміння, що перекладення не можна зводити до механічного переписування нотного тексту. Центральним стає відтворення художнього змісту засобами баянного звучання. Ґрунтовне знання педагогом традицій органної та фортепіанної та скрипкової шкіл дозволяло йому працювати над способом звукоутворення, характером атаки, протяжністю фрази, логікою голосоведіння, а не лише над графічним контуром нотного запису. У результаті, перекладення постає як аналітичне зіставлення інструментальних засобів і добір таких артикуляційних прийомів, що забезпечують стилістичну достовірність звучання.

Особливе місце у методиці М. Оберюхтіна посідали питання штрихової артикуляції як основи поліфонічної прозорості звучання. Поєднання міхової та пальцевої артикуляції він трактував як функціональний аналог клавесинно-органного принципу звуковедення, де саме *non legato* виконує роль структурного принципу членування фраз, а штрихові контрасти стають носіями семантичної виразності. У своїй праці «Виконання органних п'єс Й. С. Баха на баяні» (1973) він наголошував на необхідності узгодження стильового слуху, технічної культури та інтонаційної свободи виконавця [89].

У контексті перекладення органної та клавірної поліфонічної музики для готово-виборного баяна доцільно звернутися до наукового дослідження ще одного представника львівської баянно-акордеонної школи – Г. Олексів [93]. У своїй праці авторка зазначає, що «всі музичні інструменти мають низку відмінностей за своїми виражальними можливостями» [93, с. 69] та пропонує у процесі перекладення шукати зв'язок між ними за такими параметрами:

- за загальними музично-естетичними закономірностями;
- за способом звукоутворення;
- за темброво-виражальною палітрою тощо.

У процесі перекладення тембровий потенціал інструмента набуває більшої різноманітності завдяки використанню нових виразових засобів.

Водночас активізуються специфічні художні можливості, властиві баянно-акордеонному виконавству. На думку дослідниці перекладення доцільно розглядати як форму творчої інтерпретації, що реалізується засобами іншого інструмента. У результаті, воно входить до складу як музично-творчого, так і виконавського процесу і передбачає розв'язання двох ключових завдань: з одного боку, відбувається переосмислення способів втілення музичного образу в умовах зміни тембрової природи звучання, з іншого – здійснюється приведення фактури у відповідність до специфіки звуковидобування та технічного потенціалу інструмента, для якого створюється перекладення.

У своїй праці Г. Олексів здійснює порівняльний аналіз органа та баяна, окреслюючи як спільні риси цих інструментів, так і їхні принципові відмінності. Дослідниця проводить між ними паралелі на рівні звукоутворення, тембрової організації та виконавських можливостей, водночас акцентуючи на специфічних ознаках кожного інструмента, що визначають їхню індивідуальну художню природу.

Проведений аналіз дозволяє чітко розмежувати спільні та відмінні риси органа і баяна.

До спільних рис Г. Олексів відносить:

- баян та орган відносяться до клавішно-духової групи інструментів;
- мають темперований стрій;
- обом інструментам доступне виконання доволі довгих тривалостей.

Серед відмінних ознак дослідниця виокремлює:

- на органі розмежування окремих голосів у загальному звучанні не становить суттєвих труднощів, оскільки виділення необхідного голосу може бути здійснено за рахунок різних мануалів і регістрових поєднань. На баяні це завдання ускладнюється, адже провідну роль у голосоведенні відіграють артикуляційні засоби, тоді як динамічне виділення одного голосу в межах фактури є обмеженим;
- органу притаманна відносна стабільність динамічного рівня в межах обраного регістру, тоді як поступові зміни гучності реалізуються з

певними труднощами. Баян, навпаки, характеризується значною динамічною гнучкістю, що забезпечує тонке нюансування звучання завдяки прийомам ведення міха;

- реєстрові можливості органа і баяна суттєво відрізняються. Орган відзначається більшою динамічною масштабністю та широким спектром реєстрів, тоді як баян у цьому аспекті має більш обмежений ресурс.

Залежно від складності твору (його фактури, способу викладу музичного матеріалу, кількості голосів та діапазону) виконання оригінального тексту на баяні без суттєвих змін часто не дає потрібного результату, оскільки звучання не відповідає тембровим реєстрам, фактурі та виражальним можливостям органа. У таких випадках порушується голосоведення, фактурний виклад сприймається менш виразно, а загальне звучання втрачає властиву органу масштабність.

У цьому ракурсі, для уникнення подібних проблем дослідниця виділяє наступні принципи:

- збереження інтонаційно-ритмічної сутності голосоведення оригіналу;
- збереження основного мелодично-гармонійного змісту усіх фактурних компонентів матеріалу;
- збереження основи темпометроритмічної організації музичного твору;
- переосмислення окремих виражальних засобів у проєкції на специфіку баянного звучання;
- спрощення викладу окремих фактурних фрагментів з метою досягнення фізіологічної зручності виконання на баяні;
- прагнення до створення у баянній версії твору звучності, акустично відповідної темброво-фонічним характеристикам іструментів-оригіналів: фонічної перспективи співвідношення фактурних компонентів, характеристики артикуляційно-штрихових аспектів,

концепції розкриття ритмодинаміки мелодичних побудов у контексті мікро та макроінтонування тощо.

У системі базових принципів перекладення Г. Олексів виокремлює комплекс відповідних технічно-виконавських прийомів:

- застосування специфічних прийомів баянного виконавства для створення ефекту масштабності звучання;
- переосмислення семантики артикуляційно-штрихової палітри з проєкцією на органічні задатки баяна;
- використання принципів мікро та макроінтонування як способу розкриття раціональності вертикальних та мелодичних структур при перекладенні творів;
- детальне коригування низки нюансів, зокрема штрихів, аплікатури та специфічних виконавських прийомів з урахуванням природи звукоутворення на баяні.

Комплексне застосування цих прийомів і принципів переводить перекладення з площини суто технічної операції у площину аналітико-художньої роботи. Виконавець при цьому постає не переписувачем нотного тексту, а інтерпретатором, який реконструює спосіб звучання твору в умовах нового інструментального середовища. Таке рішення дозволяє зберегти ідейно-образну сутність барокового оригіналу й водночас розкрити його нові темброво-інтонаційні можливості у сучасній баянній виконавській практиці.

Проблематика перекладення барокової музики для готово-виборного баяна простежується і в інших дослідженнях останніх років. Зокрема, у статті В. Охманюка «Особливості інтерпретації барокової музики у баянному виконавстві» [95], дослідник підкреслює, що бароковий нотний текст не містить достатньої кількості виконавських ремарок, а тому баяніст має працювати з джерелом особливо уважно: «характерною рисою у нотних записах музичних творів XVII – першої половини XVIII ст. була відсутність авторських ремарок щодо визначення динаміки твору» [92, с. 210]. Саме це зумовлює виконавську складність перекладення, адже інтерпретатор повинен

самостійно відтворити динамічну, структурно-фразову модель та артикуляційну логіку барокової доби, уникаючи надмірної експресії, притаманної сучасному баяну. У цьому ж контексті дослідник слушно застерігає від прямої імітації органу: «шлях псевдоорганного виконання є помилковим» [95, с. 212 ], оскільки бароковий стиль потребує не копіювання тембру, а збереження структурної ясності, стриманості й поліфонічної прозорості.

Узагальнення результатів дослідження засвідчує, що перекладення клавірних і органних творів епохи бароко для баяна є складним, багаторівневим і водночас творчо спрямованим процесом. Його специфіка полягає не лише у технічних аспектах фактурної адаптації, а й у необхідності глибокого стилістичного осмислення музичного тексту. Методологічно цей процес спирається на поєднання історико-стильового аналізу з виконавською доцільністю та інструментальною практичністю, що вимагає від інтерпретатора високого рівня музичної культури й аналітичного мислення.

Наукові концепції, представлені у працях сучасних дослідників, є важливими орієнтирами у формуванні уявлення про специфіку перекладення поліфонічних творів для готово-виборного баяна. Їхній внесок полягає у визначенні відмінностей між перекладенням і транскрипцією, окресленні принципів структурно-технічної адаптації та забезпеченні художньої достовірності першоджерела. Внаслідок цього перекладення постає як цілісний інтерпретаційний акт, що зберігає логіку голосоведення, жанрову природу твору і образну семантику барокової музики.

Отож перекладення барокових клавірних та органних композицій для баяна поєднує технічні та художні аспекти, а також враховує зміст і будову твору, спираючись на виконавську інтуїцію та аналітичне опрацювання тексту. Досягнення стилістичної автентичності можливе лише за умови взаємодії інструментальної майстерності, розвиненого слухового контролю, фразового мислення та глибокого розуміння барокової виразності.

У підсумку слід зазначити, що перекладення клавірних та органних творів епохи бароко для баяна є не лише важливою ланкою у розширенні сучасного репертуару інструмента, а й суттєвим етапом професійного становлення виконавця. Робота над таким матеріалом формує здатність осмислювати поліфонічну музику як живу, структурно впорядковану систему, що потребує аналітичної уваги, динамічного узгодження і високої художньої відповідальності.

## **2.2. Виконавсько-стилістичні аспекти перекладення сонати E-dur К. 162 Д. Скарлатті для готово-виборного баяна**


Творчість Д. Скарлатті посідає особливе місце в історії становлення клавірної сонати, оскільки саме його спадщина істотно змінила уявлення про художні та технічні можливості цього жанру, визначивши подальші напрями його розвитку. На відміну від багаточастинних інструментальних циклів, характерних для барокової традиції, композитор здебільшого звертався до компактних одночастинних клавірних творів. Значна частина сонат Д. Скарлатті тяжіє до гомофонно-гармонічного різновиду ранньої сонатної форми, а їх музична мова вирізняється контрастністю інтонаційних зіставлень, раптовими модуляційними зрушеннями та нестандартними гармонічними рішеннями. При перекладенні для баяна «Кожна соната Д. Скарлатті має певне технічне завдання (часто не одне), яке реалізується в музиці за допомогою віртуозних ефектів, що й визначає своєрідність композиторського клавірного стилю» [47, с. 56].

Особливої актуальності музика Д. Скарлатті набуває у сфері баянно-акордеонного виконавства. Значення барокового репертуару для цього інструментального напрямку важко переоцінити, оскільки він значною мірою компенсує історично сформований дефіцит оригінальної літератури для баяна й акордеона. «Порівняно недавнє впровадження баяна, як концертного інструмента у практику сучасного виконавства загострює репертуарну проблему, оскільки цей відносно “молодий” інструмент об’єктивно не має, подібно до інших академічних інструментів, нагромадженого століттями

достатнього обсягу оригінальної літератури. З цим пов'язана необхідність створення перекладень і транскрипцій барокової музики, в яких у новому звуковиразовому середовищі інструмента відтворюється художньо-концепційна суть кожного окремо взятого твору» [54, с. 6].

Концертна й педагогічна практика підтверджує важливість музичної творчості композитора. Сонати Д. Скарлатті входять до навчального репертуару музичних шкіл, коледжів і мистецьких академій, відіграючи важливу роль у формуванні виконавської майстерності студентів. Вони регулярно звучать у концертних програмах провідних баяністів та акордеоністів. Крім того, майже жоден виконавський конкурс не обходиться без включення сонати Д. Скарлатті до обов'язкової програми. «Самобутність авторського письма композитора, притаманний їй художній синтез зумовили затребуваність музики багатьма виконавцями» [47, с. 62].

За основу для аналізу перекладення взято сонату E-dur, K. 162 (див. дод. А) у власній виконавській редакції (А. Желізко). Структура твору має двох частинну побудову і за своїми рисами нагадує старовинну сонатну форму, що є типовим для творчості композитора. Кожна із частин складається із трьох періодів. Друга частина хоч і зберігає тематичний зв'язок із першою, проте частково відрізняється ладово-інтонаційним характером звучання. Один із її епізодів реалізується в однойменній мінорній тональності – e-moll, що створює виразний контраст до світлого звучання основної тональності.

Початок першої частини написаний у розмірі  $\frac{3}{4}$  і втілюється у спокійному темпі *Andante*. Головна тема проводиться в основній тональності E-dur правою рукою з використанням баянного регістру , У 2-му такті сонати тема повторно з'являється у формі канону, відносно попереднього розгортання в нижньому голосі лівої руки. Для неї властивий ліричний характер звучання, що втілюється динамікою *pp* та штрихом *legato*.

З 4-го такту динамічне зростання підкреслюється висхідним секвенційним рухом теми, проте вже у 7-му такті динаміка різко

провалюється до нюансу *piano*. Це динамічне розгортання майже непомітне, однак воно чітко підкреслює розвиток музичної думки. Якісна реалізація подібного фразування значною мірою залежить від контрольованого ведення міха.



Важливим аспектом даного епізоду є орнаментика. З 7–10 тт., у верхньому голосі, на третю долю четвертної ноти припадає мордент. Згідно італійської виконавської традиції барокового періоду, ця прикраса, має трактуватись з основної ноти. Для інтерпретатора додатковими труднощами можуть стати поєднання орнаменту зі штриховою артикуляцією. Баяніст-виконавець має знайти такий спосіб реалізації, щоб застосування мелізму під час переходу з другої на третю долю не порушувало штрихову зв'язність та логіку голосоведення.

В 11-му такті динаміка раптово змінюється з *piano* на *pp*, що ілюструє зміну характеру виконання у цьому фрагменті твору та надає його звучанню більш м'якого і ліричного забарвлення. Завершується період агогічним сповільненням темпу у 14-му такті у домінантовій тональності H-dur.

Другий епізод (16 – 29 тт.) розгортається у новій тональності сі-мажору, утворюючи нову тональну площину подальшого музичного розвитку. Тематичний матеріал цього епізоду має шеститактову будову, що двічі повторюється, після чого завершується домінантовим фа-дієз мажорним акордом. Така гармонічна розв'язка свідчить про те, що у попередньому епізоді відбулося не короткочасне тональне відхилення у домінанту, а повноцінна модуляція.

Тематична організація другого епізоду ґрунтується на принципі контрастної ладової побудови, що виявляється у послідовному співставленні мажорного та мінорного забарвлення всередині тематичного матеріалу. Перші два такти (16, 17 тт.) теми звучать у мажорі, тоді як наступні два в однойменній тональності сі-мінору, формуючи відчутний ладово-інтонаційний контраст.

Даний фрагмент характеризується чітко організованою ритмічною структурою, що увиразнюється штриховою артикуляцією в акомпанементі лівої руки та динамічним філіруванням теми у правій. Супровід у лівій клавіатурі (16 – 19, 22 – 25 тт.) ґрунтується на диференціації та співставленні штрихів у межах якого четвертні ноти акомпанементу трактується неоднаково. Перша доля втілюється штрихом *non legato*, тоді як дві наступні штрихом *portato*. Саме таке штрихове розмежування формує відчутну ритмічну пульсацію акомпанементу, в якій перша доля постає головною точкою тяжіння. Формування зазначеного ефекту зумовлюється поєднанням туше та міхової артикуляції. Перша доля підкреслюється більш глибоким натиском пальців на кнопки лівої клавіатури і активнішим веденням міха, що створює відчутну метричну опору музичного руху. Натомість друга і третя долі виконуються значно легше, з меншим натиском на кнопки баяна та поступовим динамічним послабленням, унаслідок чого формується характерний ефект слабких долей акомпанементу.

Третій епізод (30 – 41 тт.) I-го розділу різко контрастує з двома попередніми за своїм характером звучання і засобами музичної виразності. Темп змінюється зі спокійного *Andante* на енергійне *Allegro*. Темброве забарвлення баяна  переходить у регістр «баяна з піколо» . Ніжний ліричний образ перших двох епізодів поступається граціозній та урочисто піднесеній манері виконання. Тематична лінія проводиться у правій руці в тональності H-dur.

Особливого значення в цьому епізоді набуває штрихова артикуляція. Для надання фактурі легкості та стилістичної витонченості партія правої руки виконується штрихом *leggero*, тоді як акомпанемент лівої штрихом *staccato*. Динамічна організація побудована на принципі контрастного зіставлення *mezzo forte*, (30, 34 тт.) *piano* (31, 35 тт.) та динамічного зростання (32 – 41, 36 – 41 тт.).

Завершується даний епізод низхідними арпеджіо шістнадцятих у правій клавіатурі побудованих на звуках сі-мажорного акорду динамікою *forte*.

Пасаж спрямовується до третьої долі четвертої ноти із застосуванням морденту. Водночас акомпанемент вісімок у лівій руці також завершується четвертою нотою «сі» великої октави в басу основної системи та виконується на першу і третю долі 41-го такту. У результаті нота «сі» великої октави третьої долі одночасно втілюється обома руками у різних клавіатурах. Подібне дублювання дозволяє виразніше підкреслити мордент та зберегти логіку голосоведення.

Другий розділ сонати (42 – 61 тт.) продовжує виконавську лінію розвитку, започатковану в попередньому фрагменті, зберігаючи основні параметри музичної організації. У динамічному плані перші два такти цього епізоду (42, 43 тт.) трактуються за принципом контрастного співставлення та внутрішнього філірування. Перша доля у 42-му і 43-му тактах звучить динамікою *forte*, після чого, завдяки стрімкому *diminuendo*, сягає нюансу *piano* на четвертій долі. Такі динамічні співвідношення регулюються контрольованим веденням міха. Інтенсивніший натиск на першій долі формує динамічну основу фрази, тоді як у другій половині такту ведення міху є значно інертнішим, що забезпечує плавне динамічне згасання фрази.

У партії правої руки зберігається штрих *leggero*. Натомість у виборній системі лівої клавіатури низхідний гамоподібний рух вісімок виконується штрихом *non legato*, за винятком першої вісімки, ноти «сі» малої октави, що виділяється штрихом *staccato*. З четвертої долі 44-го такту, артикуляційна організація змінюється. У партії правої руки штрих стає щільнішим і набуває характеру *non legato*, тоді як в партії лівої руки, навпаки, полегшується і виконується штрихом *staccato*.

Подібна трансформація штрихової артикуляції зумовлена змінами у фактурній організації. У правій клавіатурі гомофонна фактура поступово укрупнюється. Замість дрібних шістнадцятих з'являються вісімки, а згодом і четвертні тривалості. Водночас акомпанемент у лівій клавіатурі, ще зберігає риси тематичного ядра, тому штрих залишається незмінним. У 44-му такті партія лівої руки набуває функції супроводу, що й зумовлює її штрихове

спрощення. Однак вже у 47-му такті низхідний октавний рух вісімками динамікою *forte* у лівій клавіатурі втілюється штрихом *non legato*.

Динамічний розвиток фрази також зазнає поступової трансформації. З четвертої долі 44-го такту нюанс *mezzo forte* переходить у *piano* у другій половині 45-го такту. а в 46-му такті стрімке *crescendo* виростає в *forte* у 47-му. Завдяки такому динамічному підсиленню у партії правої руки особливо виразно проявляються ритмічні фігури, що складаються з тридцять других нот і вісімки з крапкою.



Особливої уваги потребує поєднання трелі на останній долі такту (45 т.) з ритмічними фігурами наступного такту (46 т.). Трель має втілюватись з верхньої допоміжної ноти з опорою на неї тим самим добиваючись легкості її виконання. Подібний характер зберігається і в подальших ритмічних комбінаціях, де тридцять другі ноти повинні звучати витончено і невимушено, з чіткою артикуляційною виразністю. Для досягнення такого ефекту баяніст-інтерпретатор застосовує відповідні прийоми пальцевого туше, здійснюючи опору на першу ноту ритмічної фігури з ледь помітним акцентуванням. Одночасно використовується міхова артикуляція, за якої перша нота тридцять другої тривалості дещо підкреслюється лівою рукою, що виділяє її серед інших звуків.

Із затакту до 51-го такту розгортання фрази ґрунтується на принципі динамічного контрасту, де *forte* (51 т.) протиставляється *piano* (52 т.). Проте подальший розвиток набуває іншого характеру. Із затактової вісімки 52-го такту основна тематична лінія супроводжується послідовним динамічним нагнітанням, що призводить до кульмінаційної вершини у другій половині 54-го такту. Після цього динамічне напруження поступово згасає впродовж 55-го такту, і остаточно завершується нюансом *piano* у 56-му. Подібна динамічна організація дає змогу чітко простежити логіку фразування. Вона охоплює етап зародження музичної думки, її кульмінаційне зростання та природне завершення. Партія правої руки втілюється штрихом *non legato*,

тоді як акомпанемент лівої *staccato*, що забезпечує необхідну рельєфність фактури й виразність ритмічної пульсації.

Такий принцип динамічного розгортання простежується і в наступному фрагменті (57 – 61 тт.). Проте на відміну від попередньої фрази тут відсутнє *diminuendo*, оскільки динамічне напруження зберігається майже до самого завершення музичної думки. Штрихова організація загалом зберігає артикуляційні принципи, притаманні попереднім тактам: *staccato* в акомпанементі лівої руки та *non legato* у партії правої. Однак у кульмінаційній точці 59-го такту разом зі зміною фактури змінюються й штрихи. У зв'язку з цим штрих *non legato* у правій руці трансформується в *leggero*, що забезпечує необхідну легкість звучання та підкреслює динамічну напруженість цього епізоду.

Наступний епізод II-го розділу сонати (62 – 78 тт.) відтворює звучання твору у його первісному лірико-драматичному характері. За своєю тематичною ознакою він є близьким до першого епізоду I-го розділу сонати, проте реалізується в однойменній тональності e-moll. Швидкий темп *Allegro* змінюється спокійним та урівноваженим *Andante*, а метрична організація повертається до розміру 3/4. Основна тема епізоду інтонаційно нагадує тематичний матеріал першого епізоду, однак у цьому випадку вона набуває мінорного ладового забарвлення, що формує відчуття жалібної, скорботної риторичної виразності.


Подібно до попереднього викладу, тема проводиться у правій клавіатурі, після чого в наступному такті каноном дублюється в лівій. Штрихова артикуляція також зазнає характерної трансформації. Легкі штрихи *leggero* та *staccato* змінюються протяжним *non legato* та менш щільним *portato*, що відповідає зміні художнього образу. Оскільки динамічна модель попереднього епізоду з нюансу *forte*, переходить у *piano*, темброва палітра інструмента також змінюється. Отож яскравий регістр  поступається матовому звучанню баяна .

У цьому фрагменті слід наголосити на важливості розвитку фразування. Тематична лінія (63 – 66 тт.) розчленовується на невеликі мотивні утворення, кожне з яких охоплює межі одного такту. Початок кожного такого мотиву припадає на третю долю попереднього такту, тоді як його завершення співвідноситься з другою долею наступного. Унаслідок такої побудови між другою та третьою долями виникає невелика смислова мікроцезура. Вона формується за допомогою поєднання туше та міхової артикуляції. Опора переноситься на третю долю, завдяки більш глибокому натисканню кнопок у лівій клавіатурі. Одночасно ліва рука підкреслює цю долю дещо інтенсивнішим веденням міха, після чого на другій долі наступного такту відбувається природне послаблення звучання, що й утворює смислову цезуру між мотивами.

У 67-му такті динаміка несподівано змінюється з *piano* на *pp*, що фактично розмежовує фразування цього епізоду на дві частини. Штрихова палітра правої руки загалом зберігається, однак у партії лівої руки відбувається артикуляційна трансформація, *non legato*, переходить у *portato*. Подібна зміна зумовлена функціональною модифікацією фактури, оскільки тематичний матеріал у лівій руці втрачає самостійне значення і набуває ролі акомпанементу, виконуючи переважно гармонічну функцію. Унаслідок цього звучання даного фрагмента набуває ще більш виразного жалібного та скорботного характеру.

Динамічне фразування розгортається від *pp* до *piano* (67 – 71 тт.) та сягає *mezzo forte* у 73-му. Однак у 74-му такті виникає раптовий динамічний провал і звучання знову повертається до нюансу *pp*. Подальший розвиток динамічного напруження, призводить до нюансу *mezzo forte* у 76-му такті і зберігається протягом наступних двох тактів. Таким чином, у даному фрагменті динамічна організація значною мірою базується на принципі динамічних контрастів що змінюються відповідно до розвитку музичного фразування.

Особливої уваги виконавця потребує трактування перекресленого форшлагу (73, 76 тт.) та мордента (73, 76, 77, 78 тт.). Важливо, щоб форшлаг виконувався безпосередньо у першу долю, а не перед нею, шістнадцятою тривалістю. Мордент, своєю чергою, має розпочинатися з основної ноти. Така інтерпретація орнаментики є важливим аспектом адаптації італійської барокової музики, та відповідає усталеним традиціям виконавської практики барокового періоду.

Звучання заключного епізоду сонати повертається до основної тональності E-dur. За своєю структурою та способом викладу музичного матеріалу він інтонаційно перегукується з завершальним епізодом I-го розділу. Швидкий темп *Allegro* знову відновлюється, а темброве забарвленням у правій клавіатурі змінюється яскравим триголосним регістром «баяна + піколо» . Подібно до третього епізоду I-го розділу, у перших двох тактах (79, 80 тт.) цього фрагмента у партії правої руки з'являються синкопи четвертними тривалостями. Їх необхідно підкреслювати легким поштовхом міха. Водночас виконавцю важливо стежити, щоб синкопований малюнок не спричиняв фактурної перевантаженості і не впливав на легкість та швидкість виконання. Усі ритмічні акценти повинні органічно вписуватися у загальну метроритмічну структуру епізоду.

Особливу роль у цьому фрагменті відіграє штрихова організація. У партії правої руки штрих *non legato* перетворюються на *leggero*, тоді як у партії лівої переважає *staccato*. Така артикуляційна трансформація безпосередньо пов'язана зі зміною художнього образу та переорієнтацією характеру звучання. Динамічне фразування у перших двох тактах (79, 80 тт.) ґрунтується на принципі контрастного співставлення. Перший такт (79 т.) звучить нюансом *forte*, тоді як наступний (80 т.) *piano*.

З другої долі 82-го такту динамічне напруження досягає свого розвитку у 84-му такті. Такий рівень динаміки зберігається протягом двох наступних тактів, після чого у 86-му такті цикл розвитку повторюється знову. Кульмінаційного піку фразування досягає у 90-му такті і будується на

принципі динамічного протиставлення та інтонаційних контрастів. У результаті, 90-й такт звучить динамікою *forte*, тоді як наступний (91 т.) *piano*.

У цьому контексті особливо важливим є досягнення рівноваги між правою та лівою клавіатурами. У правій руці з'являються синкопи, що потребують чіткої артикуляції та інтонаційної виразності. Водночас у лівій розгортається низхідний гамоподібний рух шістнадцятими, що має звучати легко і граціозно штрихом *leggero*. Пасажі у лівій руці не повинні руйнувати синкопованої структури у правій, і навпаки синкопи у правій не мають порушувати чіткість виконання в лівій. Оскільки рух шістнадцятих у лівій руці відбувається у басовій теситурі, виконавцю слід знайти такий баланс, за якого звучання цієї партії не буде надмірно насиченим. Водночас акцентування синкоп у правій руці не має спричинювати уповільнення темпу або ускладнювати виконання пасажів у лівій.

Завершується епізод, а разом із ним і весь твір, низхідним арпеджіо шістнадцятих по звуках мі-мажорного акорду у правій клавіатурі. В останньому такті нота «мі» великої октави додатково дублюється у басу лівої руки. У результаті ця нота звучить одночасно в обох клавіатурах, що остаточно фіксує тональний план в останньому такті твору.

Аналіз Сонати E-dur К. 162 Д. Скарлатті показує, що її перекладення для готово-виборного баяна не передбачає ускладнення фактури, а спрямоване на точне відтворення стилістичних, артикуляційних і динамічних особливостей барокового стилю. Прозора гомофонно-гармонічна фактура вимагає чіткого контролю фразування, логіки голосоведення та мікродинамічних співвідношень. Це зумовлено специфікою клавірного стилю композитора, що поєднує поліфонічні традиції з новими гармонічними принципами. У перекладенні це виявляється у необхідності точної штрихової організації, узгодженого ведення міху, тембрової диференціації та виваженого трактування орнаментики, що забезпечує адекватне відтворення барокового характеру і підтверджує доцільність включення Сонати E-dur К. 162 до баянного репертуару.

### 2.3. Особливості перекладення прелюдії і фуги Й. С. Баха з циклу «Добре темперований клавір» (Прелюдія і fuga C<sup>is</sup>-D<sup>ur</sup> з першого тому) для готово-виборного баяна

Прелюдія і fuga C<sup>is</sup>-d<sup>ur</sup> із першого тому *Добре темперованого клавіру* Й. С. Баха (див. дод. Б) є яскравим втіленням його творчого доробку та належить до характерних композицій барокового періоду. Цикл прелюдій і фуг *ДТК* становить важливу складову концертних програм міжнародних і всеукраїнських конкурсів, тому питання перекладення та їх реалізації на готово-виборному баяні й досі залишається актуальним у сучасному музикознавстві.

Основою для аналізу перекладення цієї прелюдії і фуги для готово-виборного баяна є наша виконавська редакція (А. Желізко). Однією з найхарактерніших особливостей твору є його тональність C<sup>is</sup>-d<sup>ur</sup> (сім дієзів), що ускладнює нотний текст для сприйняття і виконавського освоєння. У музичній традиції XVIII ст. ця тональність часто асоціювалася зі світлістю та прозорістю тембрового забарвлення, а деякі композитори характеризували її як «шляхетну» і «ліричну». «Те, що кожен тон має в собі щось особливе і що вони дуже різняться один від одного у своєму ефекті (дії), – безсумнівно істинно, якщо добре врахувати час, обставини й осіб; але щодо того, які саме афекти викликає кожен окремий тон, як і коли він їх збуджує, – існує багато суперечливих тверджень» [229, с. 232]. У багатьох наукових працях, присвячених бароковій тематиці, також зафіксовано уявлення про емоційні властивості інтервалів. Послідовність великих інтервалів пов'язувалась з радісними та піднесеними настроями, тоді як менші інтервальні послідовності асоціювалися з відтінками суму. З огляду на подібні уявлення можна припустити, що Й. С. Бах враховував ці закономірності при формуванні образного змісту своїх композицій.

Для баяністів сама тональність C<sup>is</sup>-d<sup>ur</sup> не створює настільки відчутних технічно-апlickатурних труднощів, як це часто трапляється у фортепіанній (акордеонній) практиці, де значна кількість чорних клавiш і потреба у

великій розтяжці пальців правої руки можуть ускладнювати виконавський процес. Водночас складність поліфонічної композиції також пов'язана із наявністю великої кількості енгармонічних замін у нотному тексті.

На відміну від творів органного репертуару, перекладення клавірної музики для сучасного баяна не створює значних технічних труднощів. Однією з її ключових особливостей є відсутність органної педалі, що значно спрощує процес адаптації для баяна. Проте, подібно до органної музики, під час перекладення клавірних творів для баяна виникає проблема трактування середніх голосів і поліфонічної фактури. Також постає питання, у якій саме клавіатурі доцільніше їх реалізувати, щоб не порушити логіку голосоведення та зберегти їх темброву виразність.

Питання реєстрових співвідношень при виконанні клавірної музики на баяні також не зникає. Хоча у клавірному репертуарі темброві модифікації представлені значно скромніше, ніж в органній музиці, використання різних комбінацій реєстрів дає можливість підкреслити динамічні контрасти, виокремити тематичний матеріал і посилити кульмінаційні моменти розвитку музичної тканини. Такий підхід сприяє більш переконливій адаптації клавірної поліфонії, що дозволяє повноцінно розкрити її художньо-інтонаційний зміст.


Прелюдія має просту тричастинну форму  $A - B - A_1$  (роль другого розділу здійснює інтермедія), а тональний план розгортається у порядку  $T - D - T$ . Усі три частини відмінні між собою. Водночас перша та третя частини частково подібні, оскільки їх розвиток ґрунтується на спільному тематичному проведенні (тематичних інтонаціях) (55 – 62 тт.). Проте з 63-го такту тема трансформується у ритмічну організацію, що базується на взаємодії вісімок і шістнадцятих.

Друга частина прелюдії (30 – 45 тт.) абсолютно різниться із першою так як вона базується на секвенційних повтореннях невеликих за масштабами мотивів. У цьому фрагменті секвенції спрямовуються на один тон вниз та поєднуються із характерними октавними стрибками вгору. Якщо уважно

простежити їх розвиток, можна помітити певну закономірність. У межах однієї клавіатури баяна секвенційний рух щоразу зміщується на одну велику секунду нижче. Натомість у взаємодії між двома клавіатурами тональні співвідношення змінюються за принципом кварто-квінтового кола у зворотному напрямку.

В інтермедії тональні співвідношення не лише рухаються у протилежному напрямку кварто-квінтового кола, але й демонструють своєрідну реверсивну послідовність у структурі всього розгортання. Якщо в попередньому розділі тональний план розвивався у напрямку T – D – II – VI то в подальшому порядку виникає інша конфігурація. Послідовність набуває оберненого вигляду і формується як VI – II – D – T. Подібна інтонаційно-тональна організація поступово повертає музичний розвиток до оригінальної тональності і готує появу третього розділу твору.

Тема прелюдії (див. дод. Б) має восьмитактову побудову і завжди проводиться на фоні ритмічних фігурацій шістнадцятих. Для неї характерна світла й легка манера виконання, що створює відчуття невагомому руху музичної тканини. Гомофонно-гармонічна фактура прелюдії є прозорою і не виявляє ознак надмірної насиченості. Розмір твору становить  $3/8$ , а темп *Vivace*, де четверть з крапкою дорівнює 84 ударам за хвилину, зберігається практично до завершення п'єси.

Динамічний план прелюдії розгортається від *mezzo piano* до *mezzo forte* і навпаки. Подібні динамічні коливання відбуваються завдяки поступовому *crescendo* і *diminuendo*, що підкреслюють розвиток і побудову фрази. Такий тип мікродинамічного моделювання є типовим для всієї прелюдії. Найбільшого динамічного розвитку прелюдія досягає вже у 31-му такті, після чого вона не спадає, а продовжує свою інтенсивність аж до кінця твору. Тембральне забарвлення доповнює регістрове сполучення  (баян + піколо) і чудово збагачує динамічний план, передає характерну світлість звучання і підсилює відчуття прозорості фактури.


Особливої уваги потребує штрихова організація виконавського процесу. Баяністу необхідно зберегти характерну артикуляцію, що певною мірою імітує щипковий принцип звукоутворення клавесина та клавикорда. У музикознавчому середовищі подібний прийом часто називають «*бахівським стакато*». Йому не властива різка атака і надто коротке звучання. Навпаки, такий спосіб артикуляції тяжіє до м'якшого типу виокремлення звуків і за своєю природою наближається до *non legato*.

Подібні принципи штрихової організації, зберігаються протягом усього твору. Як висловився у своїй праці «Досвід правильного способу гри на клавирі» К. Ф. Е. Бах. «істинне мистецтво клавирної гри базується на трьох речах, настільки тісно пов'язаних між собою, що ні одна з них не може існувати без другої: це аплікатура, правильні прикраси та хороше виконання» [160, с. 20].

Фігурації шістнадцяток у прелюдії мають прозвучати легко і невимушено штрихом *leggero* з чітко вираженою пульсацією, оскільки завдяки їй зберігається ритмічна структура твору. У першому розділі прелюдії виконавець має точно відчувати співвідношення між ритмічною пульсацією шістнадцятих та тематичним викладом. З 9 – 16 тт. рух шістнадцятих здійснюється у лівій клавіатурі, тоді як тема у правій. У результаті, між обома лініями може виникати ритмічний дисбаланс, що порушує цілісність музичного розвитку і руйнує внутрішню пульсацію твору. Причини подібної невідповідності пов'язані не лише зі слуховим контролем виконавця, а й із технікою артикуляції. Часто баяністи при виконанні шістнадцятих у лівій клавіатурі надмірно «обтяжують» штрих і втрачають необхідну легкість *leggero*. Унаслідок цього рух шістнадцятих стає важчим і природно сповільнюється. У правій же клавіатурі виникає протилежна ситуація. Замість стриманішої артикуляції, близької до *non legato*, виконавці часто надмірно «полегшують» штрих. Така різниця у штриховій організації спричиняє темпові розбіжності і, зрештою, порушує ритмічну рівновагу голосів.

Подібне темпоритмічне явище виникає і в третій частині прелюдії з 55-го такту. Розподіл синкопованої структури між двома клавіатурами легко може спричинити порушення внутрішньої пульсації. У такому випадку виникає небезпека втрати стилістичної ясності барокової музики, для якої принципово важливим є відчуття легкості та безперервності музичного руху.

Прелюдія *Cis-dur* завершується невеликою кодою обсягом у вісім тактів, що концентрує у собі завершальний імпульс усього попереднього музичного розвитку. Її фактурна організація побудована на безперервному русі пасажів шістнадцятих, що набувають форми розгорнутих арпеджіо. Ці фігурації виконуються виключно у правій клавіатурі. Саме тому заключний епізод прелюдії набуває характеру своєрідного віртуозного значення. Перші чотири такти коди це арпеджіо що будуються на ступенях  $D_9$  і поступово накопичують гармонічну напругу перед остаточним кадансом. У даному фрагменті можливе застосування прийому ампліфікації, де кожен два такти додатково підкріплюються окремою опорною нотою «*соль*» у виборній системі лівої клавіатури. Спочатку вона двічі з'являється у великій октаві, проте згодом переноситься у малу та виконує функцію гармонічної основи для пасажного руху у правій руці.

Фуга *Cis-dur* (див. дод. Б) є триголосним поліфонічним твором із чітко вибудованою системою голосоведення, щільною фактурною організацією та рівноправним розвитком тематичного матеріалу в усіх голосах. Характер виконання продовжує інтонаційно-образну лінію, окреслену у прелюдії. Темп фуґи граціозне *Allegro* у розмірі  $4/4$  (четверть дорівнює 100 ударам за хвилину). Темброве забарвлення музичної тканини зберігає свої особливості започатковані в прелюдії та реалізується завдяки реєстровій комбінації  «баян + піколо». Штрихова артикуляція властива прелюдії також залишається незмінною. Штрих *leggero* застосовується до рухливої пульсації шістнадцятими, а *non legato* до групування більших тривалостей вісімок та четвертей.

Форма фуги складається із трьох частин та коди. Першу частину можна вважати експозицією, середню – розробкою, а третю – репризою. В експозиції перше проведення теми з'являється у верхньому голосі основної тональності, друге в середньому у домінанті, а третє в нижньому голосі знову в тоніці. Перша поява теми фуги виконується у верхньому голосі правої клавіатури. У 3-му такті виникає друге проведення теми у середньому голосі. Цього разу тематична лінія реалізовується у виборній системі лівої клавіатури. У 5-му такті тема завершує свій інтонаційний розвиток і поступається місцем протискладенню. Унаслідок цього середній голос поступово переходить із лівої клавіатури до правої, де музичний матеріал виконується правою рукою. З другої долі 5-го такту тема звучить втретє.

Варто зазначити, що графічно кожне проведення теми в експозиції втілюється на одному динамічному рівні *mezzo forte*. Проте, завдяки поступовому розширенню фактури, через додавання нових голосів, збільшується й динамічний пласт звучання. Відтак, під час перекладення для готово-виборного баяна, експозиція фуги втілюється в єдиному динамічно-драматургічному плані.

Друга частина складається із чотирьох інтермедійних повторень та п'яти проведенень теми в різних тональностях. Штрихова артикуляція, тембральне забарвлення, а також темпові характеристики залишаються без змін. Проте динамічний рівень поступово зростає з кожним наступним проведенням теми та досягає свого драматургічного напруження з початком репризи.

Перший інтермедійний епізод розвивається у межах 7–9-го тт.. У 10-му такті з другої долі лінія середнього голосу переходить із правої клавіатури в ліву. Подібне переміщення має не лише технічне, а й художнє значення, оскільки звільняє праву руку для більш виразного проведення теми, де вона звучить у домінанті в дещо зміненому варіанті, що виявляє модуляційну трансформацію в інші тональності. Поява наступної теми у 14-му такті в тональності VI-го ступеня фіксує зміну тонального плану.

У 19-му такті фуги тема втілюється у середньому голосі правої клавіатури та звучить в тональності III-го ступеня. Така інтерпретація має важливе значення для подальшого розвитку поліфонічної тканини, оскільки тематична лінія поступово змінює своє фактурне розташування. Після завершення теми середній голос переходить із діапазону правої клавіатури до лівої, що потребує особливої уваги з боку виконавця. У цьому випадку важливо зберегти лінеарність голосоведення. Саме тому при перекладенні цього епізоду для баяна необхідно знайти такі виконавські засоби, які дозволяють уникнути розриву поліфонічної лінії і водночас підкреслюють її логічний розвиток.

У 21-му такті нота фа малої октави (з першої доли) втілює роль своєрідного зв'язуючого елемента між темою і інтермедійним матеріалом. У цьому місці її доцільно виконати двома руками. Вісімкою у правій клавіатурі, тоді як четверть з крапкою у лівій. Такий спосіб дає змогу органічно завершити тематичне проведення у правій клавіатурі і плавно перевести розвиток середнього голосу до лівої. У результаті зберігається цілісність поліфонічної фактури і не порушується логіка голосоведення.

Для третього інтермедійного епізоду (21–24 тт.) характерним є наявність низхідного секвенційного руху у верхньому голосі правої клавіатури, що базується на скорочених інтонаційних елементах теми. Нове проведення виникає у 25-му такті верхнього голосу (права клавіатура) у домінанті. Партія середнього голосу знову змінює своє фактурне розташування і в 26-му такті переходить до лівої клавіатури та готує наступну появу теми в основній тональності.

У (29–34 тт.) розгортається найбільший інтермедійний розділ фуги. У цей момент звучання фактурна організація стає прозорішою, а щільність поліфонічної тканини тимчасово зменшується. Така зміна фактури створює необхідний простір для подальшого інтонаційного розвитку та зумовлює появу наступних тематичних проведенень.

Особливо показовим є фрагмент 31–34 тт.. У середньому та нижньому голосах лівої клавіатури музичний матеріал набуває арпеджійного характеру, що формує гармонічну основу даного епізоду. Натомість у правій клавіатурі зберігається активний рух, побудований на інтонаційних елементах теми. Він реалізується у вигляді низхідних секвенцій шістнадцятими, що підтримують безперервність поліфонічного розвитку та забезпечують інтонаційну єдність із попереднім тематичним матеріалом.

У 35-му такті поліфонічна тканина стає ще більш розрідженою. Нижній голос раптово зникає. Секвенційний розвиток скороченого варіанту теми проводиться у верхньому голосі правої клавіатури шістнадцятими тривалостями. Вона зберігає характерні риси тематичного матеріалу, проте позбавлена його завершального усталення, від чого секвенційний рух набуває безперервного характеру. У 38-му такті відбувається важлива зміна фактурного розташування голосів. Секвенційна варіативність теми переходить із верхнього голосу (в правій руці) до середнього голосу (в лівій руці), що створює відчуття природного перерозподілу поліфонічних ліній.

Динамічне розгортання протягом всієї фуґи досягає своєї найбільшої вершини в репризі, що зберігатиметься аж до кінця твору. Реприза чітко повторює ті самі виконавські, аплікатурно-технічні риси, що були притаманні для експозиції, лише з однією відмінністю, а саме зміною динамічного рівня із *mezzo forte* до *forte*. Це пояснюється ущільненням фактурного викладу тематичного матеріалу.

Кода фуґи репрезентується невеликим інтермедійним фрагментом (48 – 51 тт.). Фінальне проведення теми в основній тональності *Cis-dur* підсумовує та закріплює увесь її попередній поліфонічний розвиток. Для підсилення її інтонаційної виразності лінія середнього голосу переноситься з правої клавіатури до лівої.

Завершальний епізод супроводжується помітним сповільненням темпу. Послідовність акордів в останньому такті утворюють гармонічну структуру (Т – Т6 – II – D7 – Т), що веде до виразного тонічного розв'язання.

Заключний акорд Cis-dur половинної тривалості з ферматою остаточно закріплює тональний центр і ставить фінальну крапку у всій композиції.

Таким чином перекладення Прелюдії і фуги Cis-dur з I-го тому ДТК Й. С. Баха для готово-виборного баяна показує, що цей твір не потребує суттєвого фактурного втручання, оскільки його клавірна природа узгоджується з новими акустичними можливостями. Основні труднощі пов'язані зі збереженням поліфонічної логіки та внутрішньої організації виконавського процесу.

Аналіз засвідчує, що перекладення ґрунтується на збереженні прозорості фактури, чіткості голосоведення та стабільності ритмічної організації. Це досягається завдяки незмінності темпу, штрихової артикуляції, динаміки, та логікою викладення голосів через точний розподіл між клавіатурами у межах поліфонічної фактури. Отже, цінність перекладення визначається не зміною тексту, а відтворенням його структурної та інтонаційної логіки в нових інструментальних умовах.

#### **2.4. Перекладення органних творів для готово-виборного баяна на прикладі Чакони f-moll P. 43 Й. Пахельбеля**

Аналіз перекладення органних творів епохи бароко для готово-виборного баяна передбачає як теоретичне обґрунтування цього процесу, так і оцінку його практичної доцільності у виконавській діяльності. Перенесення нотного тексту з одного інструментального середовища в інше відіграє важливу роль у формуванні художньої концепції виконання поліфонічних композицій. Саме на цьому етапі визначається характер майбутньої інтерпретації. Отже, перекладення безпосередньо впливає на спосіб відтворення стилістичних рис барокової музики у межах сучасного інструментального виконання, оскільки вона пов'язана з необхідністю адаптації фактурної організації першоджерела до тембрових та акустичних можливостей нового інструмента.

У цьому контексті М. Плющенко зазначає, що «перекладення є результатом двоавторської творчості; формою роботи за художніми

моделями, яка синтезує композиторські та виконавські засади, вбирає процедуру перекладу-збагнення цілісних характеристик системи першоджерела, трансгресію вихідних змістовних рівнів, адаптованих у системі версії через фактурний і тембровий чинники» [102, с. 4].

Виконавець, який звертається до перекладення, має враховувати низку чинників – стильову належність твору, його жанрову природу, історичні умови виникнення та звукові параметри інструмента, для якого він був написаний. Сукупність цих характеристик формує первісну художню модель композиції. Водночас постає необхідність встановити відповідність між цими властивостями та специфічними можливостями баяна, що суттєво відрізняється від органа як конструкцією, так і системою виражальних засобів. У такому процесі перекладення передбачає не лише збереження нотного тексту, але й перенесення художнього змісту в іншу акустичну площину, що зумовлює підвищену увагу до динаміки, артикуляції та тембрової палітри інструмента.

Вибір Чакони f-moll Р. 43 Й. Пахельбеля (див. дод. В) для аналізу в контексті перекладення для концертного баяна зумовлений суттєвими причинами, пов'язаними як зі специфікою самого твору, так і з виконавськими можливостями інструмента. Передусім увагу привертає темброва спорідненість органа і баяна. Обидва інструменти здатні формувати протяжне, насичене звучання та підтримувати відносну самостійність голосів у поліфонічній фактурі. Саме ця акустична подібність значною мірою полегшує передачу характерного барокового звукового образу. «Вагомим фактором при виборі твору для перекладення є спорідненість звучання та принципу звукоутворення» [93, с. 70]. Водночас важливим чинником виступає логіка поліфонічного мислення, притаманна музиці бароко у якій розвиток матеріалу часто відбувається через послідовне варіювання тематичного ядра і поступове фактурне розгортання. У творчому доробку композитора ця композиція репрезентує жанр чакони як форму цілісного художнього мислення, що поєднує розгалужену організацію фактури з

глибиною ідейно-художніх образів. Така багатоплановість зумовлює складність виконавських завдань, та відкриває значні можливості для музикознавчого аналізу.

Чакона f-moll P. 43 (див. дод. В) відзначається стриманою вишуканістю та тонкою художньою інтонацією, що надає композиції особливої внутрішньої зосередженості. Її варіаційна основа спирається на чотиритактову побудову із низхідним дорійським тетрахордом у басовій лінії, що визначає структурну стійкість усього твору. Саме ця інтонаційна модель формує фундамент композиції. Використовуючи гармонічну послідовність  $T - D^6 - S5/6 - D$ , Й. Пахельбель вибудовує стабільну гармонічну опору, що безпосередньо пов'язана з ранніми зразками жанру, які походять від танцю *ciaccona* XVI ст.. Як один із характерних жанрів барокової епохи, вона вирізняється значною художньою насиченістю та чіткою конструктивною структурністю, поєднуючи варіаційний принцип розвитку з остинатною основою. Однак композитор не обмежується традиційною схемою. Він адаптує її до мінорного ладу і розширює гармонічний план, вводячи мажорну домінанту напередодні кожного нового варіаційного проведення. Незмінна низхідна лінія  $F - E\text{-flat} - D\text{-flat} - C$  створює стійку слухову опору протягом усього твору, тоді як фактура і темп змінюються у межах двадцяти двох варіацій, кожна з яких повторюється. Саме така організація музичного матеріалу забезпечує відчуття внутрішньої цілісності композиції. Повернення первісного тематичного матеріалу у завершальному розділі надає формі відчуття замкненості та підкреслює її циклічний характер.

У Чаконі f-moll P. 43 Й. Пахельбель послідовно використовує різноманітні фігураційні моделі для окреслення кожного етапу музичного розвитку, поєднуючи поступове ускладнення фактури з активним залученням поліфонічних елементів. У результаті формується диференційована система голосів і ритмічних співвідношень, що визначає характер руху музичної тканини і безпосередньо впливає на виконавське осмислення твору.

Фактурна різноманітність твору створює виразне зіставлення витонченої барокової манери з елементами, що тяжіють до французької увертюрної стилістики – насамперед пунктирного ритму та імітаційних побудов. Вагому роль у формуванні музичної мови відіграє орнаментальне насичення мелодичних ліній і фраз, що досягається шляхом поступового ускладнення нотного викладу та комбінування різних типів фактурного розгортання. Зокрема, композитор поєднує рух шістнадцятими з протяжними імітаційними проведеннями, вводить синкоповані ритмічні структури, а також використовує віртуозні пасажі, що підсилюють інтенсивність музичного розвитку.





У межах цього дослідження під час перекладення Чакони f-moll P. 43 Й. Пахельбеля (див. дод. В) для готово-виборного баяна було взято за основу уртекстові видання органного нотного матеріалу у нашій виконавській редакції (А. Желізко). Основне проведення теми в Чаконі f-moll починається динамічним нюансом *pianissimo* у спокійному темпі *Andante*. Характер звучання наближається до наспівного *cantabile*, що підкреслює ліричну спрямованість початкового тематичного викладу. Поліфонічна фактура твору наскрізна та прозора з чітко окресленою функцією кожного голосу. Разом з цим репрезентація музичного тексту втілюється у всіх трьох голосах одночасно.




Перше проведення теми, а також варіації з 1-ї по 4-ту виконуються майже в єдиного динамічного розгортання. Наступні варіації з 5-ї по 12-ту реалізуються за принципом динамічного наростання, або динамічного контрасту. З цього випливає, що Чакона f-moll складається із чітко виражених двох блоків варіацій, що відрізняються між собою характером виконання, а також темповими та динамічними співвідношеннями.

Для першого блоку варіацій властивими є наспівність (*cantabile*), лірична манера виконання, спокійний темп *Andante*, та динамічний план у межах від *pp mezzo piano*. У таких варіаціях темброве забарвлення здійснюється регістрами з більш м'якими та матовими відтінками. Фактура

викладу музичного матеріалу завжди укрупнюється та реалізується частіше четвертями та половинками, рідше – восьмими. Штрихова палітра більш зв'язна, представлена штрихом *legato* або *non legato*. До такого «ліричного» блоку варіацій можна віднести 1 – 4, 8, 12 – 14, а також 17 – 18 варіації.

Для другого блоку варіацій характерними є експресивність, масштабність звучання. Темп *Andante* більш рухливіший, а метроритмічна організація доволі часто здійснюється шістнадцятими тривалостями. Доволі часто такі варіації втілюються динамікою від *mezzo forte* до *ff* і підсилюються яскравими повнозвучними регістрами. Фактура варіаційного викладу дрібнішає та репрезентується восьмими, шістнадцятими, ще рідше четвертними тривалостями. Штрихова артикуляція об'єднується і стає менш зв'язною. Представлені варіації доволі часто виконуються штрихом *staccato* та *non legato*. До таких варіацій належать 5–7, 9–11, 15–16 та 19–21 варіації.

Варто відзначити, що образний зміст виконання у 5-й варіації втілюється не різкою зміною звучання, а поступовим розгортанням (1–4 варіації). У даних варіаціях чітко простежується послідовна підготовка, що спричинює таку трансформацію. З кожною наступною варіацією фактурне насичення подрібнюється в результаті модифікації (із четвертних тривалостей у 1 і 2 варіаціях у восьмі в четвертій варіації). Отож поява 5-ї варіації це не раптова поява нового характеру звучання, а результат тривалого впорядкованого процесу фактурної організації. Для цієї Чакони характерною ознакою є і темброво-динамічні градації і динамічні протиставлення, що потребують використання широкої палітри тембрових регістрів, характерних для органного звучання. Темброва адаптація початку Чакони, а також наступні 1–4 варіації здійснюються регістром «фагота» , «фагота з кларнетом» , або «органа» . Такі темброві комбінації у поєднанні з динамічним планом *pp* – *mezzo piano* надають фразі глибокого, дещо філософського забарвлення. Вершина звукового напруження припадає на 5-ту варіацію зі зміною фактурної організації верхнього та середнього голосів. Використання яскравого регістру «тутті»  у поєднанні з інтенсивним веденням міху

підкреслює драматургічну напруженість та динамічну виразність варіацій. Обраний регістр «тутті»  втілюється у 5 – 7, 9 – 12, 15 – 16, та 19 – 21 варіаціях. У 8-й варіації регістр «тутті»  поступається більш м'якому «фаготу», або «фаготу з кларнетом» , а динамічний рівень *piano* протиставляється драматичному *forte*. Такі темброві та динамічні трансформації супроводжуються несподіваним поверненням до початкової манери звучання та відтворенням ліричного образу виконання. Особливо відчутно це з 12–14, 17–18 та в останньому проведенні теми у заключному епізоді твору.

При перекладенні Чакони f-moll для баяна важливим також є її темпо-агогічні параметри. Завдяки своєму варіаційному характеру, Чакони f-moll по при наявний темп *Andante* трактується більш вільно із незначними відхиленнями від основного темпу. Початок твору з основною темою та всі наступні варіації для яких властива лірична манера звучання (1–4, 8, 12–14, 17–18), разом із темою в заключному фрагменті твору, втілюються у більш спокійнішому та витриманому темпі. Проте варіації (5–7, 9–11, 15–16, 19–21) із яскраво вираженою експресивністю звучання трактуються у більш подвижному темпі. У таких варіаціях фактура викладу музичного матеріалу стає дрібнішою, штрихова палітра об'легшеною, або ж навпаки акцентованою, а динамічне розгортання втілюється у межах *mezzo forte* – *ff*. Така зміна темпу підсилює контрастність варіаційного розвитку, забезпечує виявлення драматургічного напруження і підтримує енергетичну спрямованість музичного розвитку.

У процесі перекладення органних творів для баяна дуже важливою є штрихова артикуляція. Оскільки орган та баян мають багато споріднених рис, (як, наприклад, звукоутворення та протяжність звуку), так і ряд відмінностей то при перекладенні важливо дотримуватися балансу між відтворенням органного звучання в нових акустичних умовах. Штрихова палітра Чакони f-moll трактується за тим же принципом, що й питання темпу, тембру і динаміки. У варіаціях із спокійним темпом, щільнішою фактурою

музичного тексту та лірико-інтонаційною манерою виконання (1–4, 8, 12–14, 17–18) застосовується комбінація штрихів *legato*, *tenuto*, та *non legato*. Винятком стають пульсації шістнадцятих у виборній системі лівої руки у 7-ї варіації, 8-ма варіація (також пульсація шістнадцятих у лівій клавіатурі) та друга половина 5–8 тт. 14-ї варіації, що виконуються штрихом *leggero*, тоді як 13, та перша половина 14-ї штрихом *staccato*.

У яскраво виражених експресивних варіаціях із більш рухливим темпом, дрібнішою фактурою викладу та з більшою динамічною інтенсивністю використовуються штрихи *non legato*, *staccato*, *leggero*. Підкреслення інтонаційних перекличок шістнадцятих у верхньому голосі 5-ї варіації, двох верхніх голосів у правій руці 15-ї та підсилення пунктирного ритму у 9-й потребують застосовуватися штриха *marcato*, а також активного акцентованого смислового руху міха. Різноманітність штрихової артикуляції у поєднанні із продуманою логікою ведення міха та міхової артикуляції створюють необхідні умови для чіткого інтонаційного виділення окремих голосів, збереження їх функціональної самостійності та точного відтворення ритмічної організації у кожній варіації.

Актуальним питанням при перекладенні Чакони f-moll для баяна є розшифровка мелізматики. Перший раз мордент зустрічається на восьмій ноті з крапкою третьої долі у 3-му такті верхнього голосу правої руки, згодом у 7, 8 тт., а перше звучання трелі у 3-му такті 2-ї варіації. Наступного разу морденти з'являються у (4, 7, 8 тт.) 2-ї варіації та (4, 8 тт.) 4-ї, що є складним для виконання та створює додаткові технічні труднощі. Оскільки основне фактурне навантаження припадає на праву руку (три верхніх голоси цієї варіації виконуються правою рукою) це завдає аплікатурних незручностей пов'язаних із фізіологічними особливостями та фактурною організацією. Відтак, велика відстань між голосами та широке інтервальне розташування між ними призводить до значної розтяжки пальців, що значно ускладнює процес їх виконавської реалізації на баяні. Власне для вирішення таких технічних завдань та збереження плавного і рівномірного голосоведення

використовуються такі аплікатурні прийоми як «ковзання», підміна пальців на витриманій ноті та «перекочування» з однієї фаланги на іншу. Застосування цих прийомів дозволяють розвантажити інші пальці і забезпечити повноцінне виконання поліфонічної фактури. При перекладенні Чакони f-moll для баяна актуальним залишається питання розподілу голосів між клавіатурами. Розмежування голосів залежить не лише від конструктивних особливостей інструмента, та художньої задуми обраного твору, а ще від індивідуальних рис характеру самого виконавця, його світогляду та вибраної ним стратегії розвитку музичного матеріалу у створенні своєї інтерпретаційної моделі виконання. Так, у першому проведенні теми лінія середнього голосу може трактуватися як правою так і лівою рукою, в залежності від творчого мислення виконавця та обраної лінії перспективи розгортання музичного твору. У першому випадку проведення основної теми може втратити виразність, через труднощі, що виникають у зв'язку із збереженням штриха *legato*. Водночас такий підхід уможливорює чіткіше виокремити лінію педалі та надати їй певної автономності. У другому випадку тема стає виразною завдяки реєстровому виділенню, а також дає змогу диференціювати штрихову артикуляцію між руками. У результаті тема у правій руці виконується штрихом *legato*, тоді як лінія середнього голосу і басу *non legato*.

Подібна ситуація складається і в 4-й варіації. У варіанті *de фактура* варіації передбачає виконання верхнього та середнього голосів правою рукою, а нижній переноситься у виборну систему лівої, подібна організація поліфонічної тканини дозволяє зберегти рельєфність тематичної лінії та підтримати рівновагу між усіма голосами. Проте у варіанті, за якого верхня мелодична лінія залишається у правій клавіатурі, а середній і басовий голоси переносяться до лівої, створюються умови для точнішого контролю звукового балансу та інтонаційного виокремлення поліфонічної структури цього епізоду.

У 5-й варіації переклички шістнадцятих у верхньому голосі доцільно виконувати правою рукою, тоді як рух вісімок у середньому краще втілювати лівою у виборній системі. Поєднання цих голосів формує характерний поліфонічний малюнок даного епізоду, у якому особливо важливо досягти точного співвідношення між ними. Обидві мелодичні лінії повинні звучати виразно і цілісно, органічно вписуючись у загальний драматичний розвиток композиції не порушуючи логіки голосоведення.

У 9-й варіації пунктирна структура верхніх голосів реалізується у правій клавіатурі, тоді як четвертні ноти органної педалі виконуються в басу лівої клавіатури. Подібна організація голосів створює значне навантаження на праву руку, оскільки потребує достатньої розтяжки пальців для стабільного проведення поліфонічних ліній. З огляду на ці фізіологічні труднощі (6, 7 тт.) можливе певне виконавське коригування. Тривалість нот середнього голосу правої руки інколи скорочують з четвертних до восьмих, а також дублюють у виборній системі лівої клавіатури разом із басовою партією. Такий прийом дає змогу зберегти цілісність звучання, полегшити аплікатурне навантаження та водночас не порушити логіку поліфонічного викладу.

У 10-й варіації рух шістнадцятих у верхньому голосі та рівномірна хода вісімок у другому проводяться у правій клавіатурі, тоді як лінія басу в лівій. Проте у 5-му такті відбувається помітна зміна у структурі середнього голосу. Фігураційний рух восьмих трансформується в акордову вертикаль четвертями та втілюється лівою рукою. На нашу думку, така адаптація є цілком виправданою, оскільки не порушує логіку голосоведення та не ускладнює виразне проведення руху шістнадцятих у верхньому голосі.

Розвиток 14-ї варіації ускладнюється появою пунктирних фігур у першому голосі правої клавіатури. Партії верхніх голосів виконуються правою рукою. Такий спосіб розподілу голосів логічно продовжує принцип голосоведення започаткований у попередній варіації та не порушує їх метроритмічну організацію.

17-та та 18-та варіації споріднені не лише за темповими та художньо-драматичними характеристиками а і за способом фактурного викладу тематичного матеріалу та розподілу голосів. Вони можуть бути втілені двома способами. У першому варіанті середній та нижній голоси виконуються у виборній системі лівої клавіатури, у другому ж розподіляються між правою та лівою клавіатурами.

Під час виконання 20-ї та 21-ї варіацій виконавець знову стикається з труднощами, подібними до тих, що виникали у 14-й. Йдеться про необхідність збереження чіткої пульсації синкопованих вісімок та їх узгодженого метроритмічного співвідношення між партіями першого і середнього голосів. У 21-й варіації пульсації шістнадцятих реалізуються у правій клавіатурі з дублюванням середнього голосу вісімками у виборній системі лівої. Така адаптація підкреслює рухливість темпу та ритмічну організованість даного фрагменту не руйнуючи її структурної цілісності у слуховому сприйнятті. Подібно до 20-ї варіації у 21-й синкоповані пульсації вісімок втілюються рухом шістнадцятих у правій клавіатурі, однак у (3, 5 – 8 тт.) лінія середнього голосу додатково дублюється вісімками у виборній системі лівої клавіатури. Такий прийом дає змогу зберегти чіткість ритмічної організації та підсилює відчуття безперервної пульсації музичного руху.

Перекладення Чакони f-moll Й. Пахельбеля для готово-виборного баяна виявляє себе як процес перенесення органного тексту в інше темброво-акустичне середовище, у якому збереження нотного матеріалу поєднується з його фактурною та виконавською адаптацією. Ключове значення має відтворення варіаційної логіки твору, зокрема стабільної ролі басового тетраорду як структурної основи, а також послідовності поліфонічного розвитку. У межах цього процесу визначальними стають рішення, пов'язані з організацією голосоведення, регістровим моделюванням і диференціацією штрихів, що безпосередньо впливають на цілісність інтерпретації.

Ефективність перекладення залежить від здатності виконавця забезпечити рельєфність кожної поліфонічної лінії та зберегти внутрішню

рівновагу між голосами без фактурного перевантаження. Практичний аналіз варіацій демонструє доцільність такого розподілу голосів, що узгоджується з логікою оригінального тексту і водночас враховує технічні та темброві можливості баяна, зокрема активне використання виборної системи лівої клавіатури. Саме такий підхід дозволяє відтворити структурну цілісність твору, зберегти чіткість ритмічної організації та адекватно передати художній зміст композиції в нових інструментальних умовах.

## **2.5. Основні прийоми та принципи перекладення оркестрових творів епохи бароко для баяна**

У процесі виконання оркестрових барокових творів на баяні, а також під час формування їх художньо цілісної інтерпретації ключову роль відіграє якісне та стилістично виважене перекладення. «Перекладення – це творчий процес, специфіка якого полягає в переосмисленні інструментальних засобів виразності музичного твору» [31, с. 39]. Цей процес має здійснюватися з максимальною повагою до барокової естетики, композиторської логіки та внутрішньої структури музичного тексту. Будь-яке втручання (корекція фактури, перегруповання голосів, зміна гармонічних співвідношень або тембрових рішень) повинно ґрунтуватися на технічних можливостях баяна, а також на глибокому розумінні особливостей виконавських традицій барокової музики та її художніх пріоритетів.

На відміну від клавірної чи органної музики, що передбачає адаптацію одного сольного інструмента до іншого, оркестрові композиції барокової доби становлять значно складніший об'єкт для перекладення. Процес включає технічну трансформацію інструмента та відтворення ансамблевого багатоголосного звучання в умовах сольного виконання, що має обмежені акустичні можливості. Виконавець має володіти розвиненим аналітичним мисленням, виразною художньою уявою та здатністю мислити оркестровими категоріями. «Жива уява і глибока чуттєвість неодмінно повинні бути душевним багатством кожного, хто має справу з музикою» [21, с. 196]. Ба більше, робота з подібним репертуаром вимагає поєднання навичок

поліфонічного аналізу, тонкого відчуття тембрового балансу та глибокого знання музичної драматургії барокового стилю. «Щоб надати кожному творові той характер, який він мав у автора, потрібно гарненько освоїтись зі стилем, характером, смаком композитора і смаком епохи». [цит. за: 153, с. 31].

Особливо серйозні труднощі виникають у разі передачі багатопланової оркестрової фактури, що містить численні лінії взаємодії між голосами, різноманітність тембрового розмаїття та динамічні співвідношення. Перенесення і подальша адаптація цих структур на баяні потребує використання широкого спектра виражальних можливостей: реєстрових комбінацій, тембрової диференціації, штрихової та міхової артикуляції. При цьому необхідно зберегти ритмічну чіткість, внутрішню логіку розвитку тематичного матеріалу та загальну драматургію оригіналу без надмірного спрощення чи деформації його змісту. «різні інструменти мають різну (ім властиву) мову, якою вони передають цю музику, завжди дещо по-іншому» [цит. за: 153, с. 36]. «Художній переклад розширює творчий потенціал твору, його приховані можливості за допомогою застосування виражальних засобів іншого інструмента» [153, с. 33].

У цьому контексті перекладення барокових оркестрових композицій постає як творчий акт реконструкції, що спирається на поєднання історико-стилістичного знання, виконавської інтуїції та музикознавчої аналітики. Такий підхід дозволяє сформувати виконання, що передає зміст барокового твору і відтворює його стилістичну ідентичність у межах іншого інструментального середовища. «Потрібно знати дух, почуття, смаки й атмосферу епохи, щоб зрозуміти їх, і більш чи менш точно відтворити у своєму виконанні... Він – виконавець – повинен вникнути у всі ідеї композитора, щоб відчути і передати вогонь експресії та всі тонкощі деталей» [цит. за: 153, с. 31].

Для наукового осмислення процесу художньо-творчого перекладення оркестрових творів епохи бароко для готово-виборного баяна доцільно

звернутися до принципів і прийомів, розроблених у працях В. Дейнеги та Т. Яницького. Методичний підхід В. Дейнеги спрямований на перекладення симфонічного репертуару для оркестру народних інструментів, тоді як система Т. Яницького орієнтована на адаптацію музичного матеріалу для бандури. Попри відмінність інструментального середовища, обидва дослідники спираються на близькі за своєю суттю принципи й прийоми, що мають узагальнений характер. Саме це дозволяє розглядати їх як універсальні засоби, придатні для застосування у процесі перекладення барокових оркестрових творів для баяна. «Застосування прийомів перекладення є способом реорганізації фактури як в цілому, так і окремих її елементів, що сприяє досягненню різноманітних звукових ефектів» [31, с. 39].

**Ампліфікація** (від лат. «*amplificatio*» – розширення, збільшення) у контексті перекладення музичних творів описує творче доповнення нотного матеріалу з метою посилення його виразності, структурної логіки та драматургічної цілісності. Ампліфікація є прийомом, що передбачає розширення проведення голосу за рахунок його октавного дублювання, коли замість унісону або однієї октави використовується ширший інтервальний обсяг. Такий спосіб застосовується з метою посилення звучності, підвищення емоційної напруги та збільшення діапазону.

Звернення до ампліфікації верхнього голосу вгору має обмежений характер і використовується нечасто. Значно поширенішим є октавне подвоєння окремих голосів або акордів, як заміна оркестрових унісонів. У певних випадках, задля збереження збалансованості викладу, виникає потреба у поширенні цього прийому на кілька голосів одночасно. Розширення загального діапазону шляхом ампліфікації верхнього голосу застосовується лише у виняткових ситуаціях, переважно за умов максимальної динамічної насиченості (*forte* або *fortissimo*). Натомість ампліфікація верхнього голосу вниз використовується значно частіше і є ефективним як у гучному, так і в помірному звучанні.

У перекладенні оркестрових творів барокової доби для баяна ампліфікація постає як важливий інструмент компенсування втраченої оркестрової багатоплановості. Оскільки баян є сольним інструментом із природно обмеженою тембровою палітрою, інтерпретатор може вводити октавне дублювання поліфонічних ліній для поглиблення звучання, без втрати стилістичних рис барокової доби.

**Редукція** (від лат. «*reductio*» – «повернення до основи», «звуження»). Редукція це прийом, зміст якого полягає у зменшенні інтервального обсягу проведення голосів порівняно з оркестровим викладом, коли октавні дублювання замінюються унісоном, а багатократне октавне розташування зводиться до однієї октави. Такий прийом дає змогу «стиснути» фактуру, не порушуючи загального звучання, і водночас зберегти положення середніх голосів. Редукція верхнього голосу може здійснюватися як у напрямку вгору, так і вниз. Окрім простої редукції, використовується й подвійна, що дає змогу звести двооктавне проведення голосу до меж однієї октави.

Перекладення оркестрових барокових партитур для готово-виборного баяна часто робить редукцію одним із провідних прийомів. Оркестрова фактура епохи бароко зазвичай включає значну кількість голосів, дублювань, епізодів *tutti* та щільних вертикалей. Баян, будучи інструментом із камерно-індивідуальним характером звучання, не може відтворити таку масштабність у її первісному вигляді. Саме тому редукція постає як інструмент що дозволяє зберегти співвідношення між елементами оркестрової фактури не порушуючи її рівноваги. «В процесі перекладення редукція застосовується досить часто тому, що не змінює балансу оркестрової фактури та співвідношень між її елементами» [31, с. 40].

**Пропуски звуків і голосів.** Під час перекладення оркестрового репертуару барокової епохи для баяна виконавець неминуче стикається з потребою переосмислення багатоголосної фактури відповідно до технічних і звукових можливостей інструмента. Це зумовлює необхідність вибіркового підходу до музичного матеріалу та застосування специфічних прийомів його

структурного впорядкування. Одним із найважливіших серед них є принцип цілеспрямованого пропускання звуків, що функціонує як інтерпретаційний і технічно-фактурний інструмент. Ідея пропуску розглядається як свідомий акт редагування нотного тексту, що не порушує його стилістичної природи та художньої логіки. Важливими є принципи раціонального добору музичних творів, що в новому середовищі виражальних засобів баяна зберігають загальні риси фактури оригіналу, штрихів, динамічних співвідношень.

Саме тому застосовуються три види вибіркового скорочення матеріалу, що допомагають зберегти структурну логіку та побудову твору:

- рух по опорних долях метроритмічної структури (нерівноцінні теситурні можливості музичного інструмента);
- пропуски дрібних тривалостей (імітація технічно-неможливої для виконання фактурної лінії);
- пропуски окремих звуків ладо-гармонічного супроводу.

Застосування принципу пропусків у перекладеннях для баяна не знижує художньої цінності музичного твору, а навпаки демонструє зрілість виконавського мислення. Виконавець обирає ті рішення, які дозволяють зберегти структурну логіку, стилістичну достовірність і виразність барокової музики в рамках іншої звукової природи. У результаті формується фактурний варіант, що підтримує образну цілісність твору й водночас розкриває природні можливості сучасного баяна. Такий підхід допомагає запобіганню перевантаженню й дозволяє композиції прозвучати переконливо в новій виконавській формі.

**Зміна способу викладення голосів, або перенесення.** Зміна способу викладення голосів у процесі перенесення оркестрової фактури у площину готово-виборного баяна виступає одним із найважливіших методів, що забезпечують збереження цілісності музичного тексту в умовах його переосмислення для іншого акустичного середовища. Сутність цього прийому передбачає зміну висотного положення голосу відносно оркестрового оригіналу шляхом його переміщення на одну або кілька октав

вгору або вниз. На відміну від редукції та ампліфікації, цей прийом використовується обмежено і найчастіше стосується голосів середнього регістру, значно рідше – баса і лише у виняткових випадках – верхнього голосу. Застосування перенесення верхнього голосу вгору є небажаним, оскільки воно віддаляє його від середнього регістру та порушує цілісність звучання. Натомість перенесення верхнього голосу вниз виявляється більш виправданим, особливо у поліфонічних фрагментах, де в межах обмеженого діапазону необхідно відтворити кілька рівноправних голосів. У таких ситуаціях окремі голоси переміщуються на октаву вниз, що дозволяє зберегти їхню наявність і забезпечити чітке сприйняття всієї структури голосоведення. «Зміни основних мелодичних ліній та голосів у процесі перекладення...не допускаються» [31, с. 41].

**Зміна ритмічного малюнку.** Під час перекладення оркестрових творів барокової епохи для виконання на баяні нерідко постає потреба у цілеспрямованій корекції ритмічного малюнка окремих елементів фактури. Найчастіше це стосується допоміжних партій – супровідних ліній, побудованих на усталених метроритмічних формулах, гармонічних фігураціях або стандартних мелодико-ритмічних моделях. Причиною таких змін є специфіка баяна, який, на відміну від оркестру, не здатний відтворити розподіл функцій між струнними, духовими чи іншими групами інструментів, адже поєднує в собі властивості як поліфонічного, так і гомофонно-гармонічного інструмента.

Важливою умовою успішної ритмічної адаптації є збереження динамічної активності та виразності музичного образу, пристосування складних ритмічних конфігурацій до реальних технічних можливостей інструмента та забезпечення стабільнішої метричної організації ритмічним моделям властиві духовим або фанфарним групам оркестру, де часто домінує пунктирний, акцентований чи нерівномірний ритм. У підсумку ритмічна адаптація в перекладеннях барокових оркестрових творів для баяна дозволяє зберегти художню цілісність і стилістичну ідентичність барокової музики,

відкриваючи водночас можливість її переконливого втілення у нових інструментальних умовах.

**Педалізація** забезпечує тривале утримання окремих тонів або акордових звуків, що формує підґрунтя для цілісного художнього трактування твору та вимагає глибокого розуміння стилістичних закономірностей барокової музики. Однією з основних функцій педалізації є створення гармонічного фундаменту. В оркестровому викладі цю роль виконують різні групи інструментів, що утворюють опорні вертикалі, насичені тембровими відтінками. Проте баян, не маючи змоги відтворити темброве розмаїття оркестрової фактури у повному обсязі, компенсує його за допомогою довготривалого утримання гармонічно важливих звуків. Такий прийом зміцнює гармонічну основу твору та зберігає цілісність фактурних елементів, що створюють враження широкого акустичного простору.

**Пунктирування** слід вважати прийом, за якого тривалості звуків одного або кількох голосів істотно скорочуються без зміни їхнього висотного положення. Найчастіше він застосовується у повільно-рухомих голосах, що дозволяє звільнити простір для проведення інших ліній у тому ж регістрі. Такий спосіб викладу не ускладнює виділення відповідного голосу, оскільки він достатньо легко розпізнається серед інших.

**Стиснення** полягає у зменшенні тривалості одного з крайніх звуків голосу при збереженні без змін усіх проміжних звуків. Такий прийом використовується у випадках, коли в момент вступу певного голосу в тому ж регістрі вже звучить інший, більш значущий за функцією. У подібних ситуаціях скорочення тривалості дозволяє уникнути накладання і забезпечити чіткість фактури. Найчастіше стисненню піддаються другорядні голоси, тоді як провідні зберігають свою повну тривалість. Одним із різновидів цього прийому є запізніле введення початкового звуку, що розглядається як рання форма стиснення.

У процесі перекладення барокових оркестрових творів для готово-виборного баяна доцільно розглянути принципи перекладення зазначенні

В. Дейнегою. На думку дослідника вибір твору є одним із найвідповідальніших етапів, адже саме він значною мірою визначає художню переконливість майбутньої інструментальної адаптації. Далеко не кожна композиція піддається такому перекладенню, що дозволяє зберегти її художню завершеність у новому інструментальному середовищі. У зв'язку з цим добір репертуару набуває принципового значення і ґрунтується не на зовнішніх ознаках твору, а на його здатності зберігати визначальні характеристики при зміні засобів викладення. Передусім ідеться про відтворення фактурної побудови, артикуляційної диференціації та динамічного співвідношення, що забезпечують впізнаваність і цілісність оригіналу. «Адже не кожен твір підходить для того, щоб існувати в нових умовах як самостійний художньо-значимий твір» [цит. за: 153, с. 41].

Одним із фундаментальних принципів, що набуває провідного значення під час перекладення барокових оркестрових творів для виконання на баяні, є збереження системи тембрових співвідношень, закладених в оригінальній партитурі. Бароковий оркестр, попри свою компактність порівняно з пізнішими епохами, вирізняється багатством тембрових забарвлень і контрастів, що формують основу художньої виразності стилю. Тому під час адаптації цього звукового простору до можливостей сучасного баяна важливо не просто перенести мелодико-ритмічний матеріал, а осмислено трансформувати темброві функції, зберігаючи внутрішню логіку оркестрового мислення. «Твори, в яких формотворча функція тембру рівнозначна виразово-смісловій, при перекладі втрачають свій колорит, суттєві сторони свого ідейно-художнього змісту» [27, с. 33].

Темброві співвідношення, доцільно поділити на два типи – вертикальні й горизонтальні. Перші описують співвідношення тембральних забарвлень у рамках одночасного звучання голосів: взаємодію мелодії з акомпанементом, виокремлення контрапункту, ступінь щільності акордових вертикалей. Другий тип пов'язаний із тембровими змінами в часі, тобто з розгортанням звукової палітри в межах динамічного розвитку музичної форми. Найвищий

рівень майстерності перекладення проявляється тоді, коли виконавцю вдається зберегти логіку тембрової драматургії оригіналу, не маючи в розпорядженні оркестрової палітри, оскільки темброві засоби розглядаються як структурний чинник композиційного розгортання, що забезпечує послідовність динамічного напруження та формування кульмінаційної вершини. «При творчому художньому перекладенні вирішальним є створення цілісного образу, де тембр є одним зі складових у комплексі виконавчих засобів» [23, с. 26].

Ще одним принципом, що визначають спосіб формування музичного образу в процесі перекладення є динамічні співвідношення. Як зазначає В. Дейнега «...розвиток динамічних відтінків у музичному виконавстві адекватний динаміці розвитку людських емоцій у момент виконання музичного твору» [31, с. 54]. Подібно до тембрових співвідношень, динамічні співвідношення також варто розглядати у вертикальному та горизонтальному вимірах. Вертикальний аспект передбачає баланс між одночасно звучними голосами: чіткість поліфонічного голосоведення, баланс між основним і другорядним тематичним матеріалом. Горизонтальні динамічні співвідношення пов'язані з розвитком музичного матеріалу у часі: поступовим динамічним наростанням, контрастними переходами, локальними кульмінаціями. Відтак, збереження динамічних співвідношень у перекладенні барокових оркестрових композицій для готово-виборного баяна є не просто технічним дублюванням оригінальних динамічних позначень, а творчим актом інтерпретації, що потребує глибокого розуміння барокового стилю та інструментальної специфіки.

Для переконливого перекладення Т. Яницький [153] у своєму дослідженні пропонує переосмислити такі виражальні засоби:

- ущільнення або, навпаки, розрідження фактури залежно від виконавських потреб;
- підбір адекватних способів звуковидобування, зокрема через переосмислення штрихової артикуляції;

- використання характерних інструментальних засобів для забезпечення поліфонічності звучання;
- модифікація окремих елементів фактури оригіналу, що не відповідають специфіці інструмента, для якого здійснюється перекладення;
- адаптація викладу з урахуванням виконавської зручності.

Отож, на його думку, нотний текст перекладення дає змогу виконавцеві краще усвідомити композиторські ідеї і повинен містити в собі точне розуміння задуму композитора. Також у автора перекладення має бути глибоке знання специфіки інструмента, на який перекладається музичний твір, Окрім цього автор повинен мати композиторські навички та власний авторський стиль перекладення. «Процес перекладення можна уявити як єдиний неподільний комплекс прояву музичних знань та навичок, у якому технічні, темброві, тесатурні, акустичні можливості інструментів мають індивідуально творчий характер використання» [31, с. 2].

Виходячи із зазначеного вище, науковець доходить таких висновків:

1. Перекладення є творчим переосмисленням способів відтворення музичного матеріалу за умови збереження художнього змісту оригіналу. При цьому змінюється виклад музичного матеріалу та здійснюється його редакційне опрацювання відповідно до нових інструментальних умов.
2. Необхідно враховувати взаємодію умов, що впливають із природи музичного мистецтва, спираючись на основні принципи перекладення, сформульовані М. Давидовим [27]:
  - основні елементи твору, що визначають його будову та зміст, залишаються незмінними, тоді як способи їх реалізації можуть варіюватися, утворюючи єдину цілісну художню систему;
  - значення тембру не є сталим і змінюється залежно від стилевих особливостей та виконавського середовища;

- взаємний вплив різних видів виконавського мистецтва, що ґрунтується на інтонаційній музичній природі;
- особистісна спрямованість виконавської та перекладацької інтерпретації твору.

### 3. Ознаками художньо виваженого перекладення є:

- усунення тих способів звукового втілення, що не відповідають природі інструмента, на який здійснюється переклад;
- доповнення оригінального матеріалу новими виразовими засобами, притаманними цьому інструменту.

Спираючись на методичні засади перекладення, сформульовані В. Дейнегою, та узагальнюючи власні висновки, Т. Яницький формулює власні критерії цих принципів, надаючи їм більш чіткого практичного спрямування. До них належать вибір творів для перекладення, збереження авторського задуму, відповідність викладу до специфіки інструмента, зручність виконання.

**Вибір творів для перекладення.** Перед початком роботи над перекладенням необхідно детально ознайомитися з обраним твором: проаналізувати його структурну побудову, прослухати в записі чи в концертному виконанні. Важливо заздалегідь уявити звучання цього матеріалу в новому інструментальному середовищі, враховуючи такі чинники як ступінь тембрової близькості між інструментами:

- можливість поєднання різних типів мелодичного руху, що досягається через варіативне використання штрихів;
- здатність інструмента передавати різний характер музики залежно від її стилістики та образного змісту.

«При підборі твору для перекладення потрібно враховувати основні фактори – збереження естетичної сутності художнього образу, а не орієнтуючись лише на той факт, наскільки зручно та просто твір адаптується для баяна» [93, с. 67].

**Збереження авторського задуму оригіналу.** У процесі переосмислення способів реалізації музичного матеріалу автор перекладення має забезпечити збереження композиторського задуму та художньої концепції твору в умовах іншого інструментального звучання. «Здатність виконавця проникнути в задум композитора повинна співвідноситись із співтворчим обдаруванням виконавця» [153, с. 81].

**Відповідність викладення до специфіки інструмента.** Це досягається завдяки застосуванню технічних прийомів, що уможливають варіювати щільність фактури для встановлення потрібних динамічних співвідношень, по-іншому трактувати штрихові позначення оригіналу, змінювати окремі її елементи та посилювати поліфонічність звучання.

**Зручність виконання.** Виклад музичного матеріалу має бути організований таким чином, щоб технічні труднощі не перешкождали процесу виконання і не відволікали увагу виконавця. Натомість продумана організація викладу музичного матеріалу забезпечує природність виконання і дає змогу зосередитися на фразуванні, динаміці та розкритті художнього задуму твору. «Поняття зручність як історична категорія змінюється в процесі розвитку інструмента і виконавства на ньому. Те, що раніше було здобутком небагатьох, сьогодні стає посильним більшості виконавців, оскільки межі можливого у мистецтві розширюються» [27, с. 39].

У контексті перекладення барокових оркестрових творів для баяна доцільно звернутися до дослідження Н. Хмель «Специфіка бандурних перекладень музики бароко: виконавсько-текстологічний аспект» [133]. У її праці перекладення барокової музики розглядається у взаємозв'язку із текстологічною інтерпретацією. Також науковця виявляє споріднені їй загальнометодологічні поняття: ремінісценція, реконструкція, комплементарність, герменевтика та рецепція, проектуючи їх на музично-виконавську практику. Узагальнюючи наявні підходи, дослідниця формулює власні визначення цих понять.

З історико-термінологічної точки зору, Н. Хмель не розглядає різновиди перекладення як різні форми адаптації музичного твору до іншого музичного інструмента або виконавського складу. У контексті осмислення перекладень барокового репертуару дослідниця вводить до музикознавчого обігу поняття *конверсії*. Але цим «терміном» вона знецінює сам процес оновлення, перетворення музичного матеріалу, що супроводжується зміною його тембрових ознак і технологічних параметрів. На нашу думку, таке поняття узагальнює жанрову систему перекладень, що звужує можливості подальшого аналітичного опрацювання (було осмислення) у контексті сучасної виконавської практики і дає змогу конкретизувати їх на прикладі наукових підходів до проблеми художнього перекладення.

Наслідком такого підходу стає надмірність суттєвих змін у формоутворенні та жанровій належності твору. У центрі опиняється не відтворення барокового матеріалу, а його узагальнення, що змінює уявлення про його структуру та функціонування. У результаті барокова форма набуває довільного характеру, що виявляється у зміні внутрішньої побудови музичного твору.

У статті П. Бовканюка і М. Дудая «Художній переклад у музиці як фактор академізації народних інструментів» [3] наголошено, що «художній переклад» є одним із ключових чинників академізації, оскільки саме адаптація класичного репертуару формує стилістичну культуру виконавця та розширює темброво-фактурний потенціал інструментарію. Дослідники наголошують на доцільності використання барокового репертуару, підкреслюючи, що «...цілком обґрунтованим є звернення виконавців-баяністів до барокової музики..., оскільки йдеться про подібну темброву специфіку інструментів» [3, с. 7]. Проте вони зазначають дискусійність цього питання, адже виконання барокової поліфонії на баяні довгий час порушувало проблему адекватного «відтворення поліфонічної музики композиторів-класиків на інструменті, який належить до розряду народних» [3, с. 7].

Узагальнення наведених положень дає змогу розглядати перекладення оркестрових барокових творів для баяна як процес, у якому зміна інструментального середовища зумовлює трансформацію способів викладення музичного матеріалу при збереженні структурної організації та функціональних співвідношень. Аналіз показує, що застосування розглянутих прийомів перекладення має вибіркового характеру і визначається не формально, а функціональною роллю кожного елемента фактури. Збереження поліфонічної структури, логіки голосоведення, тембрових і динамічних співвідношень виступає обмежувальним чинником для будь-яких змін, що виникають у процесі адаптації.

Перекладення виявляється залежним також від правильного добору репертуару та відповідності викладу можливостям інструмента, що безпосередньо впливає на якість реалізації музичного тексту. Зручність виконання у цьому контексті не зводиться до спрощення, а забезпечує стабільність звуковедення, артикуляційну визначеність та точне проведення голосів у межах поліфонічної фактури. У результаті формується новий варіант твору, у якому змінюються способи звукового втілення, але зберігається структурна цілісність і художній зміст оригіналу, що підтверджує інтерпретаційну природу перекладення як самостійного виду виконавської діяльності.

## **2.6. Виконавсько-технічні засоби перекладення барокового оркестрового твору для готово-виборного баяна**

*на матеріалі концерту «Весна» («La primavera») з циклу «Пори року» («Il cimento dell'armonia e dell'invention») («Випробування гармонії та винахідливості») оп. 8 А. Вівальді*

Перекладення оркестрових творів епохи бароко для готово-виборного баяна та їх адаптація відіграють надзвичайно важливу роль. Адже потрібно добре розуміти структурну побудову музичного матеріалу, його фактуру, жанрово-стилістичні особливості та інші концептуально характерні ознаки, що притаманні епосі. Важливо майстерно перенести музичний текст з однієї,

більш широкої за фактурою, оркестрової площини у камерну, зберігши усі стилістичні особливості епохи, його автентичність, цілісність художньої драматургії. Перед баяністом-інтерпретатором постає завдання не лише скопіювати музичний текст, а зробити свою, відмінну від оригінальної виконавську версію в інших темброво-акустичних умовах. Така реалізація музичного твору потребує від виконавця високого рівня обізнаності в елементарних прийомах інструментування, розуміння специфіки тогочасного барокового оркестру, а також принципів звуковидобування інструментів, що входили до складу цього оркестру, усвідомлення стилістики даної епохи, форми твору, особливостей оркестрової фактури та прийомів гри (зокрема це стосується штрихів), технічно-виражальних засобів, а також осмислення змісту композиторського задуму. Як зазначав А. Швейцер: «адекватність перекладу є відносним поняттям, оскільки перекладацький процес складається з низки виборів, зокрема вибору стратегії перекладу». [254, с 15].

Для стилістично-виконавського аналізу розглянемо концерт «Весна» з циклу «Пори року» (ор. 8) А. Вівальді (див. дод. Г) у перекладенні для готово-виборного баяна С. Карася [12] (слід зазначити високу ефективність реалізації). Автор намагається втілити на баяні оригінальну оркестрову фактуру, темброву палітру музичних інструментів, а також інтонаційно-сміслові функції окремих груп оркестру, максимально спростивши спосіб викладення музичного матеріалу, але при цьому зберігає його автентичність, форму, а також стилістику барокової епохи тим самим наближуючи виконання твору на баяні до його оригінального оркестрового звучання.

У 1725 році А. Вівальді публікує серію концертних творів, під ор. 8, для скрипки, струнних і бассо контінуо, об'єднаних єдиною програмною назвою «Il cimento dell'armonia e dell'inventione» («Змагання між гармонією та винахідництвом»). Як зазначає англійський дослідник Пол Еверетт, «Назва твору вказує на діалектичний зв'язок між “гармонією” XVIII ст., тобто традиційною композиційною технікою, та “винахідністю”, вродженою творчою уявою, яка керує цією технікою» [202, с. 76]. Слід зазначити, що

відтворення партії *basso continuo* потребує від виконавця знань і навиків розшифрування для достовірного тлумачення нотного тексту, що є аналогічним до виконання мелізматики (у деяких виконавських редакціях *basso continuo* реалізується як партія басового голосу).

Перші чотири концерти ор. 8 об'єднані окремою програмною назвою – «*Le quattro stagioni*» («Пори року»). Вони були створені А. Вівальді у 1718–1723 роках і вирізняються новаторським характером. Насамперед це зумовлено їхньою програмністю. Композитор не обмежився загальними назвами, а конкретизував образний зміст окремих епізодів циклу. Існує також припущення, що А. Вівальді є автором чотирьох супровідних сонетів, структура яких узгоджується з послідовністю образів у концертах «Пори року».



Друга характерна ознака цих концертів пов'язана з особливостями мелодики та фактурної організації. На наш погляд, вони можуть слугувати підтвердженням того, що А. Вівальді у процесі створення «*Le quattro stagioni*» спирався на конкретні образно-зорові уявлення. Йдеться про імітаційний принцип відтворення різних пейзажних картин – щебету птахів, дзюрчання струмка чи танців пастухів. Ці образи знаходять безпосереднє відображення у мелосі та фактурі твору (зокрема, у концерті «*La primavera*»), досягаючи такого рівня виразності, що викликають асоціації з пошуками пізнього романтизму та імпресіонізму початку ХХ ст., хоча подібні прийоми А. Вівальді застосовував на два століття раніше.

Перша частина – *Allegro*. У музичному плані вона вибудовується як розгорнута багаторівнева картина, де послідовно відтворюються різні прояви весняного пробудження після зимового періоду. Форму доцільно трактувати як варіант вільно організованого рондо, що ґрунтується на регулярному повторенні інтонацій основної теми, що чергуються з контрастними епізодами з індивідуальним тематичним наповненням і власною образною спрямованістю. Вступ частини пов'язаний саме з проведенням цієї теми. Йдеться про широко впізнаваний тематичний матеріал у тональності мі-

мажор, де поєднуються витонченість звучання та внутрішня енергія, що співвідноситься з узагальненим образом приходу весни.


У перекладенні С. Карася (див. дод. Г) ці принципи реалізуються з урахуванням фактурної природи оригіналу. В оркестровій партитурі розглядуваного фрагмента чітко домінує тризвучна акордова фактура. У перекладенні для баяна вона трансформується з мінімальними змінами, але зберігає притаманний їй, акордовий тип викладу музичного матеріалу.

Втілення артикуляційної виразності, що в оркестрі досягається за допомогою смичка у струнних, у баянному перекладенні досягається шляхом поєднання штрихових і міхових засобів артикуляційної виразності. Зокрема, важливу роль відіграє штрих *tenuto* у лівій руці, де його реалізація ґрунтується на тісному переставлянні пальців із клавіші на клавішу, що забезпечує безперервність і плавність звукової лінії. Одночасне його застосування з метрично-акцентованою пульсацією міху імітує звучання басової групи струнних інструментів (*Violoncello*, *Contrabasso*) та *basso continuo*.

Динамічний контраст між епізодами *forte* та *piano* досягається не лише за рахунок варіативного ведення міху, а й через регістрове диференціювання тембру. Перше проведення теми відтворюється у яскравому регістрі «баян + піколо» , тоді як повторне проведення теми у регістрі «баяна» . У лівій клавіатурі також спостерігається стилістично обґрунтована зміна фактурної побудови. У перших трьох тактах (1 – 3 тт.) партія *basso continuo* втілюється у басу готової системи, а при наступному повторенні (8 – 10 тт.) того ж тематичного матеріалу у виборній.

З 13 по 27 тт. розгортається перший епізод, що асоціюється зі співом птахів і вирізняється особливою рухливістю та орнаментальною насиченістю музичного матеріалу. У технічному відношенні саме цей фрагмент можна вважати одним із найскладніших у «*La primavera*», оскільки виконання ускладнюється не лише значною кількістю мелізмів (трелей і мордент), а й безперервною пульсацією надзвичайно дрібних тривалостей (32), що


потребують чіткої синхронізації по вертикалі між голосами та максимальної точності у координації.

Реалізація цього фрагменту твору на баяні висуває значні технічні вимоги. Орнаментика у поєднанні зі світлим регістром «баяна + піколо»  створює характерну темброву атмосферу епізоду та визначає загальну колористику звучання. Рухливість фактури дозволяє інструменту передавати різноманіття пташиних голосів трансформуючи їх образ в акустичні умови баяна. Мелізматика трактується з основної ноти відповідно до усталених канонів італійської барокової традиції. Для зручності виконання у перекладенні С. Карася трелі другої скрипки змінюються на мордент. Саме тому втілення мелізматики потребує від виконавця виняткової спритності пальців та абсолютної чіткості артикуляції.

Детально вибудований розподіл мелодичних ліній між голосами в оригінальній партитурі концерту створюють як виконавські виклики, так і інтерпретаційні можливості у процесі перекладення. Одним із ключових аспектів такого процесу стає передача поліфонічної взаємодії між голосами, зокрема між партією *violino principale* та другою скрипкою. Ця взаємодія у баянному викладі вимагає ретельно продуманого розподілу музичного матеріалу між правою та лівою клавіатурами. У перекладенні С. Карася таке розташування відтворюється через поєднання фактурних елементів, де пульсуюча лінія з мордентами солюючої скрипки та шістнадцяті з трелями партії другої виконуються правою рукою, тоді як партія першої скрипки, що вступає у наступному такті лівою. Ці елементи переграються в умовах досить швидкого темпу, що потребує бездоганної ансамблевої взаємодії. Обидві партії, по суті, повинні вибудовувати єдину мелодійну лінію, елементи якої розподілені між різними голосами. «...однією з перших умов... процесу перекладення (підкреслення наше – А. Ж.) повинно бути збереження саме основних властивостей авторського виду фактури, якою цей зміст передається» [31, с. 51].


Надалі (2–31 тт.) часткове проведення теми рефрену (з її другої половини) потребує збереження тих самих штрихів та темпу, що й на початку, підкреслюючи значення фрагмента не лише як незмінного рефрену, а ще й як своєрідного програшу. Другий епізод першої частини (31–40 тт.) пов'язаний з поетичним фрагментом сонетної програми «*E i fonti allo Spirar de' Zeffiretti. Con dolce mormorio Scorrano intanto*» асоціюється тихим дзюрчанням струмків. Це завдання реалізовується через безперервний секундний рух шістнадцятих, що розгортається паралельно у партіях скрипок, а далі передається *basso continuo*. Усі голоси взаємодіють в єдиному темпоритмі, що потребує виняткової узгодженості та однакової, м'якої атаки кожної ноти.


Перекладення даного епізоду для готово-виборного баяна передбачає низку додаткових технічно-виразових викликів, що зумовлені необхідністю досягнення фактурної прозорості, аналогічної оригінальному оркестровому звучанню. У перекладенні С. Карася фактура цього фрагмента відтворюється шляхом чіткого розмежування партій. Увесь тематичний матеріал партій скрипок (*violino principale*, I і II скрипки), виконується правою рукою, тоді як акомпанемент вісімою альтовою та басовою лінією лівою. Такий поділ дає змогу зберегти внутрішню логіку поліфонічної фактури, де кожен голос зберігає власну темброву індивідуальність і виконує визначену функцію в музичному русі.

Особливу увагу привертає використання двоголосного баянного регістру  у правій клавіатурі. Вибір регістру зумовлений прагненням виконавця підкреслити динамічний баланс між цим епізодом та основною темою рефрену, що передувала йому. У лівій руці відбувається перехід до виборної системи, що надає більшу гнучкість у варіюванні динаміки та дозволяє точно дозувати інтенсивність міхового ведення, відповідно до змістових і стилістичних вимог. Завдяки такому виконавському рішенню створюється виразний динамічний контраст між звучанням попереднього

розділу на *forte* та поточного епізоду на *piano*, що повністю відповідає авторському задуму А. Вівальді.

Після чергового проведення рефрену (40 – 43 тт.) розпочинається епізод, що контрастує з попереднім матеріалом. Його драматичне напруження формується завдяки висхідним гамоподібним пасажам тридцять другими тривалостями, застосуванню мінорної альтерації та паралельному трелюванню (зокрема, в 46-му такті). Відтак у фактурі твору з'являється чітке розмежування між партією солюючої скрипки та акомпанементом. У 47-му такті *violino principale* вперше виходить на провідну роль, демонструючи віртуозні гармонічні фігурації, побудовані на коротких арпеджіо, тоді як супровід струнної групи відходить на другий план, забезпечуючи ритміко-гармонічну підтримку.


Адаптація даного епізоду для баяна ставить перед виконавцем низку суттєвих інтерпретаційних завдань, пов'язаних із збереженням художньої цілісності і драматургічного контрасту твору, У запропонованому перекладенні для баяні відтворення фактурної насиченості застосовується завдяки тремоло міху, що імітує особливості тремоло смичка у струнних. Поєднання даного прийому з динамічним нюансуванням, а також використання регістру «тутті» , дозволяє максимально наблизити звучання баяна до колориту барокового оркестру.

Особливої уваги потребує реалізація фактурного дуалізму, що виникає у 47-му такті твору. В умовах баянної інтерпретації досягнення прозорості викладу та розмежованості голосів передбачає точну координацію між обома руками. Права рука відповідає за проведення мелодичної лінії, що ускладнена арпеджіо, тоді як ліва формує гармонічний супровід. У правій клавіатурі темброве забарвлення змінюється на яскравіший регістр «баяна + піколо» , тим самим підкреслюючи віртуозність викладу тематичних фігурацій. У лівій, партія акомпанементу здійснюється ритмічним тремоло міху у поєднанні готової та готово-виборної системи, що передає характерну фактурну насиченість звучання притаманну для струнного оркестру Такий

підхід відповідає авторському задуму, зафіксованому в оркестровій партитурі, де чітко окреслено поділ між солюючою партією скрипки та акомпанементом струнної групи.

Друга частина, *Largo e pianissimo sempre*, (див. дод. Г) виконує функцію ліричного осередку концерту. За будовою вона наближається до одночастинної, оскільки весь розвиток спирається на період із вісімнадцяти тактів, що двічі повторюється, а фактурна організація протягом усього розділу залишається незмінною.

У перекладенні С. Карся партія солюючої скрипки сконцентрована у правій клавіатурі у поєднанні з ритмічною пульсацією альтів, що базується на комбінації восьмих і четвертих тривалостей із характерною зупинкою на третій долі такту. Незважаючи на очевидну метричну простоту, цей каркас виконує функцію стабілізації, задаючи чітку ритмічну основу, що утримує внутрішню організацію розміру. Окрім цього, вона забезпечує збереження гармонічної цілісності твору, виділяє ключові звуковисотні центри та формує контраст між рухливими верхніми голосами та основою в низькому регістрі. Виконання партії скрипки на баяні потребує балансування між чіткою артикуляцією та стриманою динамікою *pianissimo*, що зберігає «прозорість» і «делікатність» звучання.

Головна тема базується на основі одного і того ж мотиву, що у різних гармонічних і мелодичних проекціях розгортається у межах всієї частини. Це вимагає виразного *legato*, а також виваженого контролю ведення міху, що надає кожній фразі «співучості» та індивідуальної експресії. Використання м'якого регістру баяна  створює камерний і проникливий тембр, який максимально передає ліричний характер скрипкового звучання. Гармонічний фундамент розгортається в акомпануючій групі скрипок через поступові терцові рухи шістнадцятих. Цю партію на баяні слід виконувати з особливою артикуляційною точністю і прозорістю, з чітким виділенням терцій і тридцять других тривалостей. Важливо дотримуватись плавного і контрольованого ведення міху, щоб забезпечити рівномірне, м'яке звучання,


що не домінуватиме над солюючою партією, а навпаки, підкреслюватиме її виразність. У перекладенні С. Карся цей фрагмент виконується лівою рукою у виборній системі, що сприяє логічному розподілу фактури між руками. Таким чином, у наведеному прикладі простежується чітке функціональне розмежування музичного матеріалу між клавіатурами, що не лише полегшує технічне виконання, але й підтримує стилістичну цілісність твору, максимально наближаючи звучання баяна до оркестрового звучання.

Окрему увагу варто звернути на виконання шістнадцятих нот. Незважаючи на те, що в оригінальній партитурі вони позначені як рівномірні, практика окремих ансамблів, зокрема колективу *Voices of Music*, демонструє застосування легкого пунктирного ритмічного малюнку. Такий підхід надає музичній лінії більш живого, імпровізаційного характеру, розширюючи інтерпретаційні можливості виконавця. Відповідно, у перекладенні С. Карся рух шістнадцятих нот представлений саме в цій пунктирній формі, що відображає виконавські традиції французької манери «нерівної гри» (*notes inegales*) та сприяє збагаченню образної виразності твору.

Третя частина – *Allegro (Danza pastorale)*, (див. дод. Г) виступає як фінальний штрих у музичному відтворенні приходу весни. Вона змальовує мальовничу сцену сільського танцю на галявині: "Під святковий звук сільської волилки німфи та пастухи легко танцюють під прекрасним пологом весни"[]. У цьому епізоді А. Вівальді свідомо перетворює фінал на жанрово-танцювальне дійство. Такий підхід згодом став поширеною практикою для концертних творів епохи класицизму та романтизму.


Фінал концерту, який також можна розглядати як рондо, відкривається мальовничою танцювальною темою у розмірі 12/8. Ця тема поєднує в собі шляхетну вишуканість менуету, попри інший ритмічний малюнок. В оригінальній партитурі основну мелодію виконують скрипки, рухаючись терціями, на тлі витриманої квінти у альту (або віолу да гамбо) та групи континуо. Тема триває до дванадцятого такту, а структура рефрену загалом

характеризується періодичними повторами та розвитком, що базується на головному ритмо-мотиві.

У перекладенні для баяна основна тема скрипок проводиться терціями правою рукою та підкреслюється прозорим регістром «баяна» + «піколо» . Одночасно, витримана квінта партії альту (або віоли да гамбо) та басової групи відтворюється лівою рукою із одночасним застосуванням готової та виборної системи, а згодом при зміні динаміки (*piano*) у 4 такті звучання повністю переходить у виборну. Ця інтонаційна лінія повинна звучати стабільно і невимушено, створюючи ефект протяжного фону, характерного для народних духових інструментів. Загалом, структура рефрену, вимагає динамічної гнучкості та чіткого відтворення мотиву щоразу, коли він з'являється. Це дає змогу зберегти його впізнаваність та надає розвитку теми послідовності.

Надалі, у 13–14 тт., з'являється скрипкове соло, побудоване на рівномірному русі вісімок, організованих у тріольному поділі, що створює характерну пульсацію й підсилює танцювальність фактури. Цей короткий фрагмент функціонує як своєрідний сполучний елемент, що об'єднує основний рефрен і перший епізод. Водночас, він слугує імпульсом для подальшого мелодичного розгортання сольної скрипки, яка отримує гармонічну підтримку від *basso-continuo*. Варто відзначити також тональний розвиток у цьому епізоді, з поступовою модуляцією у *cis-moll*. Саме з цієї тональності, у 22-му такті, розпочинається проведення теми рефрену, але вже у досить видозміненому вигляді. У цьому розділі А. Вівальді повторює власні тенденції варіювання рефрену, що спостерігалися у першій частині, але тут це набуває значно масштабнішого характеру.


Відтворення зазначених переходів на баяні вимагає глибокого розуміння технічної природи інструмента та його виразових можливостей. Соло скрипки у 13–14 тт., засноване на тріольному русі вісімками, потребує особливої уваги до артикуляційної організації та динамічного розвитку. У запропонованому перекладенні необхідна легкість забезпечується


застосуванням штриха *legato* у правій руці. Водночас важливо зберігати контрольоване ведення міху, що забезпечує стабільність звучання та динамічну гнучкість: перше проведення слід виконувати динамікою *forte*, друге – *piano*. Застосування попереднього регістру («баян» + «піколо» ) у поточному епізоді дає змогу надати сольному фрагменту необхідної тембрової виразності, наближеної до звучання оригінального інструмента.

Видозмінене проведення теми рефрену у *cis-moll* (з 22-го такту) потребує від баяніста гнучкості в інтерпретації. Хоча основний мотив залишається впізнаваним, його новий гармонічний контекст та "масштабніший" характер вимагають збільшення динаміки, одночасного застосування готової та готово-виборної системи у лівій клавіатурі та енергійнішої артикуляції, щоб передати драматизм та еволюцію теми, демонструючи майстерність композитора у варіюванні.


У другій половині 34-го такту виникає новий епізод із кількома послідовними стадіями розвитку. У межах 35–41 тт. звучить насичене багатоголосне соло скрипки, що підтримується партіями континуо та першої скрипки, при цьому обидві смичкові лінії поступово зближуються і з 41-го такту переходять у терцеве співзвуччя. Далі, у 45–5 тт., відбувається проведення основної теми в групі струнних, тоді як *basso continuo* тимчасово припиняє звучання. Зазначені принципи зберігаються і в подальшому розвитку, зокрема у 58–71 тт.. з'являється варіантне проведення рефрену. З кінця 71-го такту починається фінальний епізод, заснований на матеріалі солюючої скрипки, який за своєю фактурною організацією та логікою розвитку перегукується з першим епізодом, що дозволяє говорити про деяку репризність у фрагменті. Фінал (80–89 тт.), а з ним і весь концерт завершується туттійним викладом теми рефрену.

При перекладенні цих розділів для баяна, необхідно враховувати багатопланову фактуру та динамічні зміни, що відбуваються в оригіналі. У версії С. Карся партії солюючої і першої скрипок поєднуються правою рукою та виконуються терціями (що є відповідним до оригінальної

партитури) із застосуванням регістру «баян» + «піколо» , тоді як акомпанемент континуо виконується лівою у виборній системі.

Розвиток основного тематичного ядра у струнних (45–56 тт.), поданий у фактурі без *basso continuo*, вимагає від виконавця іншого підходу до фактурної організації. Відсутність басової опори означає, що основна роль у підтримці гармонії та ритму припадає на ліву руку, що значно облегшує перекладення цього фрагменту. Відтак, простежується чітке розмежування функцій, де у правій руці проводиться партія солюючої скрипки, з використанням регістру («гобой» + «піколо» ) , а у лівій акомпануюча група перших та других скрипок.

Проведення рефрену в оновленому вигляді (58–71 тт.) зумовлює потребу у виконавській гнучкості та здатності точно відстежувати гармонічні й фактурні зміни. Незважаючи на збереження тематичного матеріалу, зміни в гармонічній основі та фактурному малюнку мають бути виразно артикульовані, зокрема через темброву варіативність та динамічні відтінки, що забезпечує стилістичну ідентичність і глибину звучання. Заключний епізод (з кінця 71-го такту), що перегукується з першим епізодом, дає можливість використовувати вже відпрацьовані прийоми, але, можливо, з більшою експресією або наростаючою динамікою, готуючи слухача до фінального *tutti*.

Фінал закінчується туттійним проведенням теми рефрену (80–89 тт) та виконує функцію кульмінації всього концерту. У перекладенні для баяна цей епізод має звучати максимально піднесено, урочисто та переконливо. Використання триголосного регістру («баян» + «піколо» ) , інтенсивне ведення міху динамікою *forte*, а також чітка, енергійна артикуляція створюють умови для повноцінного відтворення яскравого і драматургічно-завершеного звучання фінального епізоду.

У підсумку перекладення концерту «Весна» з циклу *Le quattro stagioni* А. Вівальді у версії С. Карся репрезентує високоякісний зразок інструментальної адаптації, в якій барокова оркестрова музика зазнає

трансформації без втрати стилістичної автентичності та композиційної цілісності. Автор перекладення зберігає не лише загальну драматургію, темброві контрасти і фактурну багатоплановість оригіналу, а й тонко артикулює інтонаційно-сміслові функції окремих груп оркестру, знаходячи відповідники у виражальних можливостях баяна.

Таким чином, перекладення С. Карся демонструє концептуальну глибину сучасного підходу до інструментального перекладення, у якому домінує не буквальне копіювання, а свідоме переосмислення музичного тексту в новому акустичному та виконавському вимірі. Саме в цьому ключ до збереження стилістичної достовірності й актуалізації барокової музики в сучасній виконавській практиці.

### **Висновки до 2-го розділу**

Виконавсько-методичний аналіз засвідчує, що перекладення барокової клавірної та органної музики для баяна є складним творчим і художнім процесом, спрямованим на збереження стильової достовірності першоджерела в нових акустичних інструментальних умовах. У його основу покладено принципове розмежування між стабільними і варіативними елементами музичного тексту: лад, гармонія, мелодія та метроритм, що зберігаються як структурно визначальні компоненти, тоді як тембр, артикуляція, штрихи й динаміка підлягають інструментальній адаптації. Наукові концепції, що містяться у працях сучасних дослідників, є важливими орієнтирами у формуванні уявлення про специфіку перекладення поліфонічних творів для готово-виборного баяна. Науковий внесок полягає у визначенні відмінностей між перекладенням і транскрипцією. Перше передбачає максимальну текстову відповідність до оригіналу з мінімальним рівнем інтерпретаційного втручання, тоді як друге допускає суттєво ширшу творчу свободу у переосмисленні першоджерела. Акустична та конструктивна спорідненість органа і баяна створює сприятливі умови для перекладення, однак принципові відмінності у динамічному нюансуванні та

голосоведенні визначають специфіку адаптаційного процесу. Аплікатура в цьому контексті постає не як суто технічний засіб, а як інструмент формування поліфонічної ясності та стилістичної достовірності виконання.

Систематизація прийомів перекладення оркестрових барокових творів (редукція, ампліфікація, пропуски голосів, зміна викладення голосів, зміна ритмічного малюнку, пунктирування, стиснення, педалізація) засвідчує, що їх застосування визначається функціональною роллю кожного елемента фактури в загальній драматургії твору. Провідним чинником будь-яких адаптаційних рішень залишається збереження поліфонічної структури, тембрових і динамічних співвідношень оригінальної партитури. Перекладення оркестрової музики потребує від виконавця розвиненого аналітичного мислення та здатності оперувати оркестровими категоріями в умовах сольного інструментального виконання.

Отже, перекладення барокової музики для готово-виборного баяна постає як багаторівневий творчий процес, що органічно поєднує історико-стилістичне осмислення першоджерела з виконавською доцільністю та інструментальною специфікою. Аналіз барокових творів засвідчує, що попри відмінність фактурних умов і технічних завдань, методологічна основа залишається спільною, а саме збереження структурної логіки, жанрової природи та образно-сміслового змісту оригіналу за умови одночасного розкриття виражального потенціалу сучасного баянного інструментарію. Саме в цій діалектичній єдності вірності першоджерелу і творчого переосмислення полягає сутність повноцінного художнього перекладення, що утверджує баян не лише як інструмент широких технічних можливостей, а й як повноправний носій барокової виконавської традиції.

## РОЗДІЛ 3

### БАРОКОВА МУЗИКА У БАЯННОМУ ВИКОНАННІ: ПРИНЦИПИ ТА СПОСОБИ ВИКОНАВСЬКОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ

#### 3.1. Темброво-динамічні моделі барокової музики та їх реалізація на готово-виборному баяні

Дослідження динаміки як одного з ключових чинників художньої виразності барокової музики потребує, окрім аналізу її технічних, акустичних та інструментальних параметрів, ще й комплексного осмислення стилістичних засад виконавської практики XVII–XVIII ст.. Узагальнене уявлення про нібито «обмежену» або «умовно другорядну» роль динамічних відтінків у музиці бароко є спрощеним підходом, що не враховує складну логіку звукової організації, притаманну тогочасній культурі. У межах барокової естетики динаміка функціонувала не стільки як фізична зміна гучності, скільки як багаторівневий механізм, що структурував фразування, визначав логіку музичної інтонації та формував емоційно-смісловий контур твору. Іншими словами, замість довгих поступових нарощувань гучності, характерних для музики епохи романтизму, у бароко була важлива внутрішня виразність кожної фрази та музичного звороту. Відповідно, динаміка в епоху бароко постає насамперед як засіб смислової організації музичної мови, що безпосередньо відображає особливості музичного мислення епохи.

Виконавська практика бароко засвідчує, що формування динамічної виразності значною мірою залежало від інтерпретатора. Оскільки нотний текст містив лише загальні структурні орієнтири, саме виконавець визначав характер нюансування, враховуючи темброві співвідношення, штрихову артикуляцію, мікроагогіку та інтонаційну організацію музичного матеріалу. Ці засоби були невід'ємною частиною стилю й забезпечували передання афекту, котрий композитор у нотному письмі часто позначав лише опосередковано.

Питання нюансування ставало особливо складним у контексті клавішних інструментів цього періоду. Щипковий механізм клавесина унеможлилював поступові динамічні зміни, тоді як на органі рівень звучності визначався вибором мануалу і реєстрів, що впливали на характер та інтенсивність звуку. Клавікорд, попри здатність реагувати на силу дотику, мав занадто слабку акустичну віддачу, щоб забезпечити широкий динамічний діапазон. Через конструкційну обмеженість інструментів виконавці не могли спиратися на фізичне регулювання динамічної амплітуди звуку і змушені були формувати виразність іншими засобами – насамперед логікою фразування, артикуляцією та смисловим акцентуванням [42]. Саме ці засоби забезпечували природний характер музичного розвитку там, де сама механіка інструменту не могла цього зробити.

У подібних умовах особлива увага до фразової організації та дрібних динамічних відтінків набувала принципового значення, що знаходить пряме підтвердження в трактаті Ф. Куперена «*Мистецтво гри на клавесині*». Він формує розгорнуту систему виконавських рекомендацій, покликану компенсувати динамічні обмеження клавішних інструментів епохи бароко. Акцентує спорідненість музичного мовлення з поетичним, підкреслює необхідність теоретичної підготовки, володіння гармонічними, мелодичними та ритмічними закономірностями. Важливе місце у його праці займає поняття «музичної пунктуації». У передмові до третьої збірки п'єс Ф. Куперен уточнює: «Ви знайдете у ній (збірці) новий знак – ’; він означає закінчення мелодії або фрази, і вказує на те, що закінчення однієї мелодії треба відокремити від початку наступної» [112, с. 33]. Викладені ним принципи свідчать, що барокова виразність значною мірою залежала від здатності виконавця моделювати інтонаційно-фразову структуру без опори на механічні динамічні засоби інструмента.

Особливого значення в бароковій клавірній традиції набуває концепція *cantabile*, яку Й. С. Бах формулював як універсальний принцип гри. У передмові до двоголосних і триголосних інвенцій Й. С. Бах прямо зазначав,

що метою цих композицій є навчити клавесиніста «...досягти манери *cantabile* у грі» [2, с. 3]. Це означає, що «співучість» сприймалася не як зовнішній ефект, а як результат продуманої фразової інтонації, яку виконавець мав сформувати сам. А. Швейцер, аналізуючи бахівський стиль, наголошував на тому ж принципі: «“Інвенції” написані для того, щоб навчити правильної гри у двох та трьох партіях, допомогти учню опанувати гарну кантилену («eine cantable Art im Spielen»), що є важливим в очах Баха, і, нарешті, дати йому “сильне передчуття” композиції» [255, с. 159]. Ці спостереження підкреслюють, що саме фразова логіка, а не механічні динамічні засоби, забезпечувала виразність бахівської фактури.

З огляду на це варто зазначити, що у виконавській практиці барокової епохи динаміка не функціонувала як система прямих письмових вказівок, а була складовою загального музичного мислення, пов'язаного з тембром, артикуляційною організацією, ритмікою та характером інтонаційного розгортання. Відсутність у партитурах Й. С. Баха вказівок *crescendo* та *diminuendo* не означала, що ці процеси не мали місця у виконанні. Бароківі музиканти поступово уклали розгалужену систему непрямих засобів моделювання динамічної виразності. Серед них – темброва диференціація (зміна мануалів і регістрів на органі, використання різних рядів струн на клавесині), та агогічні прийоми пов'язані з ледь помітним коливанням темпу [42]. Ці засоби не повторювали функцій механічної динаміки, а створювали її художній еквівалент, що забезпечував органічну рухливість фрази та відповідність загальному емоційному стану твору.

У науковій літературі (А. Долмеч, Й. Кванц, Ф. Куперен, Й. Маттезон, А. Швейцер та ін..) зазначається, що динаміка барокової епохи була зосереджена на локальних інтонаційних змінах, що забезпечували прозорість структури та емоційну диференціацію музичної думки. Ці мікродинамічні ефекти (своєрідна «гра світла і тіні») забезпечували емоційну наповненість музики значно більше, ніж масштабні градації гучності, характерні для пізніших епох. Й. Кванц зазначав, що «точне виконання *forte* та *piano* – це

найважливіший момент під час гри. Саме чергування *piano* і *forte* є одним із найвиразніших засобів як для представлення пристрастей, так і для збереження світла і тіні при виконанні музики. Багато творів можуть мати сильніший вплив на слухачів, якщо кожне *piano* і *forte* виконувати з належною пропорцією та в потрібний час. Однак мало хто приділяє цьому належну увагу, викликаючи постійне усне нагадування» [247, с. 253].

Саме така внутрішня динамічна активність була ключовою умовою виразності, що підтверджують і свідчення музикантів даної епохи. Дж. Каччіні, аналізуючи природу афекту в музиці, підкреслював фундаментальне значення тонких відтінків звучання: «У посиленні та послабленні голосу, у вигуках – основа пристрасті» [194, с. 285]. Цю ж думку розгортає Р. Норт, порівнюючи динамічні переходи з поступовими градаціями кольору чи рухом повітряної хвилі: «Навчіться наповнювати та пом'якшувати звук, як відтінки у вишивці... подібно до пориву вітру...» [237, с. 106]. Разом ці висловлювання відображають загальний принцип барокової естетики, де динамічна інтонаційність постає не як механічне збільшення чи зменшення сили звуку, а як гнучке, інтонаційно вмотивоване моделювання фрази.

Додатковим доказом можливості динамічного мислення у барокових композиторів є оркестрова практика сучасності. Характерний приклад – партія гобоя *d'amore* в арії «*Phoebus, deine Melodie*» з кантати «Феб і Пан» (BWV 201) [1], де Й. С. Бах надзвичайно послідовно застосовує динамічні контрасти (*f*, *p*) для підкреслення драматургічних елементів у музичній фразі. Цей факт демонструє, що навіть за мінімальної графічної фіксації композитор володів тонким розумінням динамічного розвитку музичного матеріалу, що активно використовується в його оркестрових творах сучасними виконавцями. Оркестрові інструменти барокового періоду давали змогу ширше реалізувати динамічні ефекти (*crescendo*, *diminuendo*).

Узагальнюючи викладене, можна стверджувати, що у бароковій традиції динамічна виразність функціонувала як органічна складова музичного

мовлення, сформована передусім тембровими та артикуляційними засобами, а не системою графічних позначень. У результаті, інтерпретація клавірних творів Й. С. Баха вимагає від сучасного музиканта не буквального дотримання тексту, а опори на стилістичне мислення, у межах якого динаміка існує як підтекст і «прочитується між рядків». Аналіз оркестрового письма барокового періоду дає підстави припустити, що обмежені акустичні можливості тогочасних клавірних інструментів «стримували» композиторів у фіксації динамічних градацій. Збільшена кількість динамічних ремарок в оркестрових творах композиторів бароко засвідчує усвідомлене використання динаміки як одного з ключових чинників формування архітектоніки та драматургії музичного твору.

Розуміння цих історичних закономірностей безпосередньо впливає на сучасне виконання барокового репертуару на баяні – інструменті з ширшим динамічним діапазоном і значно гнучкішим механізмом звуковедення [42]. Завдання виконавця полягає не лише в тому, щоб використати переваги інструмента, а й у збереженні базових стильових традицій, передусім терасного принципу організації динаміки. Узгодження історичних моделей звукової рельєфності з технічною природою баяна дає можливість розширити виразовий потенціал інструмента, не порушуючи естетичної логіки барокової музики. Саме баланс між стилістичною достовірністю та природністю фразування дозволяє уникнути як надмірної формалізації динамічного розгортання, так і небажаної романтизації, що здатна спотворити первісний художній задум. Як влучно зауважив дослідник Е. Бодкі «<...> тривалі кресендо, що розвиваються протягом кількох тактів, які нас інстинктивно спонукають застосувати педаль в органному пункті <...>, є <...> абсолютно “небахівськими” <...>. Під час виконання клавесинних творів на фортепіано, невеликих *crescendo* та *diminuendo* жодним чином не слід уникати, оскільки без них звучання сучасного інструмента буде нестерпно тьмяним (або монотонним). Проте необхідно бути дуже уважним, щоб чітко розмежувати динамічні рівні для різних “звукових терас” (або пластів); зокрема, “ефекти

відлуння” мають бути передані з максимальною точністю» [170, с. 94]. Таке зауваження цілком відповідає бароковій логіці. Навіть використовуючи сучасний інструмент із гнучкими динамічними можливостями, виконавець повинен зберігати характерну для барокового стилю терасну побудову, доповнюючи їх стриманими локальними відтінками.

Звідси природно випливає і друга стратегічна складова інтерпретації – темброво-регістрова організація, яка для баяна є не менш визначальною, ніж динамічна. Саме регістрові зміни дають можливість відтворювати принцип поступового тематичного нашарування, що є однією з основ барокової поліфонії. У фузі кожне нове проведення теми може отримати окреме темброве забарвлення, завдяки чому голоси чітко диференціюються й утворюють об’ємний внутрішній діалог. Такий прийом безпосередньо співвідноситься з бароковим контрастом *tutti – solo*, забезпечуючи прозору поліфонічну драматургію. Ретельно підібрана регістрова палітра дозволяє досягати своєрідного «хорального» звуку, за аналогією до органної практики, коли кожен голос зберігає індивідуальний тембр, але водночас інтегрується в спільну звукову архітектоніку твору.






Використання регістрів у процесі виконання набуває багатовимірного функціонального значення, оскільки визначає акустичні параметри тембру і динаміки, а також виконує важливу стилістично-інтерпретаційну роль. Вдале перемикання регістрів допомагає виокремлювати структурні елементи композиції, акцентувати ключові тематичні моменти й створювати своєрідну «звукову візуалізацію» тексту, що дозволяє глибше розкрити його драматургічний потенціал. До того ж регістрові переходи підтримують поліфонічну прозорість, запобігаючи надмірному ущільненню фактури [42]. Така стратегія запобігає виникненню ситуації, коли через занадто «густе» звучання окремі голосові лінії втрачають виразність, а інтонаційний малюнок твору чіткість.

Варто зауважити, що на органі та клавесині регістрові системи (мануали) істотно обмежують можливість динамічного підкреслення окремих

голосів в межах одного мануалу. Усі ноти, зіграні на ньому, звучать практично з однаковою гучністю, що впливає на характер поліфонічного викладу. Схожа ситуація спостерігається і на баяні. Спроба динамічно виділити один голос неминуче призводить до збільшення гучності всього супроводу [42]. За таких умов виразно показати окремі голоси на баяні можна лише за допомогою інших виконавських засобів – передусім ретельної штрихової диференціації та тембрових відтінків. У результаті, баяніст змушений постійно балансувати між прагненням повністю реалізувати динамічний потенціал сучасного інструмента та необхідністю збереження історичного стилю, що вимагає стриманості у застосуванні виражальних прийомів. Водночас баян вирізняється високою гнучкістю динамічного діапазону і здатністю до надзвичайно тонких темброво-динамічних нюансів, що часто виходять за межі нотної фіксації [42]. Ця властивість відкриває значні можливості для інтерпретації, збагачуючи палітру художніх засобів у рамках барокової стилістики.

Отже, динамічна палітра сучасного виконавця барокової музики формується не лише на основі авторських вказівок, а й з урахуванням широкого спектру чинників: стилістичних рис епохи, жанрової специфіки, художнього характеру твору та індивідуальної інтерпретаційної концепції. Скажімо, позначення *forte* у Прелюдії та фузі ля мінор Й. С. Баха (органна фактура) та у двоголосній інвенції фа мажор (клавірна фактура), попри графічну подібність, виконують різні функції. У першому випадку *forte* відображає архаїчну органну масштабність звучання, у другому – вказує на підкреслену активізацію голосоведення у поліфонічній тканині. Відповідно, нюансування на баяні повинно бути усвідомленим, і стилістично узгодженим із композиторським стилем, жанровою природою твору та темброво-фактурними умовами.

У процесі адаптації барокових творів для виконання на сучасних клавішних інструментах постає завдання не лише передати динамічні відтінки, але й відтворити автентичний тембровий колорит – одну з

ключових складових барокового *Klangideal* (ідеалу звучання) [42]. Перенесення органної фактури на фортепіано наштовхується на об'єктивні труднощі: відсутність реєстрової системи та обмежені можливості інструмента щодо тембрового розмежування й багатства обертонів. Тому піаніст, виконуючи перекладення органних творів, змушений компенсувати брак тембрової диференціації іншими засобами – виразнішою артикуляцією, тоншими динамічними відтінками та підвищеною гнучкістю фразування. На відміну від фортепіано, баян завдяки своїй багатотембровій природі у вигляді численних реєстрів надає значно ширші можливості для інтерпретації та перекладення барокових органних творів. Його конструкція, з реєстрами на кшталт «фагот» , «кларнет» , «орган» , «піколо» , «тутті»  тощо, дозволяє не лише моделювати окремі органні тембри, але й відтворювати складні акустичні ефекти органного звучання [42]. Зокрема, баяніст може комбінувати різні реєстри для створення насиченого тембру чи протиставляти окремі елементи звучання, подібно до двох мануалів органа. Можливість швидкого перемикання реєстрів у процесі гри фактично відтворює органний принцип реєстрування, забезпечуючи гнучку темброву артикуляцію та істотно збагачуючи виконавське втілення [42]. Завдяки цьому баяніст може з достатньою точністю передати авторський задум щодо звучання, зберігаючи стилістичну ідентичність навіть у сучасній баянній інтерпретації.

Попри зазначені переваги баяна як інструмента для виконання барокової музики, слід враховувати також певні обмеження, що виникають під час перекладення органних композицій. Багато барокових творів, особливо фуг і токатних циклів, відзначаються високою поліфонічною насиченістю. У таких композиціях нерідко залучено чотири, п'ять або й більше самостійних голосів, кожен з яких розвивається за принципом рівномірного та безперервного голосоведення. Практична реалізація буквальної адаптації органної фактури до баяна ускладнюється передусім через специфіку клавіатурної будови інструмента. У баяна значно менше клавіш

(звуківисотний діапазон) у порівнянні з розгалуженою системою мануалів і педалей органа. Крім того, фізіологія гри на баяні (необхідність утримувати велику кількість незалежних голосів і одночасно формувати для них окрему артикуляцію) накладає додаткові технічні обмеження [42]. У результаті неможливо без змін відтворити всі параметри органної фактури, виникає потреба в інтерпретаційному переосмисленні та художньому перекладенні музичного матеріалу.

За таких умов виконавець змушений здійснювати ґрунтовний аналіз, а також трансформацію тексту. Це може включати спрощення окремих голосів, скорочення дублювань, використання октавних транспозицій або зміну принципів фактурної подачі. Важливо зазначити, що такі зміни не є механічним скороченням чи полегшенням твору. Навпаки, вони потребують глибокого аналітичного підходу, метою якого є збереження внутрішньої логіки композиції, її формальної цілісності та стилістично-інтонаційної виразності [42].

Огляд історичних засад динамічного мислення епохи бароко свідчить, що у XVII–XVIII ст. динаміка розглядалася як глибинний структурно-смісловий чинник, а не просто як показник гучності. Її природа визначалася специфічною для бароко взаємодією афекту, артикуляції, тембру та інтонаційної логіки, через що роль виконавця набувала першорядного значення. Той факт, що в нотах барокових творів дуже мало динамічних вказівок, не означає відсутності динамічного розгортання в музиці. Радше це вказує на іншу модель, за якої композитор свідомо залишав виконавцю право і обов'язок домислювати динамічну конфігурацію, керуючись стилем, художнім змістом та характером твору. Провідні клавійні інструменти епохи бароко, хоч і були конструкційно обмежені, породили цілий комплекс опосередкованих засобів виразності, серед яких – контраст мануалів на органі, різноманітність штрихів на клавесині, пластичність звуку на клавикорді тощо. Завдяки цим прийомам виконавці могли моделювати внутрішнє розгортання фрази без жодної графічної інструкції. Саме тому

барокова динаміка постає як комплексна категорія, де інтонаційна виразність, агогіка та артикуляція виконують роль прихованих динамічних засобів.

У цьому контексті сучасна баянна інтерпретація відкриває новий вимір осмислення барокової динамічної системи. Баян як інструмент має значно ширший динамічний діапазон, гнучку міхову артикуляцію та багату палітру тембрових реєстрів. Це дозволяє моделювати такі контрастні чи поступові рівні звуку, які були недоступні бароковим клавішним інструментам. Однак настільки широка палітра виражальних можливостей вимагає обачності, адже надмірне застосування сучасних прийомів може деформувати барокову стилістику, побудовану на стриманості, рівновазі та чіткому голосоведенні. Розширення динамічних і тембрових можливостей логічно приводить до питання адаптації та перекладення органного репертуару для баяна, де виникає потреба узгодити технічну мобільність сучасного інструмента із закономірностями барокового письма. Баян виступає не механічною заміною органа, а інструментом, здатним виявити додаткові пласти драматургії за умови точного дотримання історичної стилістики.

Отож динаміка в бароковій музиці постає насамперед як категорія смислової організації, що визначає логіку звучання, структуру фразування та характер афекту. Такий підхід забезпечує стилістично цілісну, драматургічно вивірену та художньо переконливу інтерпретацію, у якій традиція барокового мислення органічно поєднується з актуальними виразовими засобами сучасного баянного виконавства.

У цьому зв'язку подальше осмислення порушеної проблематики видається логічним продовженням окреслених висновків. Воно може бути спрямоване на поглиблення виконавсько-аналітичного вивчення барокової динаміки в межах конкретних жанрових і формотворчих моделей клавірної та органної музики XVII–XVIII ст.. Окремого дослідження потребує систематизація реєстрових можливостей баяна як інтерпретаційного еквівалента органних мануалів і внутрішньо диференційованої тембрової

організації клавірної фактури, а також вироблення методики їх стилістично вмотивованого застосування у поліфонічному викладі. У ширшому науково-практичному вимірі результати таких досліджень можуть стати підґрунтям для формування цілісної виконавської методології барокового репертуару на готово-виборному баяні, а також бути інтегровані у педагогічну практику фахової підготовки баяністів.

### 3.2. Артикуляція в бароковій поліфонічній музиці

Артикуляція посідає ключове місце серед усіх елементів виконавської інтерпретації барокової музики, оскільки саме в її площині найчіткіше проявляються складнощі адаптації клавірної спадщини для сучасного баяна. Вона визначає якість звукового зв'язку між голосами, характер рельєфу поліфонічних ліній і стильову переконливість музичного висловлювання, що безпосередньо впливає на художню достовірність виконання. «Артикуляція – це чітке вимовляння мелодії відповідно до її змісту шляхом застосування різних видів туше – від *legatissimo* до *staccatissimo*; фразування ж – це «виразна передача в музичному виконанні фраз мелодії» [170, с. 94]. С. Шабалтіна зазначає: «Артикуляція означає «факт або процес з'єднання» або «спосіб з'єднання» (Oxford English Dictionary). Це скоріше питання, як поєднати наступні один за одним ноти. Артикуляція музичної фрази аналогічна виголошенню поетичної строфи. Потрібно вирішити, де поставити головні акценти і як вимовляти кожен склад або кожную ноту в контексті фрази» [139, с. 94].

Джерелом цих труднощів є об'єктивна нестача артикуляційних позначень у барокових нотних текстах. Це спричиняє суттєве розмаїття виконавських редакцій і створює необхідність для сучасного інтерпретатора самостійно реконструювати артикуляційну модель на основі історико-стильового аналізу, зіставлення джерел та порівняння різних трактувань. Показово, що з усіх інвенцій Й. С. Баха лише інвенції D-dur та f-moll (нотні приклади 3.1. і 3.2) містять прямі вказівки *legato*, що підтверджує загальну тенденцію відсутності детальної артикуляційної фіксації. А. Швейцер щодо

цього зауважує: «Власне, у Баха провідну роль відіграють не стільки динамічні відтінки, скільки фразування й акценти» [253, с. 365].

**Нотний приклад 3.1. Й. С. Бах. Двоголосна інвенція № 3, D-dur. BWV 774**



**Нотний приклад 3.2. Й. С. Бах. Двоголосна інвенція № 9, f-moll. BWV 780**



До того ж, у науковій літературі артикуляційну проблематику, особливо у контексті баянного виконання, висвітлено фрагментарно. Наявні дослідження лише частково торкаються питань, пов'язаних із бароковою музикою та її інтерпретацією для сучасного баяна. Це зумовлює дефіцит систематизованого наукового матеріалу та створює потребу в подальшому формуванні дослідницької бази, здатної забезпечити виконавця методологічно обґрунтованими орієнтирами.

Проблематика артикуляції ускладнюється ще й тим, що в сучасній виконавській практиці позначення ліги досить часто має два різні значення. Історично в клавірній музиці бароко ліга виконувала роль артикуляційного символу. Вона позначала штрих *legato* й указувала на необхідність зв'язного виконання об'єднаних нею нот на одному смичку для струнних інструментів. Відтак, первісне застосування ліги було цілком прагматичним і стосувалося виключно техніки звуковедення.

Проте з часом функція ліги зазнала значної еволюції. Починаючи з XVIII ст., вона поступово почала виконувати ще й роль фрази, позначаючи

межі музичної думки, структурні закінчення та внутрішні членування фрази. Унаслідок цього один і той самий знак набув подвійного семантичного навантаження, що ускладнило його трактування в інструментальних джерелах різних епох. Для виконавця ХХІ ст. така багатофункціональність ліги є додатковим виконавсько-інтерпретаційним викликом, особливо у випадках реконструкції історичного артикуляційного задуму барокових композиторів.

Показовим прикладом такого розмежування функцій ліги є перша частина Сонати E-dur для скрипки та клавесину Й. С. Баха у редакції В. Раста (*нотний приклад 3.3*). У цьому творі спостерігається усвідомлене використання автором подвійних ліг: у певних епізодах фразувальні ліги накладаються на артикуляційні. За таких обставин нижня ліга маркує штрих *legato*, тоді як верхня окреслює фразову побудову. Це свідчить про високий рівень організації композиторського мислення Й. С. Баха і демонструє, що подвійне значення ліги було ним цілком усвідомлене та контрольоване. Водночас подібні випадки зустрічаються доволі рідко й не формують сталої системи позначень, яку можна було б застосовувати як універсальний орієнтир. У більшості клавірних творів Й. С. Баха ліги використовуються винятково як позначення штриха *legato*.

**Нотний приклад 3.3. Й. С. Бах. Соната E-dur для скрипки та клавесину. I частина**



На відміну від Й. С. Баха, інший видатний представник барокової клавірної традиції Ф. Куперен застосовував принципово інший підхід до артикуляційної фіксації. Для його клавірної спадщини характерний надзвичайно високий рівень деталізації. Майже кожна п'єса містить розгорнуту систему темпових, штрихових та фразувальних позначень, зокрема численні ретельно виписані ліги. Подібна практика не є типовою

для музики XVII–XVIII ст., оскільки вона значно обмежує простір для довільної виконавської інтерпретації, але натомість забезпечує точну передачу авторського задуму та відтворення стилістичної специфіки французького бароко.

Водночас зовсім інша ситуація спостерігається в органній творчості Ф. Куперена. У ній артикуляційні вказівки майже повністю відсутні, що створює для дослідників і виконавців певну методологічну невизначеність. За умов браку прямих графічних орієнтирів виконавець вимушений спиратися на ширший культурно-історичний контекст, а саме принципи французької виконавської школи, характер письма композитора та закономірності фразування, властиві його клавірним циклам. Такий підхід відкриває значний простір для інтерпретаційного пошуку, але водночас ускладнює реконструкцію первісної артикуляційної моделі.


Особливого значення набуває те, що значна частина штрихових позначень у камерній та клавірній музиці Ф. Куперена спрямована передусім на розмежування *notes égales* та *notes inégales*, тобто рівного та нерівного виконання дрібних тривалостей, що є однією з ключових ознак французької стилістики. Водночас ліги, які не пов'язані безпосередньо з цією дихотомією (розподіл, поділ), мають ширший та глибший семантичний зміст. Вони несуть важливу інформацію щодо інтонаційної організації фрази, характеру артикуляційного руху та емоційної модальності музичного висловлювання. Таким чином, у творчості Ф. Куперена ліга перетворюється на багатофункціональний знак, який одночасно структурує фразу, регламентує штрих і відбиває специфіку тонкої французької риторичності. «Здається, що наша французька система нотопису має ті самі недоліки, що й наш правопис: ми записуємо інакше, ніж виконуємо, через що іноземці гірше інтерпретують нашу музику, ніж ми – їхню. Італійці ж, навпаки, фіксують музику в нотах так, як її слід виконувати» [112, с. 34–35].



У цьому вимірі артикуляційна система Ф. Куперена (*нотний приклад 3.4*) виступає не лише об'єктом виконавської практики, але й важливим

джерелом для сучасних музикознавчих досліджень. Вона дає можливість простежити механізми формування фрази, виявити закономірності стилю та реконструювати ті принципи артикуляційної виразності, що можуть бути продуктивно застосовані у виконанні барокових творів на баяні.

**Нотний приклад 3.4. Ф. Куперен. Courante La De Groissy.**



Зовсім інший підхід до артикуляційної організації спостерігаємо у поліфонічних творах Й. С. Баха. Особливий інтерес становлять епізоди, у яких короткі фігурації типу мордента, побудовані на сполученні двох шістнадцятих нот та однієї восьмої,  піддаються різній артикуляційній інтерпретації. У монографії Е. Бодкі «Інтерпретація клавірних творів Й. С. Баха» [170] (див. таблиці III–IV, с. 390, або дод. Д) наводяться приклади, де ця сама ритмічна формула в одному контексті виконується *legato*, а в іншому отримує трактування *non legato*.

Подібна розбіжність тлумачень, найімовірніше, зумовлюється темповими відмінностями. Ліги, що охоплюють фігурації типу восьмої з двома шістнадцятими , або двох шістнадцятих з восьмою  з'являються переважно у творах повільного темпу, де зв'язна артикуляція забезпечує плавність ритмічного руху та логіку фразування. Натомість у швидких темпах (*Allegro*, *Vivace*) ці самі ритмічні конструкції, як правило, виконуються без зв'язності, тобто *non legato*, що відповідає активнішому характеру музичного руху.

Такий феномен демонструє особливу гнучкість артикуляційної системи у творчості Й. С. Баха. Вибір між *legato* та *non legato* визначається не одним параметром, а сукупністю чинників (темпом, стилістичним характером епізоду, логікою голосоведення та загальною організацією ритмічної структури). У результаті, артикуляційна диференціація навіть у межах єдиної ритмічної моделі постає важливим інструментом художньої виразності. Це

набуває особливого значення у виконанні барокової музики на баяні, де штрих безпосередньо впливає на динамічний розвиток фрази, а отже, на стилістичну автентичність і виразність інтерпретації. На думку Е. Бодкі: «“Жваве *Allegro*” має виконуватися з підкресленням *non legato*, “ніжне *Adagio*” – з акцентуванням широко зв’язаних нот» [170, с. 213].

Переконливим доказом на користь *legato* у повільних темпах є Фуга g-moll з I тому «Добре темперованого клавіру», а прикладом застосування *non legato* у швидких темпах – Фуга E-dur з I тому «Добре темперованого клавіру» (нотні приклади 3.5 і 3.6). У виконавській практиці на баяні є доцільність застосування саме такої штрихової артикуляції.

**Нотний приклад 3.5. Й. С. Бах. Фуга g-moll I тому ДТК (ред..Б. Муджелліні)**





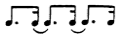
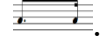
**Нотний приклад 3.6. Й. С. Бах. Фуга E-dur I тому ДТК**



Подібні твори барокового репертуару мають важливе дидактичне значення. Вони демонструють, що аналіз нотного матеріалу, аплікатурних умов, ритмічної структури та фактурної організації голосів, дозволяє уточнювати стильові закономірності й реконструювати принципи виконавської традиції епохи. У процесі перекладення барокових творів для баяна такі спостереження є надзвичайно цінними, адже вони дають змогу

обґрунтовано визначати артикуляційну модель і уникати випадкових або стилістично невиправданих рішень.

Загальний підхід Й. С. Баха до артикуляції органічно узгоджується з виконавськими концепціями, сформульованими в трактатах його наступників – Й. Й. Кванца та К. Ф. Е. Баха. Й. Й. Кванц наголошував: «якщо над двома чи більше нотами стоїть дуга, «вони мають бути зв'язані; потрібно відкинути язика, а під дугою лише друга нота виконується легато» [246, с. 83]. Подібно до них, композитор послідовно дотримувався принципу диференціації штрихів залежно від темпу. У швидких частинах (*Allegro*) перевага надавалася *non legato*, тоді як у повільних розділах (*Adagio*) застосовувалося *legato*. Важливим чинником була також інтервальна логіка. Звуки, розташовані в межах малих інтервалів, зазвичай виконувалися зв'язно, тоді як стрибки, (особливо октави й інтервали ширші за неї), вимагали відокремленої артикуляції, або *staccato*. «Тісні інтервали вказують на виконання *legato*, тоді як широко «стрибкоподібні» інтервали зазвичай виконуються *non legato* або *staccato*» [170, с. 213]. Такі закономірності свідчать не лише про високу усвідомленість артикуляційного мислення Й. С. Баха, а й створюють практичну основу для сучасного виконавця, який прагне до історично інформованої інтерпретації.

На думку Е. Бодкі, [170] у творчості Й. С. Баха особливої уваги варті два положення, пов'язані з трактуванням пунктирного ритму та затакту, які нерідко залишаються поза увагою дослідників, але мають суттєве значення для відтворення стилістичної автентичності. Перший принцип стосується пунктирного ритму, побудованого на сполученні восьмої з крапкою та шістнадцятої . У більшості творів композитора ці дві ноти послідовно об'єднуються під однією лігою, що засвідчує їхню ритмічну й інтонаційну єдність . Натомість шістнадцята нота, розташована після восьмої з крапкою, ніколи не з'єднується лігою з наступною восьмою з крапкою  – навіть тоді, коли формула повторюється на тій самій висоті . Цей принцип спрямований на збереження характерної синкопованої

пульсації, забезпечує внутрішню ритмічну опору й підкреслює стилістичну виразність барокового письма.

Другий принцип пов'язаний із функцією затакту. З погляду метроритмічної логіки затакт, що припадає на слабку долю такту, не може поєднуватися лігою з наступною сильною долею, оскільки за своєю природою виконує функцію передування до сильної долі, а не її продовження. З'єднання цих елементів у межах однієї ліги суперечило б закономірностям барокового фразування та нівелювало б структурну чіткість метричної організації.

Однак не всі музикознавчі тлумачення бахівської артикуляції є однозначними. Зокрема, Г. Келлер пропонує виконувати затакти у темах фуг F-dur з I тому та h-moll з II тому «Добре темперованого клавіру» (нотні приклади 3.7 і 3.8) за принципом *legato*, аргументуючи це прагненням уникнути надмірної легковажності звучання: «Без ліг ці теми звучали б надто легковажно» [цит. за: 170, с. 219]. Однак подібні міркування не знаходять підтвердження у нотній практиці самого Й. С. Баха, який у типових метроритмічних ситуаціях не вживав ліг такого типу.

За цих умов більш обґрунтованим видається застосування *non legato*, що відповідає ритмічній структурі фрази, природі метричної організації та стилістичній специфіці барокової музики. Це правило особливо актуальне в тих випадках, коли тема розпочинається на слабку долю або містить затакт з однієї ноти. Водночас воно не є абсолютно універсальним: якщо затакт складається з кількох нот, його артикуляційне вирішення може бути гнучкішим і залежати від гармонічної логіки, мелодичного напрямку та загального фразувального контексту твору.

### Нотний приклад 3.7. Й. С. Бах. Фуга F-dur із I тому ДТК

(Allegretto ♩ = 60)

tranquillo

*Нотний приклад 3.8. Й. С. Бах. Фуга h-moll із II тому ДТК*

Allegro non troppo (♩. = 60)  
a 3

Під час перекладення барокової клавірної музики для баяна необхідно враховувати специфіку звукоутворення інструмента, визначальну роль міху у формуванні динаміки та тембрових відтінків, а також особливості клавіатурної організації. На відміну від клавесина чи органа, де динамічний рівень є фіксованим, баян володіє розвиненою динамічною шкалою, що відкриває додаткові інтерпретаційні можливості, та вимагає їх обережного використання, аби не порушити стилістичної рівноваги.

Водночас артикуляційна виразність у виконанні барокової музики на баяні досягається не тільки завдяки засобам штрихової диференціації. Вагоме значення у формуванні характеру звучання відіграє техніка ведення та зміни міху, яка в контексті перекладення постає одним із ключових чинників. За своїм функціональним призначенням міх у грі на баяні є аналогом смичка у струнних інструментів чи дихання в духових. Будь-яке нерівномірне ведення міху, передчасна або, навпаки, запізнена зміна напрямку його руху здатні порушити цілісність поліфонічної тканини, зруйнувати логіку голосоведення або деформувати внутрішню динамічну організацію фрази. Натомість майстерне міхове моделювання дає можливість органічно вплітати динамічні нюанси в структуру твору та підкреслювати кульмінаційні вершини, зберігаючи при цьому прозорість поліфонічного викладу й відповідність стилю барокового музикування. У такий спосіб міх перетворюється на повноцінний інтерпретаційний інструмент, що істотно розширює виражальні можливості виконавця.

Складність роботи з міхом у бароковій музиці значною мірою зумовлена потребою точного визначення моменту цезури під час зміни його напрямку.

Найбільш оптимальною вважається така зміна міху, яка збігається із закінченням фрази або мотиву хоча б в кількох голосах одночасно, оскільки це забезпечує природне відчуття структурної побудови. Однак, у поліфонічній фактурі завершення фрази в усіх голосах одночасно трапляється надзвичайно рідко. Голоси розвиваються асинхронно, мають різну ритмічну організацію, різні точки кадансування та різну фразову логіку. Тому зміна міху майже неминуче відбувається на тлі продовження звучання одного або кількох голосів. У таких випадках виконавець має орієнтуватися на найменш значущу з погляду структури ритмічну чи мелодичну цезур – наприклад, на завершення мотиву, невеликого фразового сегмента або побудови, чи на момент, що формує проміжну кадансову зупинку. Мета полягає в тому, щоб зробити зміну міху максимально природною та непомітною для слухача. «Розбіжність у часі каденцій у мелодіях, що звучать сумісно... зумовлює велику злитість цілого і утворює характерну для поліфонії безперервність, плавність викладення» [цит. за: 95, с. 212].

Одним із ефективним способів зміни міху є його зміна на сильну або відносно сильну долю такту (*нотний приклад 3.9*). Природна метрична акцентуація допомагає замаскувати зміну міху, роблячи її візуально і акустично непомітною. У разі достатнього технічного опанування цей прийом дозволяє інтегрувати зміну міху у загальну пластичність фрази, не порушуючи її динамічної чи артикуляційної логіки.

**Нотний приклад 3.9.** Й. С. Бах. Органна fuga ля мінор BWV 543, 71–74 тт. у нашому перекладенні для баяна

Далеко не завжди існує можливість знайти ідеальні моменти для зміни міху, коли завершення фраз або побудов збігається в усіх голосах поліфонічної фактури. У реальних умовах виконавцеві часто доводиться вдаватися до компромісних рішень, частково переосмислюючи логіку фразування та підпорядковуючи її технічним особливостям інструмента. Одним із способів такого виконавського втілення є поділ великих ліг на менші артикуляційні одиниці. Коли у поліфонічному творі зустрічаються протяжні ліги, які фактично унеможлиблюють органічну зміну міху, баяніст може (і у багатьох випадках мусить) трансформувати їх, розбиваючи на коротші фразові сегменти. Таке рішення дозволяє інтегрувати додаткові цезури у музичну тканину, що, своєю чергою, відкриває умови для малопомітної зміни міху без порушення загальної логіки голосоведення, ритмічної організації та побудови фрази.

Подібна практика має вагоме підґрунтя в історичних джерелах. Зокрема, А. Швейцер у своєму фундаментальному дослідженні зазначає: «Бахівське *legato* значно менше фортепіанне, але більш живе: велика ліга складається з безлічі дрібних, які об'єднують ноти в підгрупи». [253, с. 369].

Це спостереження яскраво засвідчує, що велика ліга у Й. С. Баха не є жорсткою, монолітною структурою, а радше передбачає внутрішнє членування, що сприяє природній, а не механічній артикуляції. Відповідно, переосмислення протяжних ліг у баянному перекладенні не суперечить історично обґрунтованим уявленням про стиль, а навпаки – наближає звучання до тієї «живої артикуляції», що, за визначенням А. Швейцера, становить сутність бахівської виконавської мови. У цьому контексті поділ великих ліг на менші одиниці можна розглядати як практично виправданий прийом, що забезпечує поєднання технічної доцільності з історично інформованою інтерпретацією (*нотний приклад 3.10*).

**Нотний приклад 3.10. Й. С. Бах. Фуга ля-мажор, з II тому ДТК у нашому перекладенні для баяна**

Allegro moderato ♩ = 92

Незважаючи на ефективність описаних стратегій, у процесі виконання барокової музики баяністові слід бути особливо уважним, аби не допустити типових помилок, що негативно впливають на плавність ведення міху та цілісність поліфонічної фактури. Однією з найпоширеніших є передчасне скорочення звукової тривалості, коли нота не витримується до кінця, і в голосі виникає мікроцезура. Найчастіше це спричинено незручністю аплікатури. Прагнучи заздалегідь підготувати пальці до наступного інтервалу або співзвуччя, виконавець знімає пальці трохи раніше, ніж це передбачено нотним текстом. Такі, на перший погляд, незначні артикуляційні порушення накопичуються та призводять до втрати плавності голосоведення, що є особливо відчутним у поліфонічній фактурі, де кожен голос має власну мелодичну лінію та інтонаційну логіку.

Крім аплікатурних помилок, однією з поширених причин порушення якісного міхового ведення є неправильна посадка виконавця. Зокрема, невірне положення ніг, (особливо лівої) та зміщення центру ваги на праву ногу порушують баланс корпусу й ускладнюють контроль над міхом. У випадку надмірного розведення міху може виникнути небажаний звуковий поштовх, особливо якщо виконавець не здійснить своєчасного компенсуючого руху (наприклад, не відведе ліву ногу вбік). Подібна нестабільність тіла спричиняє раптові зміни сили повітряного потоку, що особливо помітно при роботі з нижніми або нагрудними боринами. Такі різкі стрибки звучання порушують динамічну рівновагу та безперервність

звукової лінії, що є критично важливими в інтерпретації поліфонічної фактури бароко.

Усвідомлення цих технічних нюансів природно підводить до необхідності сформулювати загальні принципи артикуляції у виконанні барокової музики на баяні. Вибір штрихів у бароковій традиції ніколи не був механічним правилом; він визначався сукупністю взаємопов'язаних чинників – темпом, ритмічною організацією, інтервальною структурою, характером фрази та логікою голосоведення. У швидких частинах, де домінує рух дрібних тривалостей і виражена метроритмічна пульсація, природною є перевага *non legato* або помірно роздільної артикуляції. У повільних темпах, навпаки, провідною стає зв'язна артикуляція (*legato*). У творах з помірним темпом (*Moderato*) артикуляційна модель вибудовується з урахуванням інтервальної структури. Рух у межах малих інтервалів природно тяжіє до *legato*, тоді як у межах великих перевага надається роз'єднуванню або напівроз'єднуванню звуків. Таким чином, артикуляційні рішення в бароковій поліфонії формуються не за схемою «темп = штрих», а як результат поєднання стилістичної логіки барокового письма та технічних особливостей баянного виконавства.

Слід також врахувати характерні якості таких музичних інструментів, як клавесин та клавикорд. Граючи музичний твір на клавесині у темпі *Allegro*, виконавець здебільшого застосовуватиме штрих *non legato* або *staccato*, що зумовлено природою механіки цього інструмента. Тоді як на клавикорді специфіка туше яскравіше відобразатиметься у проміжку від *quasi legato* до *legato*. У темпі *Adagio* на клавесині застосовуватиметься штрих *quasi legato*, а на клавикорді – *molto legato*, що дає змогу досягнути вищої зв'язності звукової лінії.

Артикуляція в бароковій поліфонічній музиці на баяні постає не як другорядний виконавський засіб, а як один із головних чинників стильової достовірності інтерпретації. Її значення зумовлене як браком детально зафіксованих артикуляційних вказівок у барокових творах, так і потребою

сучасного виконавця самостійно реконструювати логіку штрихів, фразування та інтонаційного членування на основі історико-стильового аналізу. Розгляд творів Й. С. Баха і Ф. Куперена засвідчує, що артикуляційне рішення не може бути універсальним або механічним, оскільки воно залежить від темпу, характеру інтервального руху, ритмічної організації, функції ліги, характеру фрази та логіки голосоведення. Саме тому в бароковій музиці вибір між *legato*, *non legato* і *staccato* має спиратися не на зовнішню виконавську зручність, а на внутрішню закономірність музичної тканини, що забезпечує інтонаційну виразність голосів, ясність поліфонічного розвитку та стилістичну переконливість виконання.

У баянному виконавстві ця проблема набуває додаткової складності, оскільки артикуляційна виразність тут нерозривно пов'язана з технікою ведення міху, характером звуковедення, штриховою диференціацією та аплікатурною організацією. На відміну від клавесина чи органа, баян дає ширші динамічні можливості, однак саме це вимагає особливої обережності, щоб не зруйнувати стилістичну рівновагу барокової музики. У підсумку, перекладення барокових поліфонічних творів для баяна передбачає не просте перенесення нотного тексту в інші інструментально-акустичні умови, а глибоке переосмислення артикуляційної моделі з урахуванням історичних засад і технічної природи баяна. Методично обґрунтоване поєднання штрихової диференціації, гнучкого ведення міху та уважного ставлення до інтонаційної та ритмічної організації кожного голосу створює основу для художньо переконливого, стилістично вмотивованого й інтонаційно цілісного виконання барокової музики на баяні.

### **3.3. Орнаментика в бароковій музиці та її інтерпретація у сучасному баянному виконавстві**

Трактування орнаментики у бароковій музиці є предметом тривалих дискусій серед виконавців та музикознавців, що не втрачають своєї актуальності, навіть, у сучасному виконавському контексті. Таке зацікавлення пояснюється тим, що мелізматика, у бароковій виконавській

традиції мала не лише декоративне, а й функціональне значення. Одним із аргументів на користь функціонального тлумачення орнаментики є те, що вона допомагала подовжити тривалість звучання окремих нот на інструментах з обмеженим резонуванням, (клавесині чи клавикорді), де тон згасає практично одразу після звуковидобування. Орнаменти компенсували цю акустичну властивість та надавали фразі природного розгортання, підкреслюючи її інтонаційну виразність.

Однак, на нашу думку, під час перенесення барокового репертуару в акустичне середовище баяна виникає низка питань, що потребують глибокого аналітичного осмислення. Завдяки особливостям конструкції інструмента, зокрема тривалій протяжності звуку та динамічній пластичності, відпадає первинна необхідність в орнаментальному продовженні звучання. Це, у свою чергу, викликає слушне запитання щодо доцільності та функціонального навантаження барокових прикрас у сучасній баянній інтерпретації. Чи не втрачають вони своєї початкової функції, чи не перетворюються на формальний атрибут? Або ж, навпаки, орнаментика зберігає своє значення як виразовий засіб, що виконує вже інші, адаптовані функції в новому виконавському середовищі? Щоб дати обґрунтовану відповідь на це запитання, необхідно звернутися до аналізу науково-методичної літератури, історичних музичних трактатів, а також до досвіду виконавців та дослідників минулого і сучасності.

У барокову епоху виконавці чітко розрізняли два типи орнаментики: «суттєві», або «важливі» (*Wesentliche Manieren*), що вважалися необхідними, невід'ємними та незамінними для правильної гри і не виписувався у нотному тексті, але обов'язково виконувався та «довільні», «вільні варіації» (*Willkührliche Veränderungen*). «Коли хтось хоче щось варіювати, це потрібно зробити таким чином, щоб доповнення було ще приємнішим у співочих фразах і ще блискучим у пасажах, ніж музика в початковому вигляді» [247, с. 122].

Високий рівень імпровізаційної свободи, притаманний тогочасній практиці, передбачав, що мелізми виконували не лише заради прикрашення, а як засіб виразного фразування, динамічного контрасту, а іноді – й структурного підкреслення важливих моментів музичної форми. Важливість орнаментики підтверджує К. Ф. Е. Бах: «Ніхто не сперечається про необхідність прикрас. Це доводить їх велика кількість. Ми зустрічаємо їх всюди. Вони є незмінними... Вони зв'язують та поживляють звуки, підкреслюють та акцентують їх; вони роблять музику привабливою та привертають нашу увагу. Завдяки їм посилюється виразність... Без них найпрекрасніша мелодія буде пустою та невиразною, найясніший зміст – затьмареним» [160, с 163].

Використання мелізматики виконавцями було настільки поширеною практикою, що М. Г. Фурман у своєму трактаті «Musicalischer-Trichter» (1706 р.) різко критикує це явище, зазначаючи: «Розумний композитор сам внесе всі відповідні прикраси (або манери) у свій твір» [цит. за: 167, с. 83]. А В. Ландовська зауважує: «Стародавня музика усипана маленькими і чарівними значками – прикрасами. Ноти, з яких вони створюються, – це теж музика, і вони мають бути вкраплені, вмонтовані в тканину так, щоб стати одним цілим із музичним текстом, який вони прикрашають» [223, с. 98].

Щоб краще усвідомити специфіку і правила виконання барокової орнаментики, доцільно звернутися до численних історичних джерел, що детально розглядають цей аспект музичної практики. Особливу увагу заслуговують нотні тексти та теоретичні праці французьких і німецьких композиторів та теоретиків барокового періоду. Серед них варто виділити «Musicalischer-Trichter» М. Фурмана (1706 р.), «Музична доповідь» Й. Беєра (1719 р.), «Підручник генерал-басу» Й. Гайніхена, «Досконалий капельмейстер» Й. Маттезона (1739 р.), «Музичний трактат» М. Шписа (1746 р.), та інші.

Одним із цінних історичних документів, що дають уявлення про практику виконання орнаментики, є таблиця розшифровок, укладена

Й. С. Бахом у «Нотному зошиті» його старшого сина Вільгельма Фрідемана (цікавим є те, що вона повністю збігається з таблицею Ж. д'Англебра). Хоча ця таблиця не претендує на всеосяжність чи практичне керівництво, вона ілюструє скоріше французьку традицію тогочасного розуміння та застосування прикрас. Проте варто зауважити, що таблиця охоплює лише частину можливих варіантів інтерпретації орнаментики, що вказує на широту і багатогранність виконавських підходів у бароковому стилі.

При дослідженні використання трелі у творах Й. С. Баха можна помітити, що знаки простого морденту (  $\text{~}$  ), подвійного морденту (  $\text{~}^{\text{~}}$  ), і трелі (*tr*) чергуються на різних нотах (довгих і коротких) без чіткої закономірності. Так, у другому такті Інвенції *c*-moll (нотні приклади 3.11 і 3.12) зустрічається знак трелі (*tr*), однак у кінці 24-го такту, в ідентичному фрагменті, застосовано знак простого морденту (  $\text{~}$  ).

**Нотний приклад 3.11. Й. С. Бах. Інвенція *c*-moll, BWV 775, 2-й такт**



**Нотний приклад 3.12. Й. С. Бах. Інвенція *c*-moll, BWV 775, 24-й такт**



На перший погляд, несистематичне чергування мелізмів у Й. С. Баха може здатися нелогічним, проте це хибне враження. Насправді композитор завжди випишував точне позначення прикрас або прописував їх нотами у своїх творах. Ця практика неодноразово ставала об'єктом критики з боку німецького й данського композитора і музикознавця Й. А. Шейбе. У журналі «Критичний музикант» він писав: «Усі манери, всі маленькі прикраси та все, що розуміється під методом гри, він виражає справжніми нотами, і це

позбавляє його п'єси не лише краси та гармонії, а й робить спів абсолютно невиразним». [цит. за: 167, с. 110]. Таким чином Й. С. Бах намагався запобігти додаванню, будь яких, інших довільних прикрас з боку виконавців у своїх власних творах. Подібного бачення дотримувався й Ф. Куперен, який у передмові до збірника клавесинних п'єс 1722 року наголошував на недопустимості будь-яких змін у запропонованих ним прикрасах: «Ніхто не має права на довільну зміну авторських прикрас» [112, с. 44].

Насправді уявна несистематичність чергування знаків орнаментики у творах Й. С. Баха та інших поліфонічних композиторів цієї епохи пояснюється історичними особливостями нотації. У ті часи трель позначалася як буквеним позначенням (*tr*) так і знаком хвилястої лінії (*~*). Звичайний же мордент у барокову епоху позначався знаком перекресленої хвилястої лінії (*~*). У підсумку, знаки (*tr*), (*~*), (*~*) та її різновиди позначали коротку і довгу трель залежно від тривалості ноти, тоді як мордент позначався саме перекресленою хвилястою лінією (*~*). Підтвердження такого трактування ми знаходимо, звернувшись до таблиці з «Нотного зошита В. Фрідемана», укладеної композитором для свого старшого сина (нотний приклад 3.13).

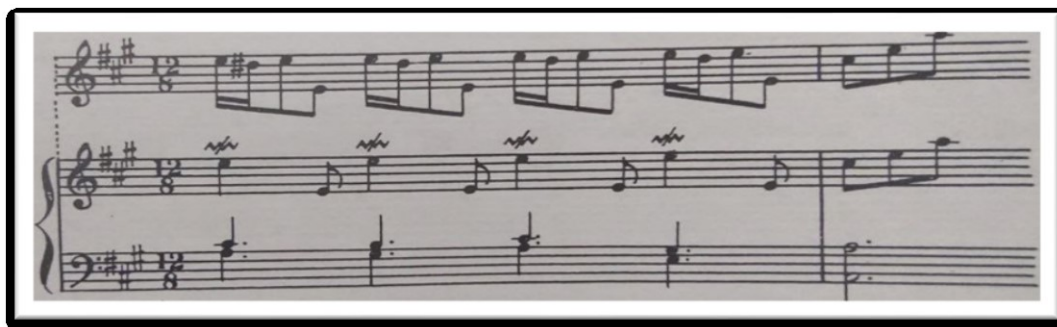
**Нотний приклад 3.13. Фрагмент із таблиці «Нотного зошита В. Фрідемана»**



Подібний принцип фіксації мелізмів застосовував також Г. Ф. Гендель. У його творах трель зазвичай позначалася звичайним буквеним позначенням (*tr*). Мордент же мав вигляд частково видозміненого перекресленого морденту (*~*). На думку А. Бейшлага, [167] перекреслений мордент у Г. Ф. Генделя (нотний приклад 3.14) завжди означав, що мелізм складається

із трьох нот (основна + допоміжна + основна)  $\text{tr}$ , навіть у тих випадках, коли було достатньо часу для більш розгорнутого та багатшого орнаменту.

**Нотний приклад 3.14. Г. Ф. Гендель. Сюїта № 1, Жига**



Аналогічно, аналіз джерел від Ж. Б. Люллі та Г. Муфата Старшого <sup>1</sup> дозволяє простежити систематизацію позначення мелізмів, яка мала багато спільного з практикою Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя. Трель у їхніх творах позначалася як (*tr*), так і символом хвилястої лінії ( $\text{w}$ ), а мордент (або напівтрель також відомий як пральтрілер) знаком перекресленої хвилястої лінії (що є сучасним символом перекресленого морденту  $\text{w}$ ). Примітно, що початково італійська традиція використання літери (*t*) для трелі згодом була адаптована французами. Важливим нюансом є те, що знаки (*tr*), та хвиляста лінія ( $\text{w}$ ) використовувалися для клавірних творів, а знак (+) позначав трель у струнних інструментах в інструментально-оркестрових композиціях (нотний приклад 3.15).

**Нотний приклад 3.15. Ж. Б. Люллі. «Арміда» (1686 р.)**

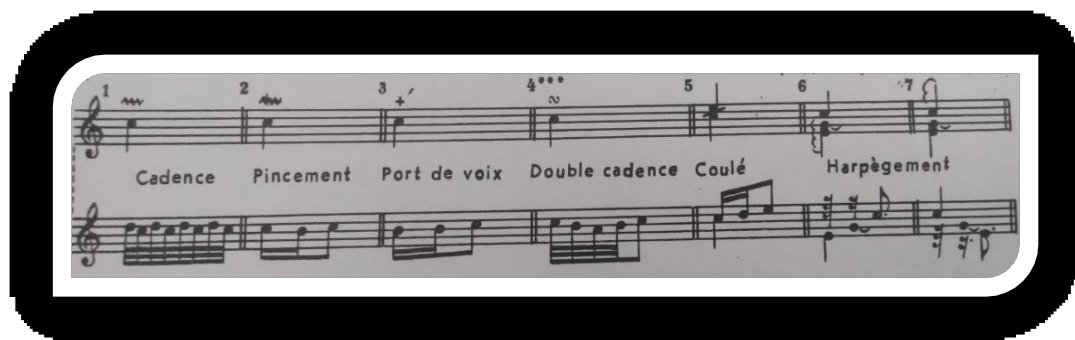


Крім індивідуальної системи композиторського мислення, важливо розуміти й загальноприйняті традиції виконавської практики того часу. Французькі джерела другої половини XVII – першої половини XVIII ст. однак є в тому, що трель має починатися з верхньої допоміжної ноти

<sup>1</sup> Георг Муфат Старший – німецький органіст і композитор епохи бароко, учень Ж. Б. Люллі (1663 – 1669).

(нотний приклад 3.16). Більшість німецьких джерел також підтримують таке трактування. Це дає підстави вважати такий підхід ключовим аспектом при виконанні трелі у барокових творах. П. Альдріх [156] коментуючи цю проблематику, зазначав: «Головним пунктом розбіжностей між французьким та німецьким стилями виконання трелі є питання з якої ноти вона повинна виконуватись – з основної чи допоміжної. Французьке *tremblement*, завжди починається з ноти написаної вище, в той час як італійське *tremolo*, або *trillo* часто починається з основної ноти» [156, с. 313 – 314].

**Нотний приклад 3.16. Жак Шампїон де Шамбоньєр «Демонстрація знаків» (1670 р.)**




Отже, на основі попереднього аналізу нотних прикладів, трактатів, таблиць та інших джерел інформації можна дійти висновку, що в барокову епоху мелізми здебільшого інтерпретувалися в залежності від національної виконавської традиції.

Продовжуючи розгляд орнаментики варто зазначити, що виконання трелі на коротких нотах підпорядковувалося тим самим правилам, що й на довгих. Коротка трель також починалася з верхньої допоміжної ноти, проте містила меншу кількість осциляцій. При цьому, найменша повна трель складалася з чотирьох нот. Однак швидкий темп та інтонаційна напруженість твору можуть спричинити скорочення кількості звуків в орнаменті, виключаючи верхню допоміжну ноту. Тоді мордент розпочинається безпосередньо з головного звуку (як спостерігається у двоголосній інвенції № 15 Й. С. Баха). (Нотний приклад 3.17).

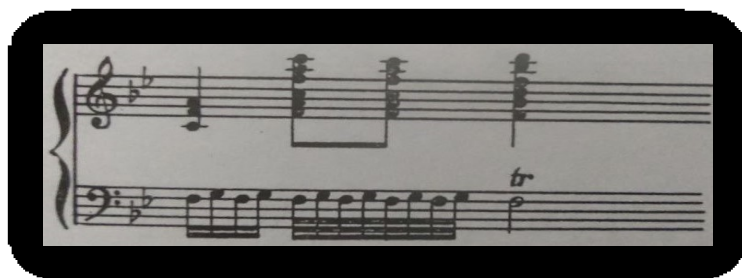
*Нотний приклад 3.17. Й. С. Бах. Двоголосна інвенція № 15*



К. Ф. Е. Бах з цього приводу писав: «у дуже швидких темпах ефект трелі може бути досягнутим за рахунок використання аподжіатури». [160, с. 105]. Однак, в жодному випадку ані використання чотирьох нот, ані заміна трелі аподжіатурою не запобігають епізодичному утворенню паралельних квінт чи октав. Єдиним можливим вирішенням цієї проблеми є виконання ритмічної фігури з трьох нот (основна + допоміжна + основна) .

Нерідко спостерігається, як баяністи виконуючи барокові твори, починають трель з основної ноти. Подібна практика пояснюється тим, що композитори епохи бароко неодноразово фіксували трель, саме з основного тону. Наприклад, Г. Ф. Гендель часто починав трель таким способом, прагнучи підкреслити «ефект мелізматики» як окраси музичного виконавства, що іноді йшло всупереч із правилами голосоведіння (*нотний приклад 3.18*). Подібну практику застосовував і Й. С. Бах за необхідності, а Д. Букстехуде виписував трель схожим чином майже у кожному своєму творі. Це свідчить про те, що трактування трелі з основної ноти може бути безпосередньою авторською вказівкою.

*Нотний приклад 3.18. Г. Ф. Гендель. Концерт для органу*



Окрім випадків, де трактування трелі з основної ноти зафіксовано самими композиторами, існують винятки, в котрих таке тлумачення зумовлене особливостями виконавського втілення. Е. Данрейтер, англійський

піаніст, композитор і музикознавець, виділяє шість основних таких ситуацій. Розглянемо їх на прикладах із «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха:

- трель починається *ex abrupto* – відразу, без підготовки (Фуга XIII Fis-dur, том II);
- трель починається після ноти *staccato* або паузи (Фуга VI d-moll, том I);
- повторення ноти є тематичним елементом (Прелюдія XIII Fis-dur, том I);
- у мелодії присутній скачок, і трель займає частину значущого інтервалу, наприклад, септими у темі Фуги XV G-dur (том I);
- рух у басу буде менш помітним, якщо трель починається з верхнього допоміжного звуку (Фуга IV cis-moll, том II);
- якщо в нотному тексті аподжіатура зверху недоречна, трель краще не починати з верхньої ноти.

Попри відсутність прямих науково-документальних підтверджень, міркування Е. Данрейтера ґрунтуються на тривалих емпіричних спостереженнях, тому запропоновані положення доцільно розглядати не як догматичні принципи, а як вихідну систему орієнтирів, що потребує подальшої конкретизації та адаптації. З огляду на це, доречно виокремити низку положень, які дають змогу глибше окреслити межі застосування його висновків і визначити практичні умови їх функціонування:

- коли перед звуком, над яким розміщено знак трелі, у нотному тексті вже присутній верхній допоміжний тон, із якого традиційно мала б розпочинатися прикраса, його повторне відтворення втрачає смислову необхідність, що зумовлює початок трелі з основного звука;
- якщо трель позначено на першій ноті музичного твору, початок з головного тону є єдино логічним рішенням, оскільки відсутній будь-який попередній інтонаційний елемент, що міг би виконати функцію допоміжного;

- у випадках, коли певний інтервал відіграє виразну драматургічну або структуроутворюючу роль у мелодичній лінії, початок трелі з основного звука сприяє збереженню тематичної виразності та логіки голосоведення.

Подібні винятки не суперечать усталеним бароковим традиціям орнаментики, а навпаки, підтверджують їхню гнучкість і залежність від контексту виконання. Вони демонструють, що принципи мелізматички в епоху бароко розглядалися не як суворі правила, а як динамічна сукупність художніх орієнтирів, яку виконавець міг адаптувати відповідно до змісту твору, його стильової природи та власної інтерпретаційної логіки.

У межах даного дослідження доцільно зупинитися на ще одному різновиді трелі, особливість якої полягає в тому, що її першим звуком є головна нота прикраси. Вона отримує подвійну тривалість, однак ритмічне пульсування, відповідно до усталених барокових традицій, усе ж розпочинається з верхньої допоміжної.

Аналіз окремих прикладів у творчості Й. С. Баха, зокрема у Фузі d-moll з першого тому *Добре темперованого клавіру* (нотні приклади 3.19 і 3.20), підтверджує доцільність такого підходу. Порівняння другого та дванадцятого тактів демонструє відмінність у функціонуванні трелі. У другому такті низхідна терція становить важливий конструктивний елемент мелодичного розвитку, тому початок прикраси з верхньої допоміжної порушує логіку інтонаційного руху. У дванадцятому ж такті аналогічне трактування спричинює появу паралельних квінт, що суперечить принципам барокового контрапункту.

Таким чином, у подібних випадках саме головна нота має слугувати вихідною точкою трелі, оскільки це обґрунтовано як гармонічно, так і структурно. Подвоєна тривалість цієї ноти забезпечує необхідний часовий простір для виразної артикуляції орнаменту, тоді як подальший розвиток трелі, що починається з верхньої допоміжної, відповідає бароковим виконавським канонам й не суперечить логіці голосоведення.

*Нотний приклад 3.19. Й. С. Бах. Фуга d-moll із I тому ДТК, 1 – 2 тт..*



*Виконання*



*Нотний приклад 3.20. Й. С. Бах. Фуга d-moll із I тому ДТК, 12-й такт.*



Окремої уваги заслуговує також специфічна модель реалізації трелі, за якої ритмічне коливання зупиняється на основній ноті в момент досягнення точки метричної опори (сильної, відносно сильної або артикуляційно підкресленої долі), що безпосередньо передує появі наступного гармонічно-змістовного тону.



Подібний спосіб трактування, хоч і не відповідає усталеним традиціям епохи бароко, все ж не є винятковим явищем. Він епізодично фіксується у

композиторській практиці того часу, що підтверджується конкретними прикладами (нотні приклади 3.21, 3.22 і 3.23).

**Нотний приклад 3.21. Й. С. Бах. Французька увертюра BWV 831, 145-й такт.**



**Нотний приклад 3.22. Й. С. Бах. Прелюдія e-moll (ДТК I том), 10-й такт (те саме і в 12-му такті).**



**Нотний приклад 3.23. Й. С. Бах. Концерт для трьох клавесинів d-moll (II частина), два останні такти.**



У перших двох прикладах, де трель починається з основної ноти (нотні приклади 3.21 і 3.22), можна виявити певні графічні особливості нотного тексту, що свідчать про свідоме закріплення цього способу виконання. Зокрема, це можуть бути ліги подовження, нетипове розміщення пауз, або інші деталі нотації, що відрізняються від традиційного позначення трелі, яка починається з верхньої допоміжної ноти. Такі елементи служать своєрідними орієнтирами для виконавця, підкреслюючи авторську волю або усталену виконавську практику.

Водночас у Концерті для трьох клавесинів d-moll (нотний приклад 3.23) подібна інтерпретація трелі не завжди чітко виписана в нотах, а формується у музичному контексті. Це свідчить про виконавську гнучкість, що дає змогу адаптувати виконання орнаментів до конкретної музичної ситуації, з урахуванням стилістичних вимог та авторського задуму.

Серед інших характерних елементів барокової орнаментики окремої уваги заслуговує *групетто*. Його трактування в поліфонічній музиці, а також в інших жанрах барокової епохи слід розглядати в контексті усталених виконавських традицій того часу. Показово, що сам Й. С. Бах для позначення *групетто* застосовував термін *cadence* (каданс), що свідчить про його розуміння цієї прикраси як своєрідного завершального або перехідного елемента.

Зазвичай *групетто* починається з верхньої допоміжної ноти і складається з чотирьох рівних за тривалістю звуків, що створюють плавне, ритмічно врівноважене обертання навколо основної ноти. Проте у деяких випадках композитори використовують варіанти *групетто* з п'ятьма нотами, що, хоч і є відхиленням від усталеної чотиризвукової моделі, свідчить про певну гнучкість у використанні цього орнаменту. Такі варіації могли виникати як результат конкретних стилістичних або контрапунктичних вимог твору (Двоголосна інвенція № 11 Й. С. Баха, нотний приклад 3.24) .

**Нотний приклад 3.24. Й. С. Бах. Інвенція № 11, 9–10-й такти.**



**Розшифрування 10-го такту.**



Важливе місце серед барокової мелізматики посідає *аподжіатура* – орнамент, що виконує як мелодичну, так і гармонічну функцію. Сам термін походить від італійського *appoggiare* – “спиратися”. *Аподжіатура* – це мелодична прикраса, що складається з додаткової неакордової ноти, яка виконується на сильну долю такту і затримує вступ основної, акордової ноти, у процесі чого створюється відчуття гармонічного напруження і розрядки. *Аподжіатура* може з’являтися як вище, так і нижче основної ноти, а в окремих випадках зазнає хроматичної зміни, що надає додаткової виразності музичному фразуванню. Як зазначає О. Жукова: «Найбільш розповсюдженою стала *аподжіатура* згори; хід знизу був обмежений правилами – приготуванням попереднім звуком, коректним голосоведенням, тощо» [43, с. 12].

Основна складність трактування *аподжіатури* полягає у неможливості буквального застосування загальних правил до її виконання. В художньому контексті проблематика цього орнаменту пов’язана з тим, що умовне графічне позначення *аподжіатури* не відображає її фактичну тривалість. Це залишає виконавцеві широкий простір для ритмічної інтерпретації, що охоплює увесь спектр можливих тривалостей. Якби композитори епохи бароко послідовно фіксували метроритмічну структуру *аподжіатур* у нотному тексті, це дало б змогу усунути труднощі під час розшифрування прикраси та забезпечити чіткість її виконання.

Попри прагнення до такої однозначності, навіть конкретні правила мають свої обмеження. Наприклад, згідно з «Нотним зошитом Вільгельма Фрідемана» стандартною тривалістю *аподжіатури* є половина тривалості основної ноти. Проте слід враховувати важливість чистоти голосоведення й уникати паралелізмів, які можуть виникати під час використання цього орнаменту. «Як і всі інші прикраси, *аподжіатури* не повинні порушувати виразності голосоведення» [160, с. 95].

У тих випадках, коли *аподжіатура* передує ноті з крапкою, загальноприйнятим є ритмічний поділ тривалості таким чином: дві третини

припадає на аподжіатуру, а одна третина – на саму ноту. Такий тип реалізації часто спричиняє появу паралелізмів, що суперечать вимогам «чистоти» голосоведення, особливо в поліфонічних структурах. «Якщо аподжіатура витримується довше виписаної тривалості, вона створює відкриті квінти». [160, с. 95]. Це спостереження підкреслює необхідність уважного балансування між виразністю орнаменту та логікою голосоведення твору.

Водночас інтерпретація аподжіатури включає стільки виконавських нюансів, що навіть загальне правило, згідно з яким дві третини тривалості ноти з крапкою припадають на аподжіатуру, не завжди дотримується, зокрема у завершальних тактах творів. Яскравим прикладом цього є фінальні такти обох розділів другої частини Сонати h-moll для флейти й клавесина (нотний приклад 3.25), де композитор відступає від усталеного ритмічного поділу на користь музичної виразності.

*Нотний приклад 3.25. Й. С. Бах. Соната h-moll для флейти і клавесина, II частина, останні такти обох розділів.*



Показовими в цьому контексті є 2-й і 4-й такти *Largo* з Сонати G-dur для клавесина і скрипки Й. С. Баха (нотний приклад 3.26), де аподжіатура, тривалістю в чверть ноти, виявляється непринятною через утворення паралельних октав між голосами. Ця ситуація чітко ілюструє, наскільки вирішальною є взаємодія прикраси з вимогами контрапункту у бароковій поліфонії. Виконання аподжіатури у такій тривалості порушує гармонічний баланс, створюючи неприпустимі паралельні інтервали, що суперечать канонам чистоти голосоведення.

Аналогічна ситуація спостерігається у 17-му такті того самого твору (нотний приклад 3.27), де аподжіатура, виконана у вигляді шістнадцятої

ноти, спричиняє появу паралельних квінт, що порушують стильові вимоги барокового голосоведення. У цих прикладах оптимальним рішенням є зменшення тривалості аподжіатури до восьмої ноти, що не порушує поліфонічної цілості та зберігає логіку голосоведення. Така ритмічна модель виконавської інтерпретації дозволяє органічно вписати прикрасу у музичну структуру не створюючи небажаних паралелізмів.

*Нотний приклад 3.26. Й. С. Бах. Соната G-dur для клавесина і скрипки, Largo, 2-й такт.*

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef. The tempo is marked 'Largo'. The key signature is one sharp (F#). The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. Both staves are marked with 'f sempre'. The music consists of several measures with various note values and rests, including a fermata over a note in the first measure of the first staff.

*Нотний приклад 3.27. Й. С. Бах. Соната G-dur для клавесину і скрипки, Largo, 15–17-й такти.*

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef. The tempo is marked 'Largo'. The key signature is one sharp (F#). The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. Both staves are marked with 'f sempre'. The music consists of several measures with various note values and rests, including a fermata over a note in the first measure of the first staff.

Наведені приклади підтверджують, що тривалість аподжіатури не підлягає уніфікованим параметрам, оскільки змінюється залежно від гармонічного контексту та взаємодії голосів. Виконавець, особливо в поліфонічній музиці, зобов'язаний враховувати не лише правила трактатів, а й безпосередню взаємодію голосів, уникаючи паралелізмів і зберігаючи музичну виразність. Відтак, на основі аналізу музичних прикладів та відповідних теоретичних джерел можна стверджувати, що універсального правила щодо тривалості аподжіатури не існує. Виконавська практика бароко передбачає гнучкий підхід, у якому пріоритетом є чистота голосоведення та внутрішня логіка твору, а не сліпе наслідування правил. Такий баланс між

свободою інтерпретації та дотриманням стилістичних закономірностей є визначальним для автентичного виконання барокової музики.

З огляду на це орнаментика в бароковій музиці є важливим елементом музичної мови, що поєднує виразову, конструктивну та виконавську функції. Аналіз історичних трактатів, нотних таблиць, авторських позначень і конкретних музичних прикладів засвідчує, що мелізматика в епоху бароко не зводилася до зовнішнього оздоблення, а була органічно включена в систему фразування, акцентуації, голосоведення та стилістичної виразності. Саме тому її інтерпретація потребує врахування не лише загальних правил, зафіксованих у наукових джерелах, а й конкретних авторських підходів до фіксації мелізмів у нотному тексті, що нерідко демонструє варіантність, гнучкість і залежність від конкретного музичного контексту. У сучасному баянному виконавстві ця проблематика набуває особливого значення, оскільки перенесення барокового репертуару в інше акустичне середовище спонукає до переоцінки функціонального навантаження орнаментики без спрощення їх художньої цінності.

Здійснене дослідження дає підстави стверджувати, що визначальним принципом трактування барокової орнаментики є контекстуальність. Виконання трелі, морденту, групетто чи аподжіатури не може спиратися на універсальну модель, оскільки кожен випадок залежить від темпу, фактури, типу мелодичного руху, розташування голосів і логіки контрапункту. Особливо важливим критерієм при виборі виконавського рішення виступає чистота голосоведення, адже саме вона визначає доцільність тієї чи іншої ритмічної або інтонаційної моделі орнаменту. Отже, інтерпретація барокової мелізматики на баяні має ґрунтуватися на поєднанні історичної обізнаності, аналітичного підходу до нотного тексту та уважного врахування поліфонічної природи твору, що дозволяє зберегти стильову переконливість і внутрішню логіку музичного розвитку.

### 3.4. Ритм у бароковій музиці

У сучасній виконавській практиці поняття *музичного твору* майже нерозривно пов'язане з точною фіксацією ритмічних тривалостей. Такий підхід зумовлений вимогою максимальної однозначності нотного запису, де композитор має чітко окреслити метроритмічну структуру твору, а виконавець – відтворити її без довільних ритмічних відхилень. Утім історичні дослідження демонструють, що подібний рівень точності був властивий далеко не всім епохам. Барокова композиторська культура, зокрема, вирізнялася значно гнучкішим ставленням до співвідношення між нотною фіксацією і її звуковим втіленням. Тому саме в музиці XVII–XVIII ст. особливо яскраво простежуються випадки, коли графічний запис не збігається з виконавською практикою, відображаючи іншу логіку ритмічного мислення.

Одним із найскладніших і найхарактерніших для барокової стилістики явищ є принцип «нерівної гри» (*notes inégales*). Вона сформувалася передусім у французькій музичній культурі першої половини XVII ст. і передбачала свідоме відхилення від рівномірності нотованих ритмічних фігур. Зовнішньо рівні тривалості під час виконання зазнавали пропорційної нерівності, що надавало музичній лінії характерного пульсу та виразного внутрішнього руху. Концептуально цей принцип чітко окреслено Ф. Купереном у трактаті «*L'art de toucher le clavecin*», де він наголошував: «Ми записуємо інакше, ніж виконуємо» [цит. за: 170, с. 183]. Отож нерівність ритмічних тривалостей постає одним із базових чинників стилістично вивіреного прочитання французького бароко, безпосередньо впливаючи на агогіку, фразування та художню виразність музичного твору. Саме вона формує характерне музичне «дихання», що рідко відображається у нотному записі, але є фундаментальним для виконання.

Деякі з музикознавців (серед них А. Долмеч) висловлюють припущення, що практика *notes inégales* була відома німецьким композиторам барокового періоду. Така гіпотеза видається логічною, зважаючи на активне

розповсюдження французької музики в Європі та її значний вплив на формування смаків і стильових орієнтирів XVII–XVIII ст.. Відповідно цілком імовірно, що німецькі поліфоністи знали про *notes inégales* і могли певною мірою застосовувати цю традицію у власній виконавській практиці.

Варіативність підходів до ритмічної нерівності підтверджується й численними теоретичними джерелами барокової епохи. Наприклад, Й. Г. Вальтер у своєму «*Musikalisches Lexikon*» (1732) згадує терміни *lourer* та *quantitas notarum*, якими окреслювалися форми ритмічної нерівності. Г. Муффат у передмові до збірки «*Florilegium Musicum*» (1698) [233] детально описує засади французької виконавської манери, наголошуючи на потребі враховувати її принципи, зокрема й феномен нерівної гри, під час виконання танцювальних жанрів. Таким чином, сукупність історичних свідчень дозволяє сформувати багатовимірну картину, де практика *notes inégales* не була ізольованим явищем національного стилю, а функціонувала як впливовий компонент європейської музично-виконавської традиції кінця XVII – початку XVIII ст..



Окрему увагу привертає трактат Й. Гайніхена «*Der Generalbass in der Composition*» (1728), [212] у якому автор, аналізуючи виконавські особливості ритму, демонструє глибоке проникнення французького ритмічного мислення у німецьке музичне середовище. Звертаючись до проблеми агогічної нерівності, він фактично підтверджує, що нерівне виконання груп рівних тривалостей було не «чужим» німецькій традиції, а радше сприймалося як природний елемент стилістики. «Як відомо, перша і третя ноти в групі рівних нот завжди в дійсності довгі» [212, с. 27].

Ця теза істотно перегукується з французькими правилами «дотичної нерівності» (*inégalité touchée*), де подовження першої ноти у ритмічній парі або групі утворює внутрішню пульсацію, що впливає на фразування та артикуляцію. Підтвердження цього припущення знаходимо у висловлюванні К. Ф. Е. Баха, де він нічого не говорить про ритмічно більшу тривалість сильної долі порівняно зі слабкою, а лише наголошує, що вона повинна

отримувати «дещо сильніший натиск». На це вказує також й німецький музикознавець Г. П. Шміц у своїй праці «Quantz heute: Der „Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen“ als Lehrbuch für unser Musizieren» [249]. Аналізуючи трактат Й. Кванца, він доходить до висновку, що традиція виконання *notes inégales* у бароковій музиці пояснюється насамперед її артикуляційними особливостями, аніж пунктирною нерівністю. На його думку, у барокову епоху розрізняли наголошені (сильні, «добрі») та ненаголошені (слабкі, «погані») долі такту. Відповідно до цього звучання більше трьох нот під однією лігою було б надто рівним та одноманітним. Саме тому перевага надавалася лігуванню лише двох або трьох нот. У результаті в такій «парній» структурі перша нота завжди була наголошеною, тоді як друга набувала послабленого характеру, що створювало враження подовження тривалості першої ноти та скорочення другої. Отож у такому контексті висловлювання Й. Гайніхена уже перестає видаватися як ізольоване спостереження, радше навпаки, воно підтверджує глибоку інтегрованість французького ритмічного мислення у німецьку виконавську практику.

У передмовах до збірок «*Florilegium Primum*» (1695) та «*Florilegium Secundum*» (1698) Г. Муффат систематично пояснює специфіку виконання французьких танцювальних жанрів – алеманди, куранти, сарабанди, жиги. Він подає детальні інструкції щодо артикуляційних, метроритмічних та агогічних особливостей, наголошуючи на тому, що попри рівне нотування виконавець повинен дотримуватися французької ритмічної традиції: «...попри рівне нотування, слід дотримуватися французької традиції – виконавська практика вимагає нерівної гри, що надає музиці благородства та природного руху». [233, с. 24]. Таке рішення є надзвичайно важливим, оскільки свідчить, що Г. Муффат не просто визнає існування *notes inégales*, а й активно рекомендує її застосовувати для досягнення повноцінної стилістичної ідентичності.

Обидва автори Г. Муффат і Й. Гайніхен засвідчують, що їм відоме французьке ритмічне мислення та підкреслюють його практичне значення для виконавської інтерпретації. Вони не трактують правила *notes inégales* як локальне національне явище, обмежене французьким середовищем, а розглядають його як універсальний засіб художнього висловлення, що може бути адаптоване до будь-якого культурного контексту без втрати характерних ознак.

Отже, у музично-теоретичних джерелах і виконавських трактатах 1600–1800 років принцип застосування *notes inégales* чітко пов'язується з наявністю щільного безперервного ритмічного руху. Йдеться про послідовності рівних тривалостей, що формують єдину метричну або агогічну одиницю в межах певного пасажу чи фрази. Саме в таких структурних умовах, коли нотний текст пропонує низку рівномірних значень, виконавець має можливість впроваджувати ритмічну нерівність. Зазвичай вона стосується тих тривалостей, які на один ступінь менші за знаменник тактового розміру: четвертей у 3/2, восьмих у 3/4, шістнадцятих у 3/8 або 6/8 тощо. У цих випадках утворюється характерна ритмічна пара, де перша нота свідомо подовжується, а друга відповідно скорочується. У результаті виникає закономірна асиметрія, що може варіюватися від ледь помітної агогічної нерівності до виразного пунктирного або навіть подвійно пунктирного ритму. Отже, спектр нерівності простягається від мінімального ритмічного відтінення до максимально окресленої пунктирної артикуляції. Тобто: від  до 

Зміна ритмічної організації у творах епохи бароко нерідко супроводжувалася словесними ремарками, покликаними спрямувати виконавця в інтерпретації. Так, позначення *loure* сигналізувало про плавне легке подовження першої ноти в ритмічній парі, створюючи витончену м'яку асиметрію. Слова *pique* чи *pointe* потребували чіткого, виразно артикульованого пунктирного ритму. Натомість терміни *notes égales*, *détaché*, *décidé* або *marqué* використовувалися тоді, коли композитор прагнув



уникнути будь-якої нерівності, вказуючи на потребу суворої рівномірності тривалостей. Така система позначень, хоч і не завжди єдина, віддзеркалює тонку взаємодію між нотним текстом і виконавською традицією, де слово часто компенсувало те, чого не могла передати нотна графіка.




Водночас практика *notes inégales* не зводилася до набору чітко зафіксованих правил. Вона формувалася на основі виконавської традиції, досвіду та стилістичного відчуття музикантів. Відсутність усталеної системи правил не заважала їй залишатися поширеним і загально визнаним явищем, що сприймалося як природна частина музичного висловлювання епохи бароко. Саме тому композитори, як правило, позначали ті місця, де слід було уникати нерівності, а не навпаки, адже сама її наявність зазвичай вважалася нормою.



З огляду на це особливо промовистою є ситуація з німецьким бароковим репертуаром, передусім з творами Й. С. Баха. Незважаючи на його знання французького стилю і відчутних стилістичних кореляцій у багатьох жанрах, нотні тексти композитора не містять жодних прямих вказівок щодо застосування *notes inégales*. У його рукописах та друкованих виданнях не трапляються ремарки на зразок *notes égales* чи інших позначень, що однозначно засвідчували б потребу ритмічного вирівнювання чи навпаки – нерівності. Це свідчить про те, що проблема «нерівної гри» не була предметом спеціальної уваги в німецькій традиції й не становила невід'ємної частини її виконавського мовлення.

Отже, у сучасній інтерпретації німецького барокового репертуару застосування французької ритмічної манери не може розглядатися як обов'язкове або стилістично визначальне. Відсутність переконливих документальних підтверджень свідомого використання *notes inégales* у німецькій музиці XVII–XVIII ст. дає змогу трактувати їх радше як зовнішній стильовий вплив, а не як органічний елемент німецької поліфонічної традиції. Французька система ритмічної інтерпретації, безперечно, була

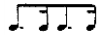

відомою й певною мірою впливовою, однак її функція в німецькому контексті залишалася вторинною та варіативною, а не структуротворчою.

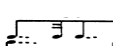

Однією з показових ознак французької музики барокового періоду є специфічне трактування пунктирного ритму. Його сутність полягала у значно більшому скороченні другої ноти після ноти з крапкою, ніж цього вимагала б математично точна пропорція. Тому ритмічні фігури, нотовані як восьма з крапкою і шістнадцята , у реальному виконанні нерідко звучали як восьма з подвійною крапкою та тридцять друга . У результаті утворювався ефект посиленої пунктирності, що надавав музиці додаткової імпульсивності та внутрішнього драматизму.

Важливо зазначити, що така ритмічна трансформація не обмежувалася окремими парами нот, а могла поширюватися на цілі послідовності ритмічних структур. Якщо група нот нотувалася як повторювані фігури  , то фактичне виконання могло зміщуватися у напрямку моделі , що формувало характерний пластичний, але водночас напружений ритмічний малюнок. Дослідження джерел та трактатів, присвячених французькій клавесинній традиції епохи бароко, підтверджує наявність цього явища. Численні свідчення вказують на свідоме відхилення від буквальної нотної фіксації заради підсилення агогічної виразності.

У деяких випадках подібна пунктирність могла доповнюватися появою короткої паузи перед другою нотою. Так, структура, що в нотному записі виглядала як , могла інтерпретуватися як , тобто восьма з крапкою, пауза шістнадцятої тривалості та наступна шістнадцята. Вживання таких ритмічних відхилень створювало особливий ефект «дихаючого пунктиру», що суттєво впливав на відчуття руху й підкреслював танцювальність барокової композиції.

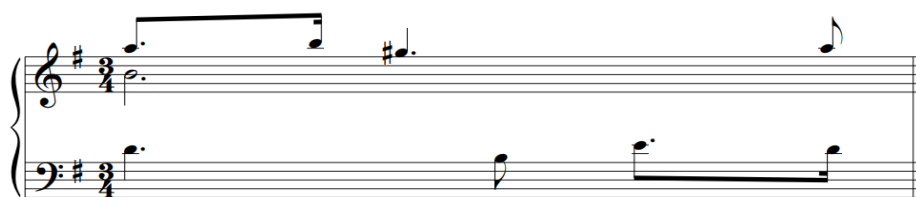
Особливо характерною для французької музики була тенденція до скорочення восьмої ноти, що слідує за четвертною з крапкою. У танцювальних жанрах – буре, антре, гавотах, рондо (у розмірах 2/4 і 4/4), а також у лурах, сарабандах і чаконах (у 3/4), на подібну агогічну модель

натрапляємо надзвичайно часто. Коли у верхньому голосі з'являлася формула (♩. ♩), а в нижньому одночасно звучало повторення структури  , між голосами встановлювався природний ритмічний пріоритет. Верхній голос підпорядковувався ритмічному пульсу нижнього, що потребувало додаткового скорочення другої ноти у верхньому голосі – її фактична тривалість могла зменшуватися приблизно до тридцять другої.





Причина цього явища полягає в тому, що у французькій виконавській традиції шістнадцята, що слідує за восьмою з крапкою, фактично виконується як тридцять друга, а сама восьма з крапкою наближається до функції ноти з подвійною крапкою  . Отож загальний ритмічний малюнок автоматично зміщується у напрямку поглибленої пунктирності, що є одним із фундаментальних елементів стилістично автентичного виконання французького бароко.

Надзвичайно цікаво, що емпіричні свідчення цього принципу містяться і в творах Й. С. Баха. Зокрема, у – 9, 10, 11, 13, 23 та 25 *Сарабанди з Партити № 5 BWV 829* спостерігаються чіткі приклади подібного трактування ритму (нотний приклад 3.28). Аналогічні явища можна помітити у «Жизі» з *Французької сюїти № 1 BWV 812*, а також у низці інших клавірних композицій. Це підтверджує не лише обізнаність Й. С. Баха із французькою виконавською традицією, але й факт часткового застосування ритмічних принципів французької барокової музики у його власній виконавській практиці.




**Нотний приклад 3.28. Й. С. Бах. Сарабанда із Партити № 5, 11-й такт.**



Однак трапляються ситуації, що переконливо демонструють обмеженість універсального застосування такого підходу. У «Жизі» з

Партити № 6 BWV 830, що міститься у другому «Нотному зошиті Анни Магдалини Бах», починаючи з 18-го такту, з'являються ритмічні формули – восьма, дві шістнадцяті  та дві шістнадцяті і восьма . Інтерпретувати ці комбінації як восьму з подвійною крапкою та дві тридцять другі  або як дві тридцять другі перед восьмою з подвійною крапкою  у цьому контексті є стилістично хибним. Таке трактування суперечить логіці побудови музичної думки та не відповідає реальному мелодичному розвитку поточного твору.

Це твердження можна докладно продемонструвати на прикладі 20-го такту. На другій долі чітко видно, що застосування посиленої пунктирності зміщує акценти й спотворює природний рух мелодії, що суперечить органічному розгортанню фрази. Особливо промовистим є випадок з нотою «мі» у другому голосі, де вона одночасно завершує попередній мотив і слугує початком нового. Якщо трактувати її як восьму з крапкою, порушується її подвійна структурна функція, а отже – і логічна побудова фрази загалом. Натомість сприйняття цієї ноти як восьмої дає змогу зберегти необхідну легкість її звучання та підкреслити вступну роль у новій інтонаційній побудові.

Таким чином, аналіз 20-го такту «Жиги» з Партити № 6 (*нотний приклад 3.29*) свідчить, що ритмічний малюнок типу  або  у даному випадку не повинен виконуватися за пунктирним принципом . Його застосування не лише не підсилює виразність, а й вступає у конфлікт із фразувальною логікою, ритмічною функцією кожної ноти та голосоведенням. Е. Бодкі у своїй книзі «Інтерпретація клавірних творів Й. С. Баха» про це явище висловився так: «Ми майже шкодуємо, що у другій версії Бах, застосувавши обертання терції між звуками е та с (що перетворює її на сексту), згладив величне гармонічне зіткнення звуків h – e – e<sup>1</sup>, наявне в першому варіанті в цьому такті» [170, с. 190 – 191].

**Нотний приклад 3.29. Й. С. Бах «Жига» із Партити № 6, 20-й такт.**



Подібні труднощі виникають також під час аналізу пунктирного ритму, утвореного четвертною нотою з крапкою та наступною восьмою (♩. ♩). Недостатньо чітко визначеними залишаються як критерії застосування цієї ритмічної моделі у «французькій манері», так і умови, за яких від нього слід відмовитися, зокрема у взаємозв'язку з принципом *notes inégales*. Починаючи з 3-го такту другої частини композиції, «нерівне виконання» послідовних груп із чотирьох восьмих (♩ ♩ ♩ ♩), що трапляються майже у кожному такті, виявляється технічно доцільним. Воно спрощує артикуляційно-ритмічну організацію фрази та позбавляє виконавця необхідності постійно балансувати між буквальним відтворенням нотованих значень та їх агогічною трансформацією.

Водночас повна відмова від *notes inégales* у подібних структурах (як, наприклад, у 20-му такті «Жиги») спричинює трактування надмірно пунктирного ритмічного малюнку ♩... ♩ до створення певних виконавських незручностей. Унаслідок цього така інтерпретація стає не лише технічно складнішою для виконавця, але й агогічно штучною та неприродною для барокового стилю.

Попри те, що «Жига» з Партити № 6 Й. С. Баха не входить до традиційного концертного репертуару баяніста й не призначена для виконання на баяні, питання її ритмічної інтерпретації заслуговує на особливу увагу. Детальний аналіз пунктирної ритміки в цьому творі є важливим для формування ширшого розуміння загальних закономірностей трактування «нерівності» у композиціях Й. С. Баха. Це, у свою чергу, має безпосереднє значення для сучасного баянного виконавства, оскільки твори інших барокових композиторів, часто побудовані на аналогічних ритмічних та агогічних моделях, активно представлені в репертуарі баяніста.

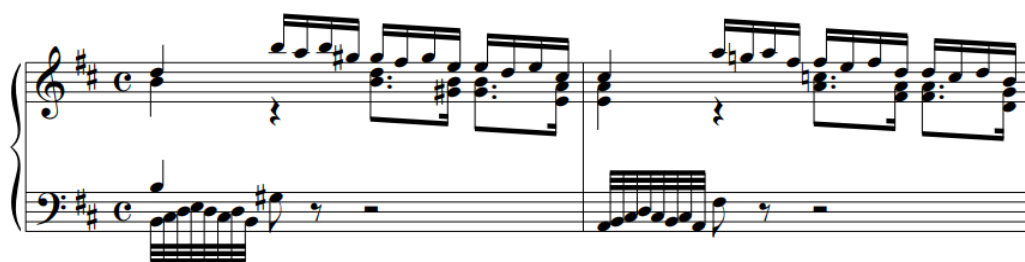
Із подібними виконавськими проблемами інтерпретації пунктирного ритму виконавець на баяні стикається також у 7-му такті Прелюдії As-dur із II тому ДТК (нотний приклад 3.30), де аналогічні ритмічні формули потребують особливо уважного стилістичного опрацювання.

**Нотний приклад 3.30. Й. С. Бах. Прелюдія As-dur із II тому ДТК, 7–9 тт.**



У Прелюдії es-moll ДТК I том, в 9–10 та 17–18 тт. Фуґи D-dur I тому ДТК (нотні приклади 3.31 і 3.32) та в інших творах Й. С. Баха.

**Нотний приклад 3.31. Й. С. Бах. Фуґа D-dur I тому ДТК, 9–10 тт.**



**Нотний приклад 3.32. Й. С. Бах. Фуґа D-dur I тому ДТК, 17–18 тт.**



Наприклад, у Прелюдії Fis-dur з II тому ДТК виконання пунктирного ритму у «французькій манері» не тільки не викликає жодних технічних або стилістичних труднощів, а навпаки, надає твору особливої виразності, витонченості та типової барокової елегантності (нотний приклад 3.32).

**Нотний приклад 3.32 Й. С. Бах. Прелюдія Fis-dur II тому ДТК, 1–3 тт.**

Водночас виконання Прелюдії es-moll з I тому ДТК у «французькому стилі» суттєво змінює характер її звучання (нотний приклад 3.33). Така інтерпретація трансформує первинну емоційну атмосферу твору, порушуючи його внутрішню драматургію та характерну для нього метроритмічну рівновагу.

**Нотний приклад 3.33. Й. С. Бах. Прелюдії es-moll із I тому ДТК, 1–3 тт.**

Вагомі докази на користь цього твердження дає аналіз структури Фуги № 6 з циклу «Мистецтво фуги» BWV 1080 – так званої *fuga a la française* (нотний приклад 3.34). Особливу увагу привертають дві ритмічні моделі, притаманні для французької манери: шістнадцята нота після восьмої з крапкою  $\text{♩} \cdot \text{♩}$  та восьма нота після четвертої з крапкою  $\text{♩} \cdot \text{♩}$ . Виконання цих формул із надмірним скороченням другої ноти (саме так, як це пропонує голландський клавесиніст і органіст Г. Леонгард) призводить до помітного порушення внутрішньої архітектоніки фуги.



**Нотний приклад 3.36. Й. С. Бах. Фуга № 7 із циклу «Мистецтво фуги».**

**Contrapunctus 7 a 4 per Augment et Diminut:**

Підсумовуючи здійснені спостереження, можна стверджувати, що аналіз інструментальної музики епохи бароко, зокрема творів Й. С. Баха, дає підстави вважати німецьких композиторів добре обізнаними зі специфікою «французького стилю». Попри відсутність прямих письмових інструкцій щодо застосування *notes inégales* у більшості їхніх творів, важко заперечити високу ймовірність того, що ці виконавські принципи враховувалися в межах власної традиції. У пізніх композиціях Й. С. Баха, датованих періодом після 1722 року, особливо виразною є тенденція до щораз детальнішого виписування як орнаментів, так і ритмічних тривалостей, що свідчить про прагнення композитора максимально чітко скерувати виконавця й мінімізувати потребу в довільних припущеннях.

Такий підхід має принципове значення для сучасної виконавської практики, особливо в контексті інтерпретації поліфонічної музики на баяні. Чітке розрізнення між тими випадками, де ритм уже повністю зафіксований у нотному тексті, і тими, де можливі історично виправдані відхилення чи «нерівності», дає можливість відтворювати метроритмічні структури барокових творів максимально автентично. Водночас зберігається цілісність музичної форми й повага до авторської концепції. У цьому сенсі усвідомлене використання або, навпаки, свідоме відмова від *notes inégales* має спиратися на детальний аналіз конкретного твору, його стилю, історичного контексту та особливостей нотного запису.

Отож розуміння того, що німецькі композитори не лише знали про французькі виконавські традиції, але й вибірково адаптували їх у межах власної музичної культури, відкриває для сучасних музикантів нові перспективи стилістичного осмислення барокового репертуару. Це створює підґрунтя для збалансованої інтерпретації, що поєднує історично обґрунтовані виконавські традиції з можливостями сучасного інструмента й актуальних технічних засобів, не порушуючи при цьому внутрішньої логіки барокового стилю.

### 3.5. Темп у музиці епохи бароко

Важливим інтерпретаційним аспектом виконання поліфонічних творів є особливості їх метроритмічної організації. У процесі виконання барокової музики баяніст-інтерпретатор повинен дотримуватися єдиного стабільного темпу, що забезпечує структурну цілісність музичного розгортання. Виняток становлять лише ті випадки, коли темпові зміни передбачив сам композитор, як, наприклад, у Прелюдії мі мінор з I тому ДТК або у Прелюдії До-дієз мажор з II тому ДТК Й. С. Баха. «Уповільнення темпу до кінця останнього такту... виключається» [126, с. 57]. Окрім цього, виконавець може вдаватися до поміркованих агогічних відхилень, не позначених у нотному тексті, однак вони можливі лише у таких випадках:

- у кадансових завершеннях – для підкреслення важливості та утвердження образного змісту;
- у місцях, де змінюється фактура;
- у фугах – під час переходу від експозиції до розробки або коли настає реприза.

Поєднання стабільного ритму з обережною агогічною свободою забезпечує виразність виконання та дає змогу чітко окреслити інтонаційно значущі елементи, зокрема:

- провідні звуки мелодичної лінії;
- характерну гармонію;

- початок проведення теми або її варіантів;
- елементи прихованої поліфонії;
- затакти, що тяжіють до кадансових або стійких звуків.

Особливо важливим є застосування агогіки у тих фрагментах, де мелодична лінія складається з послідовності однакових тривалостей. У таких випадках мікротемпові коливання дають змогу уникнути етюдної монотонності та підкреслити внутрішню логіку музичного руху. Водночас темпові відхилення повинні залишатися обмеженими і не виходити за межі барокової стилістики, а також не руйнувати загального відчуття метричного пульсу. Саме ритмічна чіткість та виразність становлять фундамент переконливого виконання барокової музики. Цього можливо досягти лише тоді, коли виконавець постійно відчуває внутрішній метричний імпульс твору, причому одиницею ритмічної організації має бути найменша тривалість, присутня у музичному матеріалі. «У кожному творі є принаймні одна фраза, за якою можна з точністю встановити тип руху, що найкращим чином підходить для певної п'єси. А й справді, варто нагадати, що коли будеш дуже уважний до п'єси, то часто будеш просто змушений узяти природний рух» [153, с. 61].

У сучасній виконавській практиці часто спостерігається певна віддаленість баяністів-інтерпретаторів від автентичного розуміння темпових позначень. Завдяки конструкції баяна та його високому технічному потенціалу виконавці нерідко трактують темп як показник швидкості та ігнорують його змістовну функцію. Як наслідок, темпи швидких частин (*Allegro*) виконуються значно швидше, ніж це відповідає бароковій традиції, а повільні (*Adagio*), надмірно розтягнуті, призводить до спотворення стилістичних властивостей музичного тексту.

Ця проблема особливо поширена серед молодих музикантів, зокрема студентів мистецьких закладів, і пов'язана з низкою чинників:

- недостатнім усвідомленням специфіки барокової музики та її стилістики;

- відсутністю знань про автентичні інструменти, для яких було написано твір, їх технічні й акустичні властивості;
- нерозумінням художньо-естетичних цінностей барокової епохи;
- розбіжністю між мисленням композитора та сучасною інтерпретаційною концепцією виконавця.

Нерозуміння темпових особливостей виконання барокової музики ускладнюється також тим, що одна й та сама композиція нерідко трактується різними редакторами по-різному, інколи навіть діаметрально протилежно. Це пов'язано з тим, що композитори епохи бароко залишали мінімальну кількість темпових позначень у нотному тексті, а значна частина темпових вказівок, наявних у сучасних виданнях, є результатом пізнішої редакторської діяльності, а не безпосередньою авторською інструкцією.

З одного боку, така ситуація пояснюється тим, що твори барокового періоду зазвичай не фіксувалися композиторами у завершеному вигляді, відповідно до сучасних уявлень. Виконавець мав значну свободу щодо вибору темпу, артикуляції, орнаментів та інших параметрів, що ускладнює сучасне трактування нотного тексту без опори на історичні джерела. З іншого боку, як уже зазначалося, важливим чинником є розуміння того, для якого саме інструмента була написана композиція. Наприклад, твори для органа (інструмента з тривалим, монументальним звучанням) потребують більш масштабного, розміреного темпу. Натомість клавесин із сухим, щипковим тембром потребує більшої рухливості темпу, що істотно впливає на ритмічну організацію й динаміку виконання. «Вибір правильного темпу – вирішальна умова правильної інтерпретації» [153, с. 61].

Аналізуючи стилістику музики бароко, слід враховувати, що темпові позначення тієї доби суттєво відрізнялися від сучасного трактування. Терміни *Allegro*, *Adagio*, *Grave* та ін. виконували переважно функцію позначення загального настрою або характеру музики – «жваво», «серйозно», «спокійно», а не слугували точними метрономічними показниками. Вони не фіксували чіткої швидкості виконання, а окреслювали художній вектор і

стильову атмосферу твору. За таких умов виконавцеві надавалась широка свобода, але водночас і відповідальність у визначенні конкретного темпу, що мав ґрунтуватися на комплексному розумінні музичного стилю, жанрової природи, фактурної побудови та виконавської традиції.

Окрім технічної вправності, ця свобода вимагала від музиканта й глибоких знань про культурно-естетичні засади доби. В епоху бароко темп музичного твору визначався не механічно, а через складну систему інтерпретаційних орієнтирів. Виконавець мав співвіднести емоційну природу музики з її метричною організацією, зважити на найдрібніші ритмічні одиниці, що з'являються в партитурі, а також на кількість акцентних позицій у такті. «За часів Баха темп твору, без додаткових вказівок, визначали з чотирьох основних даних: з музичного афекту (який належало тонко «розгадати»); тактового розміру; найдрібніших тривалостей нот, які є у творі; кількості акцентів у межах такту» [132, с. 46].

Важливо підкреслити, що виконання барокових творів у надмірно швидких темпах, особливо тих, що мають танцювальний характер, призводить до втрати ритмічної стабільності та внутрішньої структурної логіки – ознак, що становлять основу композиторського мислення. Водночас важливо зазначити, що помірний темп у бароковій музиці не є синонімом зниження емоційної наповненості чи драматургічної виразності. Навпаки, збереження врівноваженої темпоритміки створює умови для глибшого розкриття образного змісту твору, точнішого окреслення ритмічних структур і динамічних відтінків, що є визначальними. У цьому сенсі вибір темпу у бароковій музиці постає як тонка взаємодія між історичною достовірністю та творчою індивідуальністю виконавця. Саме така взаємодія забезпечує багатовимірне, змістовне й художньо переконливе звучання твору. «Темп завжди повинен відповідати змісту твору, а віртуозна гра є відображенням тривалого періоду історії музики. Будь-які інструменти відповідали своєму часу і спрямовувались на втілення творчого задуму, а тембральний компонент становив його істотну частку» [126, с. 67].

Важливість цього підходу підтверджують і свідчення історичної виконавської практики. Так, Й. Й. Кванц у трактаті «*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*» (1752) [246] зазначав, що покоління музикантів, яке передувало його добі, виконувало всі темпові позначення у музичних творах приблизно удвічі повільніше, ніж це було прийнято у середині XVIII ст.. Таким чином, записи темпів на кшталт *Allegro assai*, *Presto* та інших швидких позначень зовні залишалися незмінними, але фактичне їх виконання відповідало швидкості сучасного *Allegretto*. Це свідчить про суттєве еволюційне зміщення темпових уявлень та про необхідність історично виваженого методу до темпу у сучасному виконавстві.

Подібний погляд висловлював і А. Швейцер, зазначаючи: «Його [Баха] *Adagio*, *Grave* і *Lento* не такі повільні, як у наш час; його *Presto* виконується не так швидко, як сьогодні» [255, с. 281]. Це дає можливість зробити важливий висновок, а саме: із розвитком культури, комунікації та технічного прогресу змінювалася й «швидкість» сприйняття музичного часу. У результаті багато темпових позначень у барокових інструментальних творах видаються на папері більш монументальними, ніж відповідає історично достовірній швидкості виконання.

Дослідження автентичних темпових маркувань свідчить, що деякі з них є показовими з огляду на стилістичний контекст. У творах Й. С. Баха вказівки *Presto* й *Adagio* використовувалися для позначення крайніх темпів і трапляються вкрай рідко. Натомість поширеними є складені темпові ремарки, що поєднують два визначення, які сьогодні інтерпретуються як відмінні за швидкістю (*Allegro e presto* у Токаті G-dur, *Grave, Adagio* у Партиті № 2, *Vivace ed allegro* у месі Et expecto h-moll). Такі маркування не задавали точних метрономічних меж, а передавали виконавцю додаткову інформацію про характер твору. Це ж стосується темпів на кшталт *Tempo di minuetto* чи *Tempo di gavotte*. Танцювальні жанри мали усталену ритмічну формулу та типовий середній темп, що й визначав стильове тлумачення. Відтак, можна

констатувати, що в епоху бароко не існувало великого різноманіття темпів, натомість усі твори належали до обмеженої кількості швидкісних груп, кожна з яких була пов'язана з певним стилістичним і смисловим наповненням. «Як можна передати закладену в п'єсі виразність, якщо виконавець не в змозі за різними тривалостями нот визначити той рух і той характер, які підходять для кожного темпу? ... Кожна танцювальна п'єса має свій власний ритм і свої закономірні цезури однакової тривалості» [245, с. 8].

Подібне розуміння темпу як категорії, пов'язаної передусім із характером музики, простежується і в теоретичних працях Й. Кванца. У своєму трактаті «*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*» (параграфи 45–47) він намагався виробити універсальний принцип, який би допоміг виконавцям обирати темп для кожної композиції усвідомлено й обґрунтовано. Й. Кванц водночас висловлював певне співчуття композиторам своєї епохи, адже вони не мали надійних засобів для точного вимірювання швидкості виконання. Попри те, що хронометр Е. Лулі (попередник метронома Й. Мельцеля) був створений ще у 1694 році, композитор наголошував, що практичного поширення цей інструмент не отримав.

Й. Й. Кванц радив визначати темп не за допомогою механічних пристроїв, а орієнтуючись на природний пульс здорової людини – приблизно 80 ударів за хвилину, що, за його спостереженнями, відповідає темпу спокійної ходи. Саме цей показник, на його думку, міг слугувати універсальною відправною точкою для визначення темпу різних груп творів. При цьому він підкреслював, що різниця між темповими позначеннями полягає передусім у характері виконання, а не у строгих метрономічних параметрах. *Allegro assai* він трактував як найшвидший рух, *Allegretto* – приблизно удвічі повільніший, а всі інші темпові категорії – ще спокійніші, вибудовуючи їх за принципом пропорційного співвідношення.

Виходячи з цього, Й. Й. Кванц пропонував виконавцям дотримуватися такого загального правила:

## Розмір 4/4 (C)

*Allegro assai* – один удар пульсу на пів такта;

*Allegretto* – один удар пульсу на кожную четверть;

*Adagio cantabile* – один удар пульсу на кожную восьму;

*Adagio assai* – два удари пульсу на кожную восьму.

Для *Alla breve* (C)

*Allegro assai* – один удар пульсу на кожний такт;

*Allegretto* – один удар пульсу на пів такта;

*Adagio cantabile* – один удар пульсу на кожную четверть;

*Adagio assai* – два удари пульсу на кожную четверть.

Та якщо перевести рекомендації Й. Й. Кванца у точні цифри, то отримаємо зовсім інші темпи:

## Розмір 4/4 (C)

*Allegro assai* –  $\text{♩} = 80$ ;

*Allegretto* –  $\text{♩} = 80$ ;

*Adagio cantabile* –  $\text{♩} = 40$ ;

*Adagio assai* –  $\text{♩} = 40$ ;

Для *Alla breve* (C)

*Allegro assai* –  $\text{♩} = 160$ ;

*Allegretto* –  $\text{♩} = 80$ ;

*Adagio cantabile* –  $\text{♩} = 80$ ;

*Adagio assai* –  $\text{♩} = 80$ .

Водночас на практиці застосування запропонованої Й. Й. Кванцем системи темпових співвідношень виявляється проблематичним для значної частини барокового репертуару. Так, темп *Allegro assai* у трактуванні Й. Й. Кванца ( $\text{♩} = 160$ ) є надмірно швидким для ритмічної пульсації *Alla breve*, де основним рухом виступають восьмі ноти. Аналогічні сумніви викликає й визначення *Allegro assai* як  $\text{♩} = 80$  у чотирьохдольному розмірі, оскільки така швидкість не узгоджується зі стилістичними та артикуляційними вимогами більшості композицій цього типу.

Особливо виразно непридатність кванцових значень виявляється у творах з тридольним розміром (3/4), де переважає рух шістнадцятими нотами. За таких умов запропонований темп є занадто швидким, щоб забезпечити чітку артикуляцію шістнадцятих. У подібних випадках фактичні

метрономні значення (для чверті) доцільно коригувати приблизно до  $\text{♩} = 160$  або  $\text{♩} = 53\frac{1}{3}$  відповідно.

Інша ситуація виникає, якщо у розмірі  $\frac{3}{4}$  домінує рух восьмими в темпі *Allegro*. Тоді виконання стає реалістичним за умови встановлення половинної з крапкою, приблизно на 53 удари за хвилину  $\text{♩} = 53\frac{1}{3}$  (для зручності округлено до  $\text{♩} = 60$ ). За таких умов рух восьмих нот зберігає природність і не виходить за межі виконавської практики. Подібний принцип діє й у розмірі  $\frac{3}{8}$ , де в темпі *Allegro* переважає рух шістнадцятими: оптимальною є швидкість  $\text{♩} = 60$ .

Узагальнюючи ці спостереження, можна стверджувати, що для творів у темпі *Allegro* в розмірі  $\frac{3}{4}$  найбільш придатною є середня швидкість  $\text{♩} = 100$  при домінуванні шістнадцятих, або  $\text{♩} = 60$ , якщо основу фактури становлять восьмі тривалості. У складних розмірах ( $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{12}{8}$ ) за постійного руху шістнадцятими також найбільш органічною є швидкість  $\text{♩} = 60$ . Це уможливорює дійти важливого висновку. Шістнадцята нота фактично виступає універсальною одиницею вимірювання темпу *Allegro* для всіх різновидів метроритмічних структур у виконавській практиці епохи бароко. Для композицій, де основний рух здійснюється восьмими нотами, можливі два шляхи темпової адаптації: або зменшення темпу приблизно до  $\text{♩} = 40$ , або, що часто є стилістично виправданим, його збільшення до  $\text{♩} = 120$ . «...у самому нотному записі вже закладені вказівки щодо правильного темпу. Розмір і нотація автоматично дають нам необхідні свідчення. Інакше кажучи, позначення  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$  окреслюють не лише ритмічну організацію, а й прямо натякають на певні темпи» [197, с. 143].

Варто наголосити на тому, що подібні темпові співвідношення не слід сприймати як суворі правила, радше як орієнтири, які виконавець адаптовує відповідно до конкретної музичної ситуації, особливостей інструмента та жанрових традицій. Технічні можливості барокових інструментів, безпосередньо впливали на вибір темпу, артикуляції та характеру виконання.

У цьому контексті баян, що має іншу артикуляційну природу та широкі динамічні можливості, адаптація цих темпових орієнтирів є особливо важливою, адже він потребує специфічного підходу до темпу, що враховує як акустичні властивості інструмента, так і його технічний потенціал.

Особливо складним і водночас дискусійним аспектом виконання залишається інтерпретація повільних темпів у барокових композиціях. Саме повільні частини найчастіше стають пасткою для виконавця. Надмірне сповільнення може позбавити музику її природного руху та внутрішньої енергії, що підтримує логіку фразування та структурну цілісність твору. Тому пошук відповідного темпу в повільних розділах потребує від виконавця високого професійного досвіду, чутливості й уміння зберегти баланс між виразністю та стилістичною стриманістю.

У цьому аспекті особливої уваги заслуговує спостереження Е. Бодкі, який слушно зауважує, що навряд чи існує твір, здатний органічно витримати настільки повільний темп, як  $\text{♩} = 40$ . Показовим прикладом можуть слугувати різні інтерпретації Варіації № 25 із «Гольдберг-варіацій» Й. С. Баха. Американський клавесиніст і музикознавець Р. Л. Кіркпатрік пропонує темп –  $\text{♩} = 46$ , К. Бішоф виконує її у швидшому темпі –  $\text{♩} = 84$ , а К. Черні обирає ще рухливіше значення –  $\text{♩} = 88$ . Порівняння цих підходів, а також аналіз інших творів Й. С. Баха, зокрема органної прелюдії «*O Mensch, beweine dein Sünde groß*», переконливо свідчать про те, що надмірно повільні темпи суперечать стилістичній природі барокової музики, руйнують її внутрішню логіку та позбавляють природної пульсації.

Подібні приклади ще раз демонструють певну методичну обмеженість надто буквального застосування темпової системи, запропонованої Й. Кванцом. Це, однак, не означає заперечення цінності всіх його положень. Навпаки, окремі його принципи залишаються актуальними і сьогодні. Зокрема, важливою є його рекомендація для творів із позначенням *Adagio cantabile*, у яких басову лінію вибудовано переважно з восьмих нот. На думку дослідника, такі композиції слід виконувати в темпі, що відповідає одному

удару пульсу на кожен чверть. Цей метод не лише спирається на природні фізіологічні орієнтири, а й відкриває можливість точніше врахувати фактурну побудову, особливо характер басового руху у процесі вибору темпу.

У рамках спроб конкретизувати барокові темпи Е. Бодкі у своїй книзі «Інтерпретація клавірних творів Й. С. Баха» [170] представляє нам доволі цікаві аргументи. Спираючись на рекомендації Й. Й. Кванца, він припускає, що метроритмічні позначення для п'яти основних темпів (*Adagio*, *Andante*, *Moderato*, *Allegro*, *Presto*) 40, 60, 80, 100, і 120 було вибрано не випадково. Цифра 80 – відповідає ударам людського пульсу за хвилину, тобто спокійний врівноважений темп, що був «золотою серединою» у темповій шкалі. Очевидно, що інші темпові ремарки (швидші чи повільніші) обиралися, відштовхуючись від цього позначення. Найвища поділка швидкісної метроритмічної шкали не могла виходити далеко за межі 120 через особливості механіки автентичних інструментів, а найменша поділка – 40, визначалася як межа найповільнішого темпу, що може існувати в музиці. Звісно, розуміння темпових співвідношень музиканти вміли знаходити на інтуїтивному рівні, спираючись на традиції виконання барокової епохи.

У сучасних дослідженнях, присвячених бароковому темповому мисленню, особливу роль відіграє система, запропонована І. Котляревським [66]. Він вибудовує процес визначення темпу не навколо окремих виконавських критеріїв, а через взаємодію трьох параметрів: «Окрім словесної вказівки на очікуване враження від темпу (повільно, помірно, швидко і т.п.), повинні враховуватися метрична пульсація, часова тяглість лічильної долі і фактурна щільність. Остання визначається на ґрунті “подій”, сумарна кількість яких у такті ділиться на кількість лічильних одиниць, зазначених у розмірі. Результативний коефіцієнт узгоджується з усіма попередніми даними, що демонструє спеціально систематизована таблиця еталонних даних» [66, с. 92].

Така увага до пошуків темпових співвідношень є вкрай важливою для втілення барокової музики на сучасних інструментах. Для баяніста це знання має особливе значення, оскільки сприяє стилістичній точності, підтримує ритмічну ясність і запобігає як надмірному сповільненню, так і необґрунтованому пришвидшенню виконання. У результаті формується більш цілісна, змістовна та художньо переконлива інтерпретація, що поєднує історичну вираженість і живу музичну виразність.

У межах даного дослідження варто ще раз зазначити, що темпові ремарки того часу виконували передусім смислову та образну функцію. Вони окреслювали загальний настрій і емоційний характер твору, але не встановлювали його точної темпової визначеності. Відсутність потреби у фіксованих числових значеннях темпу була закономірним результатом виконавської традиції, у якій темп обирався інтуїтивно, відповідно до природного ритму людського пульсу. Темпові позначення застосовувалися здебільшого у виняткових випадках, коли необхідно було підкреслити надзвичайно повільний або, навпаки, незвично швидкий рух.

За таких умов вибір темпу значною мірою залежав від індивідуальних особливостей виконавця – його темпераменту, професійного досвіду, технічної майстерності. Саме тому барокова традиція припускала широкий спектр виконавської реалізації, не вбачаючи потреби у жорстких вказівках. Ця свобода була одночасно і творчим потенціалом, і викликом, що обумовлює складність сучасної інтерпретації. «Темп виконання твору – ще один щабель пізнання й за тим виконавської реалізації баяністом задуму автора» [54, с. 109–110].

Ще одним важливим чинником, що впливав на вибір темпу, був рівень виконавської підготовки музиканта. Наприклад, інвенції Й. С. Баха, написані як педагогічний матеріал для учнів, передбачали стримані помірні темпи. Це пояснювалося їхньою дидактичною функцією. Вони були спрямовані на формування технічної бази й розвиток поліфонічного мислення музиканта, який лише опановував основні навички. Темп у таких композиціях виконував

не тільки виражальну, а й навчальну функцію. Відповідно, темпова характеристика твору ніколи не була однозначною і залежала від конкретного контексту, виконавських цілей та рівня майстерності музиканта.

Підсумовуючи викладене, можна стверджувати, що темп у музиці бароко ніколи не мав однозначного визначення. Аналізовані джерела XVIII ст. вказують, що існувала досить стійка традиція, відповідно до якої ритмічні тривалості нот асоціювалися з певною абсолютною швидкістю виконання. Такий принцип має історичні витоки. Він є відголоском давнішої системи нотації, що сформувалася задовго до XVI ст. й зазнала суттєвих змін у XVII ст., поступово закладаючи фундамент сучасної метроритмічної системи.

Водночас важливо пам'ятати, що у XVII ст. метронома ще не існувало. Всі темпові орієнтири мають реконструктивний характер. Вони ґрунтуються на аналізі джерел, поглядах музикознавців та виконавській практиці минулого. Тому сучасне відтворення темпу в барокових творах потребує як історичних знань, так і стилістичного розуміння, жанрової чутливості та сформованого художнього мислення виконавця. З огляду на це особливого значення для баяніста набуває усвідомлення складної взаємодії між ритмічною структурою твору, його фактурою, жанровими особливостями, темпом, що забезпечує художню переконливість і стилістичну достовірність інтерпретації. Саме такий підхід уможливорює збереження цілісності авторського задуму та адаптування його до можливостей сучасного виконавця.

### **Висновки до 3-го розділу**

Аналіз темброво-динамічних моделей барокової музики засвідчує, що динаміка в епоху бароко функціонувала насамперед як категорія смислової організації музичного мовлення, а не як зовнішній засіб підсилення чи послаблення звуку. Конструктивна особливість тогочасних клавішних інструментів породила комплекс опосередкованих засобів виразності

(темброву диференціацію між мануалами, штрихову артикуляцію, агогічні відхилення), що формували внутрішню рухливість фрази без жодної графічної інструкції.

Вибір штриха у бароковій традиції завжди підпорядковувався внутрішній логіці музичного тексту – темпу, характеру інтервального руху та функції кожного голосу у поліфонічній тканині. Орнаментика виконувала не лише декоративну, а й конструктивну функцію. Визначальним принципом її трактування є контекстуальність. Виконання будь-якого мелізму залежить від темпу, фактури та голосоведення, а загальноприйняті традиції починати трель з верхньої допоміжної ноти допускають обґрунтовані винятки, зумовлені гармонічним контекстом або необхідністю уникнення паралелізмів. У сучасному баянному виконавстві трактування мелізматика має спиратися на поєднанні історичної обізнаності з аналітичним підходом до нотного тексту та глибоким розумінням стилістичних закономірностей барокової епохи

Подібну контекстуальну логіку виявляє також практика *notes inégales*, що у французькій музиці мала структуротворче значення, однак у німецькій традиції застосовувалася вибірково. Надмірне посилення пунктирності здатне деформувати внутрішню архітектоніку твору, тому застосування ритмічної нерівності має спиратися на аналіз конкретного твору, а не на механічне перенесення французьких традицій.

Усі розглянуті елементи безпосередньо пов'язані з темпом як фундаментальною умовою стилістично переконливої інтерпретації. Темпові позначення епохи бароко передавали насамперед афект і характер твору, залишаючи виконавцеві свободу у виборі швидкості на основі фактурної щільності та жанрових традицій. Система орієнтирів Й. Кванца, Е. Бодкі та І. Котляревського має застосовуватися не як жорстке правило, а як відправна точка для виконавського осмислення, що поєднує історичну достовірність із живою музичною інтуїцією.

Таким чином, виконавське втілення барокової музики на готово-виборному баяні постає як багаторівневий процес, у якому динамічні, артикуляційні, орнаментальні, ритмічні та темпові аспекти утворюють єдину взаємозалежну систему, підпорядковану логіці барокового музичного мислення. Стилiстично переконлива iнтерпретацiя досягається через аналітичне осмислення виконавських засобів у їх зв'язку з історичним контекстом та внутрішньою логікою твору, і саме така взаємодія між традицією і сучасним інструментальним мисленням утворює баян як повноцінного носія барокової виконавської традиції.

## ВИСНОВКИ

Дослідження процесу перекладення барокових творів для готово-виборного баяна у виконавському аспекті дає змогу сформулювати систему висновків, що охоплюють теоретико-методичні засади перекладення, специфіку адаптації клавірної, поліфонічної, органної та оркестрової музики епохи бароко, а також принципи виконавської реалізації цього репертуару на сучасному інструменті.

**Здійснений аналіз наукової літератури** виявляє зазначену проблематику не достатньо вивченою, тобто такою, що потребує ширшого та комплексного опрацювання. Значна кількість досліджень Й. Й. Кванца, Й. Маттезона, Г. Муффата, Д. Бартеля, Е. Бодкі, Дж. Б'юлоу, А. Долмеча, Р. Донінгтона, Г. Кречмара, М. Крістевої, В. Ландовської, Н. Харнонкурта, А. Швейцера та вітчизняних науковців Н. Герасимової-Персидської, Т. Гусарчук, О. Жукової, В. Качмарчика, О. Косилової, Н. Свириденко, Н. Сікорської, С. Соланського, О. Табуліної О. Шадріної-Личак, С. Шабалтіної торкаються питання стилістики та інтерпретації музики епохи бароко та зовсім не розглядають специфіку виконання барокових творів у контексті готово-виборного баяна як системного явища. Наукові праці М. Оберюхтіна, В. Власова, А. Душного, С. Карася, О. Коменди, В. Охманюка присвячені аспектам виконавського втілення барокових поліфонічних творів на баяні, проте процес перекладення барокової музики в них окреслюється або частково, або не згадується зовсім. Дослідження у сфері перекладення П. Бовканюка, М. А. Давидова, В. М. Дейнеги, І. І. Дмитрук, М. Дудая, О. Жаркова, Г. Олексів, М. Плющенко, Д. Пшеничного Н. Хмель, Т. Яницького, становлять важливе теоретичне підґрунтя, проте вони або розглядають цю проблематику в загальнотеоретичному аспекті, або стосуються перекладення в інших акустичних умовах і не спрямовані на розкриття процесу перекладення саме барокової музики для готово-виборного баяна.

**Окреслено теоретичні засади** музичного перекладення та визначено його специфіку в контексті баянного виконавства. Осмислення природи музичного перекладення дало можливість уточнити його стилістичні межі та місце в системі виконавської творчості. З'ясовано, що барокова культура не сприймала варіативність інструментального втілення як вторинного явища. У виконавській практиці XVII – XVIII ст. існували випадки, у яких один і той самий твір міг функціонувати в різних інструментальних умовах, а інструментальний склад, фактура і навіть окремі деталі викладу змінювалися залежно від наявних виконавських ресурсів.

Сучасний готово-виборний баян, завдяки розвиненій реєстровій системі обох клавіатур, поліфонічному потенціалу, що реалізується у конструктивних моделях Borsini, Vugari і Pignini, відкриває якісно нові можливості для адаптації барокової спадщини і перетворює процес перекладення на повноцінний чинник формування виконавського мислення та утверджує баян в академічному музичному просторі.

**Розглянуто виконання барокової музики** на готово-виборному баяні як багатовекторний творчий процес, ускладнений тим, що інструмент не належить до барокового інструментарію і має принципово інші механічні та акустичні властивості. Порівняльний аналіз клавесина, клавикорда, органа з природою звучання баяна виявляє як принципові відмінності між ними (звукоутворення, динамічні та акустичні можливості), так і визначальну спорідненість баяна з органною виконавською традицією. Подібна особливість та здатність підтримувати протяжність звука рівної інтенсивності роблять виконання органного поліфонічного репертуару на баяні технічно й художньо вмотивованим.

Теоретичним підґрунтям для розуміння інтерпретації барокової музики є концепція «перенесення» твору в сучасність і відтворення його «крізь призму епохи» (Н. Харнонкурт). У виконавській практиці дедалі частіше застосовується синтезований підхід, що поєднує НІР (*Historically Informed Performance*) із творчою адаптацією до можливостей інструмента. Таке

рішення дає змогу зберегти стильову автентичність епохи, не відмовляючись при цьому від художньо-інтерпретаційної активності виконавця.

**З'ясовано роль категорії афекту** у виконавській інтерпретації барокових творів і його значення. Афект є не просто емоційною характеристикою, а конструктивною категорією, що пронизує всі рівні композиції, від інтонаційних зворотів і гармонії до ритмічної пульсації та фактури. Для виконавця-баяніста усвідомлення логіки афекту набуває безпосереднього практичного значення. Міх стає головним засобом втілення афективної виразності. Через контрольоване ведення міха виконавець формує драматургічну лінію фрази, реалізує риторичні паузи і структурує відчуття природного розгортання музики, а регістрові зміни та артикуляційна диференціація підпорядковуються єдиній логіці.

**Розроблено методичні підходи** до перекладення клавірної, органної та оркестрової музики для готово-виборного баяна, що спираються на дослідження М. Давидова, О. Жаркова, В. Дейнеги, Г. Олексів, Т. Яницького. Аналіз підходів М. Давидова, О. Жаркова дає змогу розмежувати поняття *перекладення*, що передбачає максимальне збереження структури й образного змісту першоджерела, та *транскрипції*, що допускає широке художнє переосмислення зі зміною фактури, тембрового забарвлення і стильових співвідношень. Для баяніста це розмежування є принциповим орієнтиром, що визначає допустиму міру трансформації нотного тексту.

Визначаються елементи музичної мови, що є незмінними (лад, гармонія, мелодія, поліфонія, метроритм, архітектоніка), і ті, що допускають зміни відповідно до специфіки нового інструмента (тембр, артикуляція, динаміка, агогіка, штрихи). Виокремлюється технічний принцип перекладення (фактурна і аплікатурна адаптація) та художній принцип (темброве, динамічне й стильове переосмислення в умовах нового акустичного середовища). Систематизуються принципи перекладення для баяна через збереження інтонаційно-ритмічної сутності голосоведення і перерозподіл окремих виражальних засобів у проекції на специфіку баянного звучання та

прагнення до відтворення акустичних характеристик оригінального інструментарію.

Особливого значення набуває система прийомів перекладення. У дисертаційному дослідженні доведено, що загальні прийоми перекладення (редукція, ампліфікація, пропуски голосів, зміна викладення голосів, зміна ритмічного малюнку, пунктирування, стиснення, педалізація) виявилися практично продуктивними та можуть бути адаптовані до барокового репертуару за умови їх підпорядкування стильовій доцільності.

**Здійснено виконавсько-стилістичний аналіз** конкретних перекладень (твори Д. Скарлатті, Й. С. Баха, Й. Пахельбеля, А. Вівальді), що уможливив верифікувати методичні принципи та виявити специфічні виконавські рішення для різних жанрів барокового репертуару. Перекладення клавірних композицій засвідчує, що прозора гомофонно-гармонічна фактура органічно реалізується в умовах баянного виконання без суттєвих втручань. Перекладення клавірних поліфонічних творів вказує, що їх темброва природа органічно узгоджується з акустичними можливостями баяна. Відсутність педалі спрощує адаптацію, а основні виконавські завдання пов'язані зі збереженням поліфонічної фактури та рівновагою голосів.

Перекладення органних творів є більш складним у виконавсько-технічному плані серед розглянутих зразків музики епохи бароко. Питання розподілу голосів між клавіатурами вирішується залежно від творчого мислення виконавця та обраної ним стратегії динамічного балансу. Основою для виконання органних творів на баяні є збереження логіки композиторського реєстрового мислення та подолання широкого інтервального розташування між голосами. Для виконавської реалізації залучаються специфічні аплікатурні прийоми – «ковзання», підміна пальців на витриманій ноті та «перекочування» з однієї фаланги на іншу, що забезпечують збереження логіки голосоведення без порушення поліфонічної цілісності.

Перекладення оркестрових барокових творів є значно складнішим процесом адаптації, ніж клавірна та органна музика, оскільки передбачає відтворення ансамблевого багатоголосного звучання в умовах сольного (одноосібного) виконання. Визначальним принципом перекладення в даному випадку постає збереження темброво-фактурних співвідношень оригіналу через баланс голосів у вертикальному і горизонтальному співставленні та загальною концепцією розгортання тембрової драматургії. Перекладення оркестрового барокового репертуару для баяна є творчим актом реконструкції, що синтезує виконавську інтуїцію, музикознавчу аналітику й глибоке розуміння стилістики епохи.

У процесі дослідження було **визначено принципи виконавської реалізації барокової музики на баяні** у сфері темброво-динамічних моделей, артикуляції, орнаментики, ритму та темпу. Темброво-динамічні моделі барокової музики створюють систему опосередкованих засобів виразності, що формують внутрішню рухливість фрази без жодної графічної інструкції. Їх не можна трактувати як такі, що позбавлені внутрішньої рухливості. Навпаки, динаміка у музиці бароко функціонувала переважно як категорія смислової організації музичного мовлення, а не як зовнішній ефект збільшення чи зменшення гучності.

Не менш вагомими є результати, пов'язані з артикуляцією. У роботі доведено, що штрих у бароковій музиці виконує функцію смислового розмежування, формує характер інтонації і визначає спосіб руху музичної думки. Тому у виконанні на готово-виборному баяні артикуляція виявляється нерозривно пов'язаною з технікою ведення міху, тоді як пальцева техніка залишається адаптивною.

Окремий розділ дослідження стосується орнаментики. Виявлено, що орнаментика у бароковій музиці виконує не лише «декоративну», а й структурну функцію. Мелізми можуть позначати кульмінацію, підкреслювати кадансове напруження, активізувати ритмічний імпульс або конкретизувати афективний зміст музичного твору. Доведено, що їх

трактування не підлягає механічній стандартизації. Реальна виконавська практика допускає обґрунтовані відхилення, зумовлені гармонічним контекстом, фактурою, темпом і національними традиціями окремої країни.

Суттєвим внеском у перспективу дослідження є також осмислення практики *notes inégales*. Показано, що ритмічна нерівність, характерна передусім для французької виконавської традиції, не може застосовуватися як універсальна складова до всього барокового репертуару. Її функція є історично та стилістично аргументованою. У французькій музиці вона нерідко має формотворче значення, тоді як у німецькій традиції застосовується вибірково, і в значно стриманішому вигляді. Застосування *notes inégales* має ґрунтуватися на аналізі конкретного твору, жанрового контексту, темпу, характеристики фактури.

Інтегративним підсумком є вибір темпу як фундаментальної умови стилістично переконливої інтерпретації. Доведено, що темпові позначення епохи бароко передають передусім характер, афект і тип руху, а не фіксовану швидкість у сучасному метрономічному розумінні. У результаті, темп має визначатися не зовнішнім числовим орієнтиром, а сукупністю параметрів: фактурою, метроритмічною структурою, пульсацією дрібних тривалостей. Для виконання на баяні ці чинники є вагомими, оскільки саме від темпу залежить доцільність штрихової палітри, структуризація орнаментики, можливість збереження ясності викладення голосів і навіть вибір регістрів.

Узагальнення всіх здобутих результатів дає підстави стверджувати, що перекладення барокових творів для готово-виборного баяна слід розглядати як цілісний художньо-виконавський процес, у якому відбувається багаторівневе переосмислення першоджерела на основі історичного знання, аналітичного мислення та практики сучасного музикування. У результаті готово-виборний баян постає як інструмент, здатний за умов стилістично-свідомої трансформації відтворювати бароковий репертуар і зберігати його жанрову природу, композиційну логіку, смислову цілісність та внутрішню інтонаційно-емоційну організацію.

Практичне значення дослідження виявляє основні принципи роботи виконавця з бароковим репертуаром на готово-виборному баяні. Запропоновані методи можуть бути використані у концертній виконавській практиці, педагогічній діяльності, підготовці навчального репертуару та в подальших наукових дослідженнях, присвячених музиці епохи бароко у сучасному баянному виконавстві.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бах Й. С. *Geschwinde, ihr wirbelnden Winde*, BWV 201. Лейпциг: голографічний рукопис, 1729. URL:[https://imslp.org/wiki/Geschwinde, ihr\\_wirbelnden\\_Winde, BWV 20 \(Bach, Johann Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Geschwinde,_ihr_wirbelnden_Winde,_BWV_20_(Bach,_Johann_Sebastian)) (дата звернення: 23.11.2025).
2. Бах Й. С. 15 Inventions, BWV 772-786. Манускрипт. 1745–1755. URL:[https://imslp.org/wiki/15\\_Inventions, BWV 772786 \(Bach, Johann Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/15_Inventions,_BWV_772786_(Bach,_Johann_Sebastian)) (дата звернення: 15.05.2026).
3. Бовканюк П., Дудай М. Художній переклад у музиці як фактор академізації народних інструментів. *Fine Art and Culture Studies*, 2022. Вип. 1. С. 3–9. DOI:<https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-1>
4. Бондаренко Т. Динамическое равновесие мелодического и гармонического начал в музыке Й. С. Баха как фактор воспитания слуха // Й. С. Бах и современность. К.: Музична Україна, 1985. С. 136-148.
5. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : дис. ... канд. мист.: 17.00.03. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Х., 2004. 195 с.
6. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції. До проблеми класифікації. Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство, зб. матеріалів науково методичної конференції. Харків : Стиль, 2001. Вип. 3. С. 114–119.
7. Борисенко Э. Об органной и клавирной музыке Й. С. Баха и некоторых особенностях исполнения её на аккордеоне. Донецк: ООО Лебедь, 2001. 100 с.
8. Ваш Ю. В. Французька танцювальна музика епохи Бароко для клавіра: специфіка виконання : автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства.: спец. 17.00.03 — муз. мистецтво / Ю. В. Ваш ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. 16 с.
9. Власов В. Исполнение полифонических произведений на баяне. Одесса, 1979. 146 с.

10. Власов В. Методика роботи баяніста над поліфонічними творами: Тернопіль: «Навчальна книга - Богдан», 2010. 116 с.
11. Власов В. Способы исполнения штрихов на баяне. Одесса, 1978. 40 с.
12. Вівальді А. Цикл концертів «Чотири пори року» у перекладенні для готово-виборного баяна Сергія Карася : навчально-методичний посібник / [упор. та авт. текстів А. Душний, Б. Пиц]. Дрогобич : По́світ, 2017. 88 с.
13. Герасимова-Персидська, Н., Гусарчук, Т. Старовинна музика в культурі сьогодення і місце кафедри старовинної музики в системі НМАУ ім. П. І. Чайковського. *Академія музичної еліти України: історія та сучасність*. Київ: Музична Україна. 2004. С. 317–321.
14. Гольберг М. Діалог. Розуміння. Інтерпретація // Діалог культур: Україна у світовому контексті. Мистецтво й освіта. Львів: Каменяр, 1998. Вип. 3. С. 358–369.
15. Горенко Л. Робота баяніста над музичним твором. К.: Музична Україна, 1982. 50 с.
16. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. – К.: Музична Україна, 1985. 111 с.
17. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. К.: Музична Україна, 1973. 309 с.
18. Грищенко А. П. Ф. Бузоні та його редакція «Добре темперованого клавіру»: творчі пошуки музиканта та їх втілення в збірці Й. С. Баха / Антон Павлович Грищенко // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. 2015. № 5. С. 199–205.
19. Грінченко С., Охманюк В. Особливості редагування клавірних творів Йогана Себастьяна Баха // *Fine Art and Culture Studies*. 2023. № 1. С. 25–33. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-2>
20. Давидов М. А. Виконавське музикознавство. Луцьк: «Волинська обласна друкарня», 2010. 400 с.

21. Давидов М. Інтерпретаційні аспекти виконавської майстерності баяніста // Музичне виконавство / Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. К.: НМАУ, 1999. Вип. 2. С. 88-89.
22. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 420 с.
23. Давидов М. А. Методика перекладень інструментальних творів для баяна: Музика, 1989. 176 с.
24. Давидов М. Мікроструктурне інтонування як засіб втілення музичного бароко // Культура України: стан, проблеми, тенденції розвитку. Зб. наук. ст. К.: ІПК ПК, 1997. С. 80–88.
25. Давидов М. Про музично-естетичний зміст творчого процесу перекладення музичних творів для баяна // Проблеми розвитку академічного 185 народно-інструментального мистецтва в Україні. К.: Вид-во ім. О. Теліги, 1998. С. 52–60.
26. Давидов М. Ритмодинаміка виконавського інтонування на баяні (акордеоні) // Львівська баянна школа та її представники. Дрогобич: Коло, 2005. С. 33–41.
27. Давидов М. А. Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна. Київ : Музична Україна, 1977. 126 с.
28. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста). К.: Музична Україна, 2004. 240 с.
29. Давидов М. Школа виконавської (акордеоністів) майстерності баяністів. К.: Музична Україна, 1998. 236 с.
30. Даньшина Н. Специфіка виконання ренесансної вокальної музики в умовах вітчизняної хорової практики : дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. 299 с.
31. Дейнега В. Методика перекладення симфонічних творів для оркестру народних інструментів. К.: НМАУ ім. П. Чайковського, 2009. 138 с.

32. Дейнега В. Оркестровка як різновид інтерпретації // Музичне виконавство / Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського – К.: НМАУ, 2001. Вип. 18, кн. 7. С. 133–141.
33. Дикий Ю. Інтерпретація клавірних творів Й. С. Баха // Питання фортепіанної педагогіки і виконавства. Зб. статей. К.: Музична Україна, 1981. С. 70–82.
34. Дмитрук І. І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві : Дис. ... канд. мист. : 17.00.03. / ЛДМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 214 с.
35. Добровенко О. Клавірні твори Йоганна Себастьяна Баха у дидактичному вимірі. Львів : б. в. 2021. 48 с.
36. Душний А., Карась С. Тракткування барокової музики на баяні на прикладі педагогічних принципів Й. С. Баха // Актуальні питання гуманітарних наук. 2021. Вип. 40, т. 2. С. 12–17.  
DOI:<https://doi.org/10.24919/2308-4863/40-2-3>
37. Єрґієв І. Д. Виконавсько-музикознавча інтерпретація як художній феномен сучасної герменевтики (нарис на основі аналізу власного артистично-музикознавчого досвіду) // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2022. Том 1. № 35. С. 94–105.  
DOI:<https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-8>
38. Жарков А. Н. Художественный перевод в музыке: проблемы и решения : Дис. ... канд. Искусствоведения.: 17.00.02. / КГК им. П. И. Чайковского. Киев, 1994. 180 с.
39. Жаркова В. Історія західної музики: Номо Musicus від античності до бароко: навч. посіб. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023. 548 с.
40. Желізко А. Барокова поліфонія в контексті сучасного баянного виконавства // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика». 2025. Вип. 93(1). С. 168–173.  
DOI:<https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-24>

41. Желізко А. Методологічні підходи до перекладення клавірної та органної поліфонії для баяна // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне: РДГУ, 2025. Вип. 51. С. 204–210. DOI:<https://doi.org/10.35619/ucpmk.51.1046>
42. Желізко А. Темброво-динамічні моделі барокової музики та їх реалізація на готово-виборному баяні // Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського. 2025. Вип. 77. С. 25–43. DOI:<https://doi.org/10.34064/khnum1-77.02>
43. Жукова О. Орнаментика у клавірних творах доби бароко: питання нотації // Українське музикознавство. 2018. Вип. 44. С. 20–30. DOI:<https://orcid.org/0000-0002-9773-3651>
44. Жукова О. Appoggiatura як елемент музичної тканини: частина мелодії чи прикраса? Виконавський аспект // Українське музикознавство. 2019. Вип. 45. С. 7–18. DOI:<https://doi.org/10.31318/0130-5298.2019.0.45.189926>
45. Жукова О. Клавірні традиції у французькій музичній культурі першої половини ХХ століття: комунікативний аспект // Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. 2019. Вип. 125. С. 30–40. DOI:<https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.125.188950>
46. Жукова О. Комунікація у музиці: взаємодія авторського тексту та інтерпретації на прикладі клавірної музики бароко. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2021. Вип. 39. С. 107–112. DOI:<https://doi.org/10.32461/2226-2180.39.2021.238699>
47. Зимогляд Н. Ю. Соната В-dur (К. 266) Доменіко Скарлатті: особливості виконавських інтерпретацій. *Культура України*, 2019. Вип. 63. С. 53–63. DOI:<https://doi.org/10.31516/2410-5325.063.05>
48. Іванько Т. О. Переклади інструментальних творів для баяна (на прикладі методико-виконавського аналізу *Токати та фуги ре мінор* Й. С. Баха у перекладі М. Еллегаарда) : магістерська робота / Т. О. Іванько ; Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2025. 49 с.

49. Іванов Є. О. Академічне баянно-акордеонне мистецтво в Україні (історичний аспект): Дис. ... канд. мист.: 17.00.02. // НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 1995. 277 с.
50. Ільчишин М. В. Робота над образним змістом клавірних творів Й. С. Баха / М. В. Ільчишин, Я. С. Шипайло // Молодь і ринок. 2011. № 11. С. 168–172.
51. Карась С. До питання інтерпретації барокової музики (спроба порівняльного аналізу) // Музичне виконавство / Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. К.: НМАУ, 2004. Вип. 40. Кн. 10. С. 42–59.
52. Карась С. Ладогармонічні ідеї у творчості Доменіко Скарлатті (аналітичний аспект виконавства) // Музичне виконавство / Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. К.: НМАУ, 2003. Вип. 26. Кн. 9. С. 242–255.
53. Карась С. Стилiстичні аспекти виконавської майстерності баяніста акордеоніста (на матеріалі музичних творів епохи бароко) // Музичне виконавство / Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. К.: НМАУ, 2001. Вип. 18. Кн. 7. С. 155-167.
54. Карась С. Інтерпретація музики бароко на баяні (теоретико-виконавський аспект) / Дис. ... канд. Мистецтвознавства.: 17.00.03. ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів. 2006. 256 с.
55. Карась С. Темпові варіанти, агогіка, динаміка та артикуляція “Прелюдії та фуґи gis-moll” Й. С. Баха (ДТК, II том) у виконавській інтерпретації баяністів. Актуальні питання гуманітарних наук. 2015. Вип. 4. С. 63–77.
56. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : дослідження / О. Катрич. Дрогобич : Відродження, 2000. 100 с.
57. Качмарчик В. П. Мангеймський «рай для музикантів» у часи правління Карла Теодора // Аспекти історичного музикознавства. Харків,. 2021. Вип. 25. С. 7–31. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-25.01>

58. Кашкадамова Н. Б. Виконавська інтерпретація у фортеп'янному мистецтві ХХ ст. : підручник / Наталія Кашкадамова. Львів : Кінпатрі, 2014. 344 с.
59. Кашкадамова Н. Б. Історія фортепіанного мистецтва ХІХ сторіччя : / Наталія Кашкадамова. Тернопіль : Астон, 2006. 608 с.
60. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано) ХІV-ХVІІІ ст. Київ: Освіта, 2009. 415 с.
61. Князєв В. Перекладення і транскрипції у становленні та розвитку виконавської техніки баяніста // Вісник Прикарпатського університету / Мистецтвознавство. Івано-Франківськ: Плай, 2004. Вип. VI. С. 148–156.
62. Коденк І. І. Музичний смак і стиль у трактуванні Й. Й. Кванца / І. І. Коденко // Культура України. 2016. № 54. С. 139–147.
63. Копелюк О., Седюк І. Вплив епохи відродження на розвиток європейської музики // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2025. Вип. 51. С. 184–188.  
DOI:<https://doi.org/10.35619/ucpmk.51.1043>
64. Косилова О. Конспекти лекцій з навчальної дисципліни «Історія виконавства». Київ : б. в. 2019. 257 с.
65. Котляревская Е. Интерпретирование как специфическая форма творческой деятельности / Елена Котляревская // Київське музикознавство : зб. ст. / [ред. І. М. Коханік]. Київ, 1998. Вип. 1. С. 167–176.
66. Котляревский И. Темп и его обозначение в произведениях И. С. Баха // И. С. Бах и современность. К.: Музична Україна, 1985. С. 89–100.
67. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления / И. Котляревский // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования / сб. ст. / Сост. Л. Б. Дыс. — Киев: Муз. Украина, 1983. С. 28–34.

68. Котляревський І. А. Загальні основи науково-дослідної роботи. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. 95 с.
69. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування. Дис. ... канд. мист.: 17.00.03. – К., 1996. 196 с.
70. Коханик І. Інтерпретація музикального стиля: беспредельные возможности или возможные пределы? / Ирина Коханик // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2011. Вип. 95. С. 153–162.
71. Коханик І. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. Київське музикознавство. 2017. № 55. С. 70–81.
72. Крицький В. Формування умінь художньої інтерпретації у студентів музичних факультетів педагогічних закладів вищої освіти. дис... канд. пед. Наук.: 13.00.01. Ніжинський держ. педагогічний ун-т ім. М. Гоголя. - К., 1999. 180 с.
73. Кръстева М. Изпълнителски принципи при старите клавишни инструмент – родство и връзка със съвременния пианизъм. София : Хайни. 2016. 116 с.
74. Кужелев Д. О. Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині ХХ століття: Дис. ... канд. мист.: Київ. нац. ун-т культури і мистец. - К., 2002 164 с.
75. Курковський Г. В. Клавесиністка і піаністка Ванда Ландовська / Г. Курковський // Питання фортепіанного виконавства : зб. ст. / Г. Курковський. Київ, 1983. С. 79–89.
76. Курковський Г. В. Про виконання фортепіанної музики французьких клавесиністів / Г. Курковський // Питання фортепіанного виконавства : зб. ст. / Г. Курковський. Київ, 1983. С. 89–101.

77. Лоскутова Т. Риторико-інтонаційні засоби клавірних творів Й. С. Баха // Мистецтвознавство. Вісник Прикарпатського університету. – Івано-Франківськ: Плай, 2001. – Вип. III. – С. 26-30.
78. Лоскутова Т., Толошняк Н. Символіко-стилістичні особливості драматургії багатотемних клавірних фуг Й. С. Баха // Мистецтвознавство. Вісник Прикарпатського університету. Івано-Франківськ: Плай, 2004. Вип. VII. С. 77–85.
79. Лоткин М. Из истории редактирования виолончельных сюит И. С. Баха для альты // И. С. Бах и современность. – К.: Музична Україна, 1985. С. 124–135.
80. Ляшенко И. Г. Целеполагание и деятельность музыкального мышления / И. Г. Ляшенко // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования / сб. ст. / Сост. Л. Б. Дыс. — Київ: Музична Україна, 1989. С. 9–17.
81. Марченко В. В. Транскрипція як різновид інтерпретації. Методичні рекомендації з методики та теорії виконавського мистецтва на народних інструментах (готово-виборний багатотембровий баян). Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. 88 с.
82. Марченко В. Про перекладення фортепіанної педалі та її інтерпретацію на готово-виборному багатотембровому баяні // Музичне виконавство / Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К.: НМАУ, 2000. Вип. 8. С. 125–133.
83. Медушевский, В. В. Музыкальное мышление и логос жизни / В. В. Медушевский // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования / сб. ст. / Сост. Л. Б. Дыс. — Київ: Музична Україна, 1989. С. 18–28.
84. Михайленко М. П. Методика викладання гри на шестиструнній гітарі. Київ: Книга, 2003. 248 с.
85. Мірошниченко С. Теоретичний аналіз як умова виконавських інтерпретацій поліфонічного твору (на прикладі циклу В. Іванова) //

Музичне виконавство / Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. К.: НМАУ, 2001. Вип. 18. Кн. 7. С. 100–114.

86. Морева Е. А. Музыкальное произведение как вид дискурсивной практики : Дис. ... канд. искусствоведения. : 17.00.03. / НМАУ им. П. И. Чайковского. Київ, 2005. 255 с.
87. Москаленко В. Г. Про розуміння музичного твору / Віктор Москаленко // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 20. С. 3–13.
88. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичної інтерпретації (до проблеми аналізу). Київ: Вид-во Київ. держ. конс., 1994. 157 с.
89. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю / Віктор Москаленко // Київське музикознавство : зб. ст. / [ред. І. М. Коханік]. Київ, 1998. Вип. 1. С. 87–93.
90. Москаленко В. Музичний твір як текст // Київське музикознавство / Текст музичного твору: практика і теорія. К., 2001. Вип. 7. С. 3–10.
91. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ: НМАУ, 2013. 134 с.
92. Оберюхтін М. Виконання органних п'єс Й. С. Баха на баяні. К.: Музична Україна, 1973. 54 с.
93. Олексів Г. В. Жанр перекладання в сучасному баянному мистецтві: історичний та аналітичний аспекти : дис. ... док. філософ. : 025 «Музичне мистецтво». Львів, 2021. 205 с.
94. Остроменський В. Художньо-педагогічний аналіз творів. К.: Музична Україна, 1969. 125 с.
95. Охманюк В. Ф. Особливості інтерпретації барокової музики у баянному виконавстві. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. 2020. № 3. С. 208–213. DOI:<https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2020.220134>
96. Охманюк В., Коменда О. Особливості інтерпретації циклу творів Й. С. Баха «Добре темперований клавір» у баянному виконавстві //

Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 28, том 4, 2020. С. 319-323.  
DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.4/28.208860>

97. Павлій Г. Аутентичний стиль исполнения и музыка И. С. Баха // Теория и история музыкального исполнительства. К.: Музична Україна, 1989. С. 31–40.
98. Павлій Г. Виразові відмінності між гомофонією і поліфонією / Теорія та виконавство. Львів: ВДМІ ім. М. Лисенка, 1995. 112 с.
99. Палій І. Трансдукція як явище музичної культури: дис...кандидата мистецтвознав. 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2012. 181 с.
100. Пасічняк Л. Переклади (аранжування) як складова сучасного репертуару академічних народно-інструментальних ансамблів України // Вісник Прикарпатського університету / Мистецтвознавство. Івано-Франківськ: Плай, 2004. Вип. VII. С. 190–198.
101. Петрик-Дмитрук І. Переклади у сучасній бандурній практиці // Вісник Прикарпатського університету / Мистецтвознавство. Івано-Франківськ: Плай, 2005. Вип. VIII. С. 122–131.
102. Плющенко М. Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознав. 17.00.03 - Музичне мистецтво. Харків, 2021. 290 с.
103. Приходько І. М. Нові методи дослідження фуги в англomовному музикознавстві / Приходько І. М. // Часоп. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. № 3 (8). С. 64–72.
104. Протопопов В. Л. Історія поліфонії. Західноєвропейська музика ХVІІ – першої чверті ХІХ століття. Вип. 3. 1985. 190 с.
105. Пшеничний Д. Х. Аранжування для оркестру народних інструментів. Київ: Музична Україна, 1980. 117 с.
106. Пшеничний Д. Х. Інструментовка для оркестру народних інструментів. Київ : Музична Україна, 1985. 68 с.

107. Пясковський І. Б. Поліфонія в українській музиці : навч. посіб. / Ігор Пясковський. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. 271 с.
108. Пясковський І. Поліфонія. Навчальний посібник. К.: ДМЦ НЗКМУ, 2003. 241 с.
109. П'ятницька-Позднякова І. Інтерпретація інтонаційно-лексичних пластів музики бароко у творах сучасних композиторів (на прикладі концертної п'єси Володимира Птушкіна «Згадуючи великого Вівальді») // Бароківі шифри світового мистецтва. Харків, 2016. С. 144–150.
110. Сайгушкіна О. К исследованию природы исполнительского анализа музыкального произведения // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. К.: Музична Україна, 1988. С 79–84.
111. Свириденко Н. С. Становлення клавесинного мистецтва в соціокультурному просторі України другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 — теорія і історія культури / Свириденко Н. С. ; Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2012. 20 с.
112. Свириденко Н. С. Стилїстика виконання старовинної музики на прикладі творів Й. С. Баха : навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Київ : Київський університет імені Бориса Грінченка, 2017. 242 с.
113. Синицин В. Артикуляція як предмет вивчення // Питання фортепіанної педагогіки і виконавства. Зб. статей. К.: Музична Україна, 1981. С. 62–70.
114. Сикорская Н. В. Об особом типе редакций клавирной музыки Барокко во второй половине XIX — начале XX века / Наталия Сикорская // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. Вип. 102, кн. 5. С. 271–290.
115. Сикорская Н. В. Основные аспекты исполнительского стиля Барокко: опыт обобщения с позиций современной науки и практики / Наталия

- Сикорская // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2014. Вип. 109, кн. 6. С. 96–116.
116. Сикорская Н. В. Стилевой аспект нотного письма Барокко сквозь призму клавирных редакций эпохи Романтизма / Наталия Сикорская // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. Вип. 78. С. 276–288.
117. Сікорська Н. Клавирна музика бароко в редакціях другої половини ХІХ ст.: становлення історично інформованого виконавства.: дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2016. 287 с.
118. Сікорська Н. Редагування клавирної музики бароко у французьких антологіях ХІХ ст. / Н. Сікорська // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2010. Вип. 3 (8). С. 159–171.
119. Соланський С. С. Виконавський дискурс барокової клавирної музики (на прикладі інтерпретації творів Й. С. Баха) : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2011. 16 с.
120. Соланський С. С. Еволюція основних принципів автентичного виконавства барокової клавирної музики / Степан Степанович Соланський // Вісник Львівського університету. 2013. № 13. С. 57–64.
121. Соланський С. С. Особливості фортепіанних транскрипцій творів Й. С. Баха / Степан Степанович Соланський // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету. 2012. № 3. С. 135–140.
122. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна. Луганськ : Поліграфресурс, 2006. 152 с.
123. Сташевський А. Прийоми гри міхом у баянному мистецтві // Культура і сучасність. Мистецтвознавство. 2015. № 1. С. 108–112.
124. Сташевський А. Про деякі конструктивні особливості механіки сучасного концертного баяна // Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Україна, 2011. № 1. С. 108–111.

125. Сташевський А. Художньо-виражальні можливості концертного баяна на тлі музичного інструментарію // Мистецтвознавство. 2011. № 1. С. 85–90.
126. Сторчеус К. Інтерпретація клавірних творів Й. С. Баха в контексті традиції та новацій. Кривий Ріг, 2019. 95 с.
127. Стрілець А. Жанрові моделі західноєвропейського бароко в творах українських композиторів для баяна // Барокві шифри світового мистецтва. Харків, 2016. С. 131–143.
128. Сумарокова В. Виконавська традиція як частина художньої інтерпретації музичного твору. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. 1999. Вип. 3. С. 117–126.
129. Терентьев Д. Музыкальное произведение в его историко эволюционном аспекте // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. Київ, Музична Україна. 1988. С. 18–26.
130. Титович В. Метроном і музика // Українське музикознавство / Науково-методичний збірник. К.: Музична Україна, 1986. Вип. 21. С. 88–96.
131. Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 18 с.
132. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків : шлях до нового розуміння музики. пер. з нім. Г. Куркова. Суми: Собор, 2002. 184 с.
133. Хмель Н. В. Специфіка бандурних перекладень музики бароко: виконавсько-текстологічний аспект : дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 222 с.
134. Холоденко В. О. Інтерпретація поліфонічних творів Й. С. Баха у фаховій підготовці студентів музично-педагогічних факультетів. Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти. Київ, 2014. Вип. 16(2). С. 64–68.

135. Хомінський Й. Історія гармонії та контрапункту. К.: Музична Україна, 1975. Т. 1. 576 с.
136. Хомінський Й. Історія гармонії та контрапункту. К.: Музична Україна, 1979. Т. 2. 412 с.
137. Черноіваненко А. Фактура у визначенні речовості в баянному мистецтві композиторської і виконавської творчості // Музичне виконавство / Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. К.: НМАУ, 2000. Вип. 14. Кн. 6. С. 199–207.
138. Шабалина Т. В. Рукописи И. С. Баха: ключи к тайнам творчества / Т. В. Шабалина. СПб. : Logos, 1999. 440 с.
139. Шабалтіна С. М. Клавесин сквозь века. Заметки исполнителя / Под ред. М. В. Храпачевой. Київ:Український пріоритет, 2013. 160 с.
140. Шабалтіна С. М. Деякі проблеми інтерпретації французької клавесинної музики / Світлана Шабалтіна // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. Вип. 24, кн. 1. С. 145–149.
141. Шабалтіна С. М. Київська клавесинна школа в історико-культурному контексті / Шабалтіна С. М., Гадецька А. М. // Часоп. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2010. № 3 (8). С. 24–30.
142. Шадріна-Лычак О. В. Об использовании украшений в эпоху барокко. Київське музикознавство: культурологія та мистецтвознавство (До 150-річчя Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра): зб. статей. Київ, 2017. № 55. С. 101–111.
143. Шадріна-Личак О. Авторська аплікатура в безтактових прелюдях Ж. Ф. Дандріо: до проблеми вивчення автентичного стилю клавесинного виконавства / О. Шадріна-Личак // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2007. Вип. 61. С. 194–199.
144. Шадріна-Личак О. Безтактова прелюдія як репрезентант французького клавесинного стилю XVII – початку XVIII століття: аспекти виконавського прочитання : дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / НМАУ ім. П. Чайковського. Київ, 2011. 214 с.

145. Шадріна-Личак О. Італійський і французький типи клавесинів у зв'язку з національними школами / О. Шадріна-Личак // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2006. Вип. 41. С. 55–61.
146. Шамаева К. Творческое наследие Баха на Украине в XIX — начале XX века / К. Шамаева // И. С. Бах и современность : сб. ст. / сост. Н. А. Герасимова-Персидская. Киев, 1985. С. 44–54.
147. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
148. Юник Д., Юник Т. Взаємозалежність детермінант індивідуально-виконавського стилетворення митця концертно-сценічної діяльності // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. №1(66). 2025. С. 7–23. DOI:[https://doi.org/10.31318/2414-052X.1\(66\).2025.333473](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(66).2025.333473)
149. Юник Д., Юник Т. Підготовленість концертної програми як детермінанта виконавської надійності музиканта-інтерпретатора у сценічній діяльності // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. № 1(58). 2023. С. 43–66. DOI:[https://doi.org/10.31318/2414-052X.1\(58\).2023.284757](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(58).2023.284757)
150. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів. Тернопіль: Астон, 1999. Ч. 1. 208 с.
151. Яницький Т. Інтерпретація клавесинної барокової музики в контексті спорідненості зі звучанням бандури// Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової. - Одеса, 2005. - Вип. 6. Кн. 1. - С. 327–340.
152. Яницький Т. Й. Музичне мислення в системі перекладення транскрипції музичних творів для бандури. Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової. Вип. 16. Одеса, 2012. С. 442–452.
153. Яницький Т. Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 245 с.

154. Яницький Т. Технологічні особливості перекладення музичних творів для бандури// Вісник Київського Національного університету культури і мистецтв. Серія «Мистецтвознавство». - Київ, 2019. - Вип. 41. - С. 155–161.
155. Яницький Т. Транскрипція як вирішення комунікативної проблеми виконання на бандурі (на прикладі творів Антоніо Вівальді, Йоганна Себастьяна Баха, Сезара Франка). Українське музикознавство. Київ, 2014. С. 161–176.
156. Aldrich P. C. Ornamentation in J. S. Bach's Organ Works. New York: Coleman-Ross Company, Inc., 1950. 61 p.
157. Apel W. The History of Keyboard Music to 1700 / Willi Apel. — Bloomington ; Indianapolis : Indiana Univ. Press, 1972. 878 p.
158. Argan G. G. La “rettorica” e l’arte barocca. – Retorica e Barocco. Atti del III Congresso internazionale di studi umanistici. – Venezia, 1954 a cura de E. Castelli. Roma, 1955. P. 9-14.
159. Arrangements & Transcriptions of Bach's Works [Electronic resource]. — Access mode: <http://www.bach-cantatas.com/Arran/index.htm> . — Title from the screen.
160. Bach C. Ph. E. Versuch uber die wahre Art das Klavier zu spielen. Berlin: C. Ph. E. Bach. Printed by Christian Friedrich Henning, 1753. (part one). 293 p.
161. Bach C. Ph. E. Versuch uber die wahre Art das Klavier zu spielen. Berlin: C. Ph. E. Bach. Printed by George Ludewig Winter, 1762. (part two). 211 p.
162. Bach J. S. – W. Rust Violin Sonata in E major, BWV 1016. *Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 9* Leipzig:Breitkopf und Härtel, 1860. Plate B. W. IX. P. 98–119.
163. Baron J. H. Baroque Music. A Research and Information Guide. Michigan: Garland, 1993. 587 p.
164. Bartel D. Handbuch der musicalischen Figurenlehre / Dietrich Bartel. — Laaber : Laaber-Verl, 1997. 303 p.

165. Beussant P. François Couperin / Philippe Beussant ; transl. by Alexandra Land. Portland, Oregon : Amadeus Press, 1990. 422 p.
166. Becker-Derex Ch. Louis Diémer et le clavecin en France à la fin du XIXe siècle / Ch. Becker-Derex. — Bourg la Reine : Ed. Aug Zurfluh, 2001. 96 p.
167. Beyschlag A. *Die Ornamentik der Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908. 285 p.
168. Billeter B. Die Verzierungen bei Johann Sebastian Bach. Zürich, Schweizer musikpädagogische Blätter, 76. Jg., 1987. № 1. P. 27–33.
169. Blume F. Renaissance and baroque music: A comprehensive survey. NY, 1967. 180 p.
170. Bodky E. Interpretation of Bach's Keyboard Works. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. 1960. 421 p.
171. Borroff E. The Music of The Baroque. California: W. C. Brown Company, 1970. 150 p.
172. Brelet G. L'interprétation créatrice. (L'exécution et l'expression). P.U.F. Paris. 1951. V. 2. 28 p.
173. Buelow G. J. A History of Baroque Music. Indiana University Press, 2004. 720 p.
174. Buelow G. J. Affects, theory of the. Oxford Music Online. URL:<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000253> (Accessed on: 5<sup>th</sup> April, 2025).
175. Bukofzer M. Allegory in baroque music. – Journal of the Wartburg Institute, 1939/40. Vol. 3. № 1. DOI <https://doi.org/10.2307/750188>
176. Bukofzer M. F. Music the Baroque Era from Monteverdi to Bach / Manfred F. Bukofzer. New York : Norton & C°, 1947. 489 p.
177. Burmeister J. Musica poetica : definitionibus et divisionibus breviter delineate quibus in singulis capitibus sunt hymnemata præceptionum instar synopstichos addita [Electronic resource] / Joachim Burmeister. — Rostock : S. Myliander, 1606. 76 p. Accessmode: <https://books.google.fr/books?id=zyHhc>

[oYseukC&printsec=frontcover&dq=joachim+burmeister&hl=fr&sa=X&ei=CiX0UY6kGuSf0QXlqYCACw#v=onepage&q=joachim%20burmeister&f=false. — Title from the screen.](https://www.gutenberg.org/files/19111/19111-h/19111-h.htm)

178. Burney Ch. A General History of Music, from the earliest age to the present period. London, 1776. Vol. 1. 585 p.
179. Burney Ch. A General History of Music, from the earliest age to the present period. London, 1782. Vol. 2. 603 p.
180. Burney Ch. A General History of Music, from the earliest age to the present period. London, 1789. Vol. 3. 661 p.
181. Burney Ch. A General History of Music, from the earliest age to the present period. London, 1789. Vol. 4. 704 p.
182. Butler M. G. Fugue and rhetoric. – Journal of music theory, 1977, vol. 21. № 1. 49 p.
183. Campbell M., Dolmetsch A. / Margaret Campbell // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. / S. Sadie, J. Tyrrel. – New York : Grove Oxford University Press, 2001. Vol. 5. 356 p.
184. Companion to Baroque Music. Ed. by Julie Anne Sadie. University of California Press, 1998. 549 p.
185. Couperin F. L'Art de toucher le clavecin. Paris: At the Author's, Sieur Foucaut. 1716. 70 p.
186. Cyr M. Performing Baroque Music. Taylor & Francis, 2017. 256 p.
187. D'Alvarenga J. P. Domenico Scarlatti, 1719–1729: o período português. Revista Portuguesa de Musicologia. 1997/1998. Vol. 7–8. P. 95–138.
188. Dammann R. Der Musikbegriff in deutschen Barock. Laaber-Verlag, 1995 523 p.
189. Dannreuther E. Musical ornamentation. London. 1892–1895. V. 1–2. 246 p.
190. Dart T. The interpretation of music. London, 1954. 192 p.
191. Della Corte A. L'interpretazione musicale. Torino, 1951. 574 p.

192. Dolmetsch, A. The interpretation of the music of the seventeenth and eighteenth centuries. London: Novello and Company, 1915. Ltd., n.d. (Revised edition, 1946). 502 p.
193. Donington R. A Performer's Guide to Baroque Music. London: Faber, 1978. 320 p.
194. Donington R. Baroque Music Style and Performance. London, Faber Music, 1982. 206 p.
195. Donington R. The Interpretation of Early Music. London: Faber and Faber, 1974. 255 p.
196. Donington R. The Work and Ideas of Arnold Dolmetsch Halsemere. 1932. 98 p.
197. Dorian F. «The History of Music in Performance». New York, 1942. 387 p.
198. Dreyfus L. Beyond the Interpretation of Music / L. Dreyfus // Dutch Journal of Music Theory. 2007. Vol. 12. № 3. P. 253—272.
199. Dreyfus L. Early Music Defended against Its Devotees. A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century [Electronic resource] / Laurence Dreyfus // Musical Quarterly. 1983. Vol. 69, № 3. P. 297—322. Accessmode:[http://www.jstor.org/stable/742175?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/742175?seq=1#page_scan_tab_contents). — Title from the screen.
200. Dürr A. The Cantatas of J. S. Bach: With Their Librettos in German-English Parallel Text. Oxford: Oxford University Press, 2005. 967 p.
201. Engler K. J. S. Bach 6 Partiten, BWV 825–830. Wiener Urtext Edition, Schott/ Universal Edition, 2004. P. 3–5.
202. Everett P. Vivaldi A. The four seasons and other concertos, op. 8. New York: Cambridge University Press, 1998. 124 p.
203. Everett P. Talbot M. Antonio Vivaldi, Due Serenate. Milano: Ricordi, 1995. 332 p.
204. Fer N. Harmonica or organ? The instrumental question in Louis Vierne's cycle "24 Pieces in Free Style": doctoral dissertation. Universytet Makgilla. Monreal. 2010. 189 p.

205. Fründt E. Reise in das Barock. Leipzig, 1971. 236 p.
206. Gétreau F. L'iconographie du clavecin en France (1789—1889) [Electronic resource] / Florance Gétreau. — Access mode: [https://hal.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/61389/filename/L\\_iconographie\\_du\\_clavecin\\_en\\_France.pdf](https://hal.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/61389/filename/L_iconographie_du_clavecin_en_France.pdf) . — Title from the screen.
207. Gould G. Perspektywy muzyki nagrywanej // Res facta, № 3. — Kraków, PWM, 1969. 205 s.
208. Graziosi G. L'interpretazione musicale. — Torino, 1952. 197 p.
209. Gurlitt W. Musik und Rhetorik. Hinweise auf ihre geschichtliche Grundlageneinheit. Musikgeschichte und Gegenwart. T. 1. Wiesbaden, 1966. 317 p.
210. Haas R. Die Musik des Barocks. Potsdam, 1928. 291 p.
211. Heinemann Ernst – Gunter. Vorwort. Notenbuchlein für Anna Magdalena Bach, I. S. Bach / G. Henle Verlag 349. BWV = Wolfgang Schmieder, Bach – Werke – Verzeichnis, Wiesbaden 1990. — 58 p.
212. Heinichen J. D. *Der General-Bass in der Composition, oder Neue und gründliche Anweisung* Dresden: Self-published by the author, 1728. 988 p.
213. Heller W. Music in the Baroque. Western Music in Context: A Norton History. New York; London: W. W. Norton and company, 2014. 337 p.
214. Herd M. An outline History of European Music. — London: Novello, 1968. 132 p.
215. Kachmarchyk V., Ovchar O. Musical and educational activities of Franz Kučera in Eastern Ukraine from 1890–1911 // *Musicologica Brunensia*. 2024. №. 59. Issue 2. S. 75-95. DOI: <https://doi.org/10.5817/MB2024-2-5>
216. Keller H. G. Zur Methode.-Iohann Sebastian Bach Klavierbuchlein für Friedemann Bach. Barenreiter – Verlag Kassel und Basel, 1927. — 127 p.
217. Kharnonkurt N. Baroque music today: music as speech. Paths to a new understanding of music. Amadeus Press. Velyka Brytaniia. 1988. 205. p.
218. Kitson M. The Age of Baroque. Landmarks of the World's Art. — London, 1966. 176 p.

219. Kloppers J. Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs. – Diss. Frankfurt a M., 1965. 390 p.
220. Kretschmar H. Einführung in die Musikgeschichte. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1920. 196 p.  
URL:<https://archive.org/details/einfhrungindie00kret/page/n7/mode/2up>
221. La Gorce J. L'Académie royale de musique en 1704, d'après des documents inédits conservés dans les archives notariales, RDM, LXV, 1979. P. 160-191.
222. Landmann O. Die Dresdener Hofkapelle zur Zeit Johann Sebastian Bachs, Concerto, № 51, 1990. P. 7-16.
223. Landowska W. Landowska on Music. New York : Stein&Day Pub, 1965. 438 p.
224. Landshoff L. Revisionsbericht zur Urtextausgabe von Joh. Seb. Bach's Inventionen und Sinfonien. Leipzig, 1933. 104 p.
225. Lawson C. The Historical Performance of Music: an introduction / Colin Lawson and Robin Stowell. Cambridge ; New York : Cambridge Univ. Press, 1999. 234 p.
226. Lissa S. Über den Welt in der Musik. – Berlin: Musica, 1969. – № 2. P. 8–16.
227. Marpurg W. F. Anleitung zum Clavierspielen der schönen Ausübung der heutigen Zeit gemäss", 1755 [Electronic resource] / W. F. Marpurg. — Accessmode:[http://imslp.nl/imglinks/usimg/4/4a/IMSLP112154-PMLP229066marpourg\\_principes\\_du\\_clavecin.pdf](http://imslp.nl/imglinks/usimg/4/4a/IMSLP112154-PMLP229066marpourg_principes_du_clavecin.pdf). — Title from the screen.
228. Marpurg W. F. Neue Methode allerley Arten von Temperaturen dem Claviere aufs Bequemste mitzuteilen, 1790 [Electronic resource] / W. F. Marpurg. — Accessmode:[http://imslp.org/wiki/Neue\\_Methode\\_allerley\\_Arten\\_von\\_Temperaturen\\_dem\\_Claviere\\_aufs\\_bequemste\\_mitzuteilen\\_\(Marpurg,\\_Friedrich\\_Wilhelm\)](http://imslp.org/wiki/Neue_Methode_allerley_Arten_von_Temperaturen_dem_Claviere_aufs_bequemste_mitzuteilen_(Marpurg,_Friedrich_Wilhelm)). — Title from the screen.
229. Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister. Hamburg. Christian Herold. 1739/R; Eng. trans., 1981. 534 p.
230. Mattheson J. Critica Musica. Hamburg. Christian Herold. 1711. 418 p.

231. Mattheson J. Das neu-eröffnete Orchestre — Hamburg: Christian Herold. 1713. 349 p.
232. Mattheson J. Grosse General-Bass-Schule, oder, Der exemplarischen Organisten-Probe zweite, verbesserte und vermehrte Auflage, 1731 [Electronic resource] / J. Mattheson. — Access mode: [Schule \(Mattheson, Johann\) http://imslp.org/wiki/Grosse\\_General-Baß](http://imslp.org/wiki/Grosse_General-Baß) . — [Title from the screen.](#)
233. Muffat, G. Florilegium musicum. In Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Vienna: Artaria & Co. 1895. Vol. II, No. 24. 241 p.
234. Murray Young W. The Cantatas of J. S. Bach. An Analytical Guide. Jefferson, NC: McFarland, 1989. 307 p.
235. Music and Diplomacy from the Early Modern Era to the Present. Eds. Rebekah Ahrendt, Mark Ferraguto, Damien Mahiet. New York: Palgrave MacMillan, 2014. 304 p.
236. Neumann F. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. With Special Emphasis on J. S. Bach. Princeton: Princeton University Press, 2020. 648 p.
237. North R. Autobiography (c. 1695). London: Jessopp, 1887. 353 p.
238. Owens S. K. The Württemberg Hofkapelle c. 1680–1721. Diss. Victoria U. of Wellington, 1995. 662 p.
239. Paczkowski Sz. Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku / Sz. Paczkowski. — Lublin : Polihymnia, 1998. — 259 s.
240. Palisca C. V. Baroque' as a Music-Critical Term. French Musical Thought, 1600–1800. Ed. by Georgia Cowart. Ann Arbor: UMI Research Press. 1989. P. 7–22.
241. Palisca C. V. Baroque music. 3rd Edition. U.S.A., Prentice Hall, 1991. 356 p.
242. Palmer L. Celebrating the Centennial of Wanda Landowska's Secretary: Momo. – USA : August, 1997. P. 14–15.
243. Paul L. D. Bach as Transcriber. Music & Letters. 1953. № 34. P. 306–313.

244. Păun Florin, Pepelea Roxana. Musical-Rhetorical Figures illustrated in Bach's MatthäusPassion. URL:[http://webbut2.unitbv.ro/Bu2018/Series%20VIII/2018/Special%20Issue/27\\_Paun.pdf](http://webbut2.unitbv.ro/Bu2018/Series%20VIII/2018/Special%20Issue/27_Paun.pdf) (Accessed on: 15<sup>th</sup> April, 2024)
245. Pessl Y. «French Patterns and Their Reading in Bach's Secular Music». – PAMS. 1948. 443 p.
246. Quantz J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen. Berlin, Prussia. Reprint: Schering, 1752. A. (Ed.). Leipzig, Germany. Facsimile edition: Documenta musicologica, 1906. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles Vol. 2. Kassel & Basel: Bärenreiter, 1953. 378 p.
247. Quantz J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen. Hungarian translation: Székely András. Argumentum Kiadó, Budapest, 2011. 311 p.
248. Salmen W. Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis zum 19. Jahrhundert: gesammelte Beiträge. Bärenreiter-Verlag, 1971. 146 p.
249. Schmitz H. P. Quantz heute : Der "Versuch einer Anweisung, die Flöte traver-siere zu spielen" als Lehrbuch für unser Musiziren / H. P. Schmitz. – Kassel : Bärenreiter-Verlag, GmbH & Co. KG, 1987. – 83 p.
250. Schnoebelen A. Performance Practices at San Petronio in the Baroque, AcM, XLI, 1969. P. 37-55.
251. Schott H. The Harpsichord Revival / H. Schott // Early music. 1974. № 2. P. 85—91.
252. Schuler M. Zur Frühgeschichte der Passacaglia. – "MF", 1963. – Bd 16. № 2. P. 126–130.
253. Schweitzer A. J. S. Bach. Le musicien-poète LEIPZIG, BREITKOPF & HÄRTEL, 1905 – 490 p.
254. Schweitzer A. J. S. Bach / translated by Ernest Newman, preface by C. M. Widor, Neptune City, NJ : Paganiniana Publications. 1980. 498 p.
255. Schweitzer A. Johann Sebastian Bach. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908. 844 p.

256. Šimuněk E. Problémy estetiky hudobnej interpretácie. – Bratislava, 1959. 146 s.
257. Sokołowska J. Spory o barok w poszukiwaniu modelu epoki. – Warszawa, 1970. 371 s.
258. Spanyol M. Johann Sebastian Bach's Clavichord Technique Described by Griepenkerl [Electronic resource] / Miklos Spanyol // Clavichord International. 2000. No 2. Access mode:<http://wwkbank.harpsichord.be/Griepenkerl.pdf>. — [Title from the screen.](#)
259. Spitta Ph. Johann Sebastian Bach. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1873, 1880. Bd. 1-2. Bd. I: 856 p.; Bd. II: 1014 p.
260. Spitzer J., Zaslav N. Improvised Ornamentation in Eighteenth-Century Orchestras. *JAMS*, XXXIX, 1986. P. 524–577.
261. Stahura M. W. Handel and the Orchestra. In: *The Cambridge Companion to Handel*, ed. D. Burrows. Cambridge, 1997. P. 238–48.
262. Tapié V. L. Baroque et classicismus. – Paris, 1957. 385 p.
263. Taruskin R. *History of Western Music*. Vol. 2. Music in the 17 and 18 century. Oxford, 2010. 835 p.
264. Terry C. S. *Bach's Orchestra*. Oxford University Press, London, 1958. 250 p.
265. *The Late Baroque Era: Vol. 4. From The 1680s To 1740*. Editors: George J. Buelow. Prentice Hall, 1994. XII, 521 p.
266. Tinktoris J. *De arte contrapuncti* Lib.  
URL:<https://earlymusictheory.org/Tinctoris/texts/deartecontrapuncti/> (Accessed on: 1<sup>st</sup> March, 2025)
267. Unger H H. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. – 18. Jahrhundert*. Würzburg, 1941.  
URL:<https://archive.org/details/einfhrungindie00kret/page/n7/> mode/2up  
URL:<https://earlymusictheory.org/Tinctoris/texts/deartecontrapuncti/>
268. Vivaldi A. *Le quattro stagioni (The Four Seasons)*. Lyrics. Translated from Italian. URL:<https://genius.com/Antonio-vivaldi-le-quattro-stagioni-the-four-seasons-lyrics> (Accessed on: 15<sup>th</sup> May, 2025)

269. Vivaldi A. List of works. URL: [https://imslp.org/wiki/List\\_of\\_works\\_by\\_Antonio\\_Vivaldi](https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Antonio_Vivaldi) (Accessed on: 15<sup>th</sup> May, 2025)
270. Williams P. Figurenlehre from Monteverdi to Wagner. *Musical Times*, Vol. 120, No. 1638 (Aug., 1979), pp.648-650.
271. Wilson B., Buelow G. J., Hoyt P. A. *Rhetoric and music*. Oxford MusicOnline. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043166> (Accessed on: 5<sup>th</sup> April, 2025).
272. Winternitz E. 'The Evolution of the Baroque Orchestra', *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, XII, 1954. P. 258–275.
273. Wood C. 'Orchestra and Spectacle in the tragédie en musique, 1673–1715: Oracle, sommeil and tempête', *PRMA*, CVIII, 1981. P. 25–46.
274. Woytowicz B. *W. F. Bach 12 polonezow na fortepian / polskie wydawnictwo muzyczne*. 1968 – p. 39.
275. Zaslav N. *The Compleat Orchestral Musician*, EMC, VII, 1979. P. 46–57.
276. Zhelizko A. 'The Significance of Affect and musical rhetoric in the interpretation of baroque works on the bayan // *Scientific World Journal*. 2025. D. A. Tsenov Academy of Economics, Svishtov. № 34(2). P. 66–77. DOI: <https://doi.org/10.30888/2663-5712.2025-34-02-069>
277. Zhukova O. 'Harpsichord in the sound picture of the XX century music, exemplified by F. Poulenc's concert champetre // *Polonia University Scientific Journal*. №62(1). 2024. P. 128-135. DOI: <https://doi.org/10.23856/6217>

## ДОДАТКИ

## Додаток А

## Д. Скарлатті Соната E-dur

К. 162

Andante

6

11

16

21

26

Musical notation for measures 26-29. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), common time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

30 *Allegro*

Musical notation for measures 30-32. Treble clef, key signature of three sharps, common time. The tempo is marked "Allegro". The right hand has a more active melodic line with sixteenth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment with eighth notes.

33

Musical notation for measures 33-35. Treble clef, key signature of three sharps, common time. The right hand continues with sixteenth-note patterns, and the left hand has a steady accompaniment.

36

Musical notation for measures 36-38. Treble clef, key signature of three sharps, common time. The right hand features sixteenth-note runs, and the left hand has a consistent accompaniment.

39

Musical notation for measures 39-41. Treble clef, key signature of three sharps, common time. The right hand has sixteenth-note patterns, and the left hand has a steady accompaniment. The piece concludes with a final chord marked with a "G" and a fermata.

42

Musical notation for measures 42-44. The system consists of a treble and bass clef. The treble clef has a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It features a melodic line with eighth-note runs and slurs. The bass clef has a similar key signature and features a bass line with eighth-note runs and chords.

45

Musical notation for measures 45-47. The system consists of a treble and bass clef. The treble clef has a key signature of three sharps and a common time signature. It features a melodic line with eighth-note runs and slurs, including a fermata over the final note of measure 47. The bass clef has a similar key signature and features a bass line with chords and eighth-note runs.

48

Musical notation for measures 48-50. The system consists of a treble and bass clef. The treble clef has a key signature of three sharps and a common time signature. It features a melodic line with eighth-note runs and slurs, including a fermata over the final note of measure 50. The bass clef has a similar key signature and features a bass line with chords and eighth-note runs.

51

Musical notation for measures 51-53. The system consists of a treble and bass clef. The treble clef has a key signature of three sharps and a common time signature. It features a melodic line with eighth-note runs and slurs. The bass clef has a similar key signature and features a bass line with chords and eighth-note runs.

54

Musical notation for measures 54-56. The system consists of a treble and bass clef. The treble clef has a key signature of three sharps and a common time signature. It features a melodic line with eighth-note runs and slurs. The bass clef has a similar key signature and features a bass line with chords and eighth-note runs.

57

Musical notation for measures 57-59. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 57 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 58 continues the melodic and accompanimental patterns. Measure 59 concludes the system with a final chord.

60

Andante

Musical notation for measures 60-63. The tempo is marked "Andante". Measure 60 shows a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 61 continues the melodic and accompanimental patterns. Measure 62 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 63 concludes the system with a final chord.

64

Musical notation for measures 64-69. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 64 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 65 continues the melodic and accompanimental patterns. Measure 66 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 67 continues the melodic and accompanimental patterns. Measure 68 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 69 concludes the system with a final chord.

70

Musical notation for measures 70-75. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 70 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 71 continues the melodic and accompanimental patterns. Measure 72 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 73 continues the melodic and accompanimental patterns. Measure 74 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 75 concludes the system with a final chord.

76

Allegro

Musical notation for measures 76-79. The tempo is marked "Allegro". Measure 76 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 77 continues the melodic and accompanimental patterns. Measure 78 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 79 concludes the system with a final chord.

80

Musical score for measures 80-82. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 80 features a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a sixteenth-note triplet of G4, A4, and B4. The bass clef has a quarter rest, a quarter note G3, and a quarter note A3. Measure 81 has a treble clef with a sixteenth-note triplet of G4, A4, and B4, followed by a sixteenth-note triplet of C5, B4, and A4. The bass clef has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Measure 82 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a sixteenth-note triplet of G4, A4, and B4. The bass clef has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. A fermata is placed over the first G4 in measure 82.

83

Musical score for measures 83-85. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 83 has a treble clef with a sixteenth-note triplet of G4, A4, and B4, followed by a sixteenth-note triplet of C5, B4, and A4. The bass clef has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Measure 84 has a treble clef with a sixteenth-note triplet of G4, A4, and B4, followed by a sixteenth-note triplet of C5, B4, and A4. The bass clef has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Measure 85 has a treble clef with a sixteenth-note triplet of G4, A4, and B4, followed by a sixteenth-note triplet of C5, B4, and A4. The bass clef has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3.

86

Musical score for measures 86-88. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 86 has a treble clef with a sixteenth-note triplet of G4, A4, and B4, followed by a sixteenth-note triplet of C5, B4, and A4. The bass clef has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Measure 87 has a treble clef with a sixteenth-note triplet of G4, A4, and B4, followed by a sixteenth-note triplet of C5, B4, and A4. The bass clef has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Measure 88 has a treble clef with a sixteenth-note triplet of G4, A4, and B4, followed by a sixteenth-note triplet of C5, B4, and A4. The bass clef has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3.

89

Musical score for measures 89-91. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 89 has a treble clef with a sixteenth-note triplet of G4, A4, and B4, followed by a sixteenth-note triplet of C5, B4, and A4. The bass clef has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Measure 90 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The bass clef has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Measure 91 has a treble clef with a sixteenth-note triplet of G4, A4, and B4, followed by a sixteenth-note triplet of C5, B4, and A4. The bass clef has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3.

92

Musical score for measures 92-94. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 92 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The bass clef has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Measure 93 has a treble clef with a sixteenth-note triplet of G4, A4, and B4, followed by a sixteenth-note triplet of C5, B4, and A4. The bass clef has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Measure 94 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The bass clef has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. The piece ends with a double bar line.

Додаток Б

Й. С. Бах Прелюдія і fuga Cis-dur I том ДТК

(Vivace ♩ = 84)

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is C major (one sharp, F#). The time signature is 3/4. The tempo is marked 'Vivace' with a metronome marking of ♩ = 84. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and performance markings like fingering (1, 2, 4) and dynamics (x). The first system is the Prelude, and the subsequent systems are the Fugue. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and performance markings like fingering (1, 2, 4) and dynamics (x).



First system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of eighth notes with various accidentals. The bass clef staff contains a sequence of quarter notes. A circled '7)' is located below the bass staff. Fingerings '1' and '4' are indicated above the final notes of the treble staff.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a more complex melodic line with sixteenth notes and slurs. The bass clef staff contains quarter notes. Fingerings '1 3 2', '1 1', '1 3 2', and '4' are indicated below the bass staff. Fingerings '1', '4', and '5' are indicated above the treble staff.

Third system of musical notation. The treble clef staff has eighth notes with slurs. The bass clef staff has quarter notes. Fingerings '1', '5', and '1' are indicated above the treble staff. A circled '1' is located below the bass staff.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains eighth notes with slurs. The bass clef staff contains quarter notes.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains eighth notes with slurs. The bass clef staff contains quarter notes. A circled '8)' is located below the bass staff.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff contains eighth notes with slurs. The bass clef staff contains quarter notes. A circled '9)' is located below the bass staff.



First system of musical notation. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1, 3, 6), 7) 1, and 1.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of three sharps. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata over a note, with fingerings 5 and 25. The left hand continues the accompaniment with a slur and fingering 1).

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of three sharps. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata, with fingerings 8) 1 and x. The left hand has a rhythmic accompaniment with a slur and fingering 9).

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of three sharps. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata, with fingerings 4 and 1). The left hand has a rhythmic accompaniment with a slur and fingerings 1, 3, 4, 5, 7, 1).

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of three sharps. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata, with fingerings 5, 1, and 5. The left hand has a rhythmic accompaniment with a slur and fingerings 5, 4, 7, 3, 1), 3, 2, 3.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: three sharps (F#, C#, G#). Time signature: 7/8. The system contains two measures. The first measure has a '7' above the treble staff and a '2' below the bass staff. The second measure has an 'x' above the treble staff.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: three sharps. Time signature: 7/8. The system contains two measures. The first measure has a '7' above the treble staff and a '7' below the bass staff. The second measure has an 'x' above the treble staff and a '7' below the bass staff.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: three sharps. Time signature: 7/8. The system contains two measures. The first measure has a '7' above the treble staff and a '7' below the bass staff. The second measure has a '11)' above the treble staff and a '7' below the bass staff.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: three sharps. Time signature: 7/8. The system contains two measures. The first measure has a '1)' above the treble staff and a '1)' below the bass staff. The second measure has a '1' above the treble staff, a '2' below the treble staff, and a '1' below the bass staff. There are also some markings like '1 3' and '14)' in the bass staff.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: three sharps. Time signature: 7/8. The system contains two measures. The first measure has a '1' above the treble staff and a '1' below the bass staff. The second measure has an 'x' above the treble staff and a '1' below the bass staff.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1, 3, 4, 7, 2, 4, 3, 1. A dynamic marking *mf* is present.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with slurs and ornaments. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment. Fingerings include 3, 5, 3, 1, 4, 5, 3, 16). A dynamic marking *mf* is present.

Third system of musical notation. The treble clef staff shows a melodic line with slurs and ornaments. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment. Fingerings include 7, 7, 7. A dynamic marking *mf* is present.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and ornaments. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment. Fingerings include 1, 1, 4, 5, 4. A dynamic marking *mf* is present.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff shows a melodic line with slurs and ornaments. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment. Fingerings include 1, 7, 7, 7, 17). A dynamic marking *mf* is present.

## Додаток В

## Й. Пахельбель Чакона f-молл Р. 43

The image displays the first 17 measures of the Chaconne in F major, BWV 928, by Johann Sebastian Bach. The score is written in F major (one flat) and 3/4 time. It is organized into four systems, each with three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The key signature is F major (one flat). The time signature is 3/4. The piece begins with a half note in the bass staff, followed by a series of chords and melodic lines in the grand staff. Measure 6 is marked with a '6' and measure 11 with an '11'. Measure 17 is marked with a '17' and a '2.' indicating a second ending. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

25

3.

32

4.

39

5.

44

49 6.

Musical score for measures 49-52. The system consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef, containing a complex melodic line with many sixteenth notes. The middle staff is a grand staff with a bass clef, containing a bass line with some slurs. The bottom staff is a grand staff with a bass clef, containing a simple bass line with quarter notes.

53

Musical score for measures 53-56. The system consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef, containing a complex melodic line with many sixteenth notes. The middle staff is a grand staff with a bass clef, containing a bass line with some slurs. The bottom staff is a grand staff with a bass clef, containing a simple bass line with quarter notes.

57 7.

Musical score for measures 57-60. The system consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef, containing a complex melodic line with many sixteenth notes. The middle staff is a grand staff with a bass clef, containing a bass line with some slurs. The bottom staff is a grand staff with a bass clef, containing a simple bass line with quarter notes.

61

Musical score for measures 61-64. The system consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef, containing a complex melodic line with many sixteenth notes. The middle staff is a grand staff with a bass clef, containing a bass line with some slurs. The bottom staff is a grand staff with a bass clef, containing a simple bass line with quarter notes.

65 8.

Musical score for measures 65-68. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It contains a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a quarter note G5. The middle staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing whole rests for all four measures.

69

Musical score for measures 69-72. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats and a common time signature. It contains a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a quarter note G5. The middle staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing whole rests for all four measures.

73 9.

Musical score for measures 73-76. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats and a common time signature. It contains a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a quarter note G5. The middle staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing whole rests for all four measures.

77

Musical score for measures 77-80. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats and a common time signature. It contains a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a quarter note G5. The middle staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing whole rests for all four measures.

81 10.

Musical score for measures 81-84. The treble clef contains a complex sixteenth-note pattern, while the bass clef has a simple accompaniment.

85

Musical score for measures 85-88. The treble clef contains a complex sixteenth-note pattern, while the bass clef has a simple accompaniment.

89 11.

Musical score for measures 89-92. The treble clef contains a complex sixteenth-note pattern, while the bass clef has a simple accompaniment.

93 12.

Musical score for measures 93-96. The treble clef contains a complex sixteenth-note pattern, while the bass clef has a simple accompaniment.

97

Musical score for measures 97-102. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 97 starts with a fermata over the first note. The music features a mix of eighth and quarter notes with some slurs.

103

13.

Musical score for measures 103-108. The system consists of three staves. Measure 103 begins with a fermata. Measure 104 is marked with a repeat sign and the number '13.'. The music continues with eighth and quarter notes in the upper staves and a bass line.

109

14.

Musical score for measures 109-113. The system consists of three staves. Measure 109 starts with a fermata. Measure 110 is marked with a repeat sign and the number '14.'. The music features eighth and quarter notes in the upper staves and a bass line.

114

Musical score for measures 114-118. The system consists of three staves. Measure 114 starts with a fermata. The music is characterized by a dense texture of eighth and sixteenth notes in the upper staves, while the bass line remains relatively simple with quarter notes.

118

15.

121

125

128

16.

132

Musical score for measures 132-135. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has three flats. Measure 132 features a complex rhythmic pattern in the treble with sixteenth notes and eighth notes, while the bass line is simpler. Measures 133-135 continue this pattern with some rests in the treble and active bass lines.

136 17.

Musical score for measures 136-143. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. Measure 136 starts with a rest in the treble and a bass line. Measures 137-143 show a more active treble line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter and eighth notes.

144 18.

Musical score for measures 144-151. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. Measure 144 begins with a treble line and a bass line. Measures 145-151 show a treble line with quarter and eighth notes, and a bass line with quarter notes and eighth notes.

152 19.

Musical score for measures 152-155. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. Measure 152 features a treble line with sixteenth notes and a bass line with quarter notes. Measures 153-155 show a treble line with rests and a bass line with sixteenth notes.

156

Musical score for measures 156-158. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a grand staff with a bass clef and the same key signature and time signature, which is mostly empty with some rests.

159 20.

Musical score for measures 159-163. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth notes and rests. The middle staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line with eighth notes. The bottom staff is a grand staff with a bass clef and the same key signature and time signature, which is mostly empty with some rests.

164

Musical score for measures 164-167. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth notes and rests. The middle staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line with eighth notes. The bottom staff is a grand staff with a bass clef and the same key signature and time signature, which is mostly empty with some rests.

168 21.

Musical score for measures 168-171. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth notes and rests. The middle staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line with eighth notes. The bottom staff is a grand staff with a bass clef and the same key signature and time signature, which is mostly empty with some rests.

172

Musical score for measures 172-175. The piece is in 3/4 time and the key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The right hand plays a continuous eighth-note melody, while the left hand plays a similar eighth-note accompaniment. The bass line is mostly silent, indicated by rests.

176

Musical score for measures 176-180. The right hand features a more varied melody with some slurs and accents. The left hand provides a steady accompaniment with some melodic movement. The bass line continues with simple harmonic support.

181

Musical score for measures 181-184. The right hand has a more complex, flowing melody. The left hand accompaniment becomes more active, with some chords and melodic lines. The bass line provides a solid harmonic foundation.

Додаток Г

*A. Вівальді Концерт «Весна» («La primavera») з циклу «Пори року» («Il cimento dell'armonia e dell'invenzione») op. 8 у перекладенні для готово-виборного баяна С. Карася*

**Цикл концертів "Чотири пори року"  
№1. "Весна" (E-dur) №1. "La primavera" (E-dur)**

Op. 8, RV 269

**Allegro**

The musical score is written for bayan in E major (one sharp) and 3/4 time. It begins with the tempo marking 'Allegro'. The first system starts with a forte (*f*) dynamic and includes a circled 'B' in the bass staff. The second system continues with a forte (*f*) dynamic and ends with a circled 'B'. The third system starts with a piano (*p*) dynamic and includes a circled 'B'. The fourth system continues with a piano (*p*) dynamic and includes a circled 'B'. The fifth system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a circled 'B'. The score is marked with various fingering numbers (1-5) and articulation marks throughout.

17

Musical notation for measures 17-18. The right hand features a complex melodic line with slurs and fingerings (1-2-1, 4, 2, 3, 4, 3, 2, 1, 2, 1, 4, 4). The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

19

Musical notation for measures 19-20. Measure 19 includes a *stacc.* marking. Measure 20 features a *stacc.* marking and a circled 2 (2) under a slur. Fingerings include 5, 2, 1, 3, 3.

21

Musical notation for measures 21-22. Measure 21 includes a *stacc.* marking and fingerings 1-2-1, 5, 4, 3, 4, 3, 2, 3, 2, 3. Measure 22 includes a circled 2 (2) and fingerings 1, 4, 1, 5, 2, 3.

23

Musical notation for measures 23-24. Measure 23 includes a *stacc.* marking and fingerings 2, 4, 2, 3. Measure 24 includes a *stacc.* marking and a circled 4 (4) under a slur.

25

Musical notation for measures 25-26. Measure 25 includes a *stacc.* marking and fingerings 4, 4. Measure 26 includes a *stacc.* marking and fingerings 2, 1, 4, 2, 4, 3.



39

loco

**B**

42

45

loco

*simile*

47

*bellows shake*

*legato*

49

*bellows shake*

51 *8va* *L* *sim.*

*natural bellows* *bellows shake* *sim.*

53

55

*natural bellows* **f** **B**

57

60

*p* *4-3 tr* **B**

64

4 3 4 3 4

1 2 1 2 1

66

67

*f* *sim.* *p*

68

69

70

*f* *mf*

73

3 4 3 4 2 3 2

Detailed description of the musical score: The score is for a piano piece in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs).  
- **System 1 (Measures 64-65):** Measure 64 has a treble staff with a melodic line featuring a triplet of eighth notes (4 3 4 3 4) and a bass staff with a similar line. Measure 65 continues the melodic development with a trill in the treble staff.  
- **System 2 (Measures 66-67):** Measure 66 features a trill in the treble staff and a melodic line in the bass staff. Measure 67 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. Dynamics include *f*, *sim.*, and *p*.  
- **System 3 (Measures 68-70):** Measure 68 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. Measure 69 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. Measure 70 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. Dynamics include *f* and *mf*.  
- **System 4 (Measures 71-73):** Measure 71 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. Measure 72 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. Measure 73 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. Fingering includes 3 4 3 4 2 3 2.

75

4 2 3 2 5 3 4

5 4 3 3 2 2 3 3 4 4 3 4 5 4 3 2 1

1 2 3 5

**B**

78

5 4 3 2 1 4 5 4 3 2 1 3 2 1 3 2 1

1 2 1 3

*p*

**B**

81

Largo e pianissimo sempre

84

5 4 3 5 4 5

*p*

**B** *sempre legato*

1 1 2 2 3 2 3 2

87

2 3 5 4 3

*sim.*

3 2 3 2 3 2 3 2

90 4 3 2 4 3 2 4

93 3 2 5 4 3

96 4 3 2 4 2 5

99 5 4 4-3 4

102 5 4 3 5 4 5

8<sup>va</sup>

Detailed description: This page of a piano score contains measures 90 through 102. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand plays a melodic line with slurs and specific fingerings (e.g., 4, 3, 2, 4, 3, 2, 4). The left hand provides a complex accompaniment with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5, and some are circled. An 8va marking is present in measure 92. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

105

108

111

114

117





146

149

152

154

156

*p*

*f*

*mf*

**B**

**B**

**B**

**B**

Detailed description: This page of a piano score contains six systems of music, numbered 146 through 156. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music is written for both the right and left hands. The first system (measures 146-148) features a right-hand melody with slurs and a left-hand accompaniment. The second system (measures 149-151) includes dynamic markings *p* and *f*, and contains two boxed 'B' rehearsal marks. The third system (measures 152-153) continues the melodic and accompanimental lines. The fourth system (measures 154-155) shows a change in the right-hand melody. The fifth system (measures 156-157) includes the dynamic marking *mf* and a boxed 'B' rehearsal mark. The score is heavily annotated with fingering numbers (1-5) and articulation marks like slurs and accents.

158

Musical score for measures 158-159. The piece is in D major (two sharps). Measure 158 features a treble clef with a sequence of eighth notes: D5 (5), E5 (1), F#5 (2), G5 (3), A5 (4), G5 (3), F#5 (2), E5 (1), D5 (5). The bass clef has a whole note D4 (1) and a whole note G4 (4). Measure 159 continues with eighth notes: D5 (5), E5 (1), F#5 (2), G5 (3), A5 (4), G5 (3), F#5 (2), E5 (1), D5 (5). The bass clef has a whole note D4 (1) and a whole note G4 (4). Fingering numbers are placed above the notes.

160

Musical score for measures 160-161. Measure 160 has eighth notes: D5 (4), E5 (2), F#5 (2), G5 (4), A5 (3), G5 (4), F#5 (4), E5 (5), D5 (5). The bass clef has a whole note D4 (1) and a whole note G4 (1). Measure 161 has eighth notes: D5 (3), E5 (2), F#5 (2), G5 (4), A5 (3), G5 (2), F#5 (3), E5 (3), D5 (3). The bass clef has a whole note D4 (1) and a whole note G4 (1). Fingering numbers are placed above the notes.

162

Musical score for measures 162-165. Measure 162 has eighth notes: D5 (4), E5 (2), F#5 (4), G5 (3), A5 (4), G5 (2), F#5 (3), E5 (3), D5 (3). The bass clef has a whole note D4 (1) and a whole note G4 (1). Measure 163 has eighth notes: D5 (5), E5 (4), F#5 (3), G5 (4), A5 (3), G5 (2), F#5 (3), E5 (3), D5 (3). The bass clef has a whole note D4 (1) and a whole note G4 (1). Measure 164 has eighth notes: D5 (5), E5 (4), F#5 (3), G5 (4), A5 (3), G5 (2), F#5 (3), E5 (3), D5 (3). The bass clef has a whole note D4 (1) and a whole note G4 (1). Measure 165 has eighth notes: D5 (4), E5 (3), F#5 (2), G5 (3), A5 (2), G5 (1), F#5 (2), E5 (1), D5 (1). The bass clef has a whole note D4 (1) and a whole note G4 (1). Fingering numbers are placed above the notes.

166

Musical score for measures 166-169. Measure 166 has eighth notes: D5 (5), E5 (4), F#5 (2), G5 (2), A5 (2), G5 (2), F#5 (2), E5 (2), D5 (2). The bass clef has a whole note D4 (1) and a whole note G4 (1). Measure 167 has eighth notes: D5 (3), E5 (2), F#5 (2), G5 (4), A5 (3), G5 (2), F#5 (3), E5 (3), D5 (3). The bass clef has a whole note D4 (1) and a whole note G4 (1). Measure 168 has eighth notes: D5 (5), E5 (4), F#5 (3), G5 (4), A5 (3), G5 (2), F#5 (3), E5 (3), D5 (3). The bass clef has a whole note D4 (1) and a whole note G4 (1). Measure 169 has eighth notes: D5 (3), E5 (2), F#5 (2), G5 (4), A5 (3), G5 (2), F#5 (3), E5 (3), D5 (3). The bass clef has a whole note D4 (1) and a whole note G4 (1). Fingering numbers are placed above the notes.

170

Musical score for measures 170-173. Measure 170 has eighth notes: D5 (3), E5 (2), F#5 (3), G5 (2), A5 (3), G5 (2), F#5 (3), E5 (2), D5 (3). The bass clef has a whole note D4 (1) and a whole note G4 (1). Measure 171 has eighth notes: D5 (2), E5 (3), F#5 (4), G5 (5), A5 (5), G5 (4), F#5 (3), E5 (2), D5 (3). The bass clef has a whole note D4 (1) and a whole note G4 (1). Measure 172 has eighth notes: D5 (3), E5 (2), F#5 (3), G5 (2), A5 (3), G5 (2), F#5 (3), E5 (2), D5 (3). The bass clef has a whole note D4 (1) and a whole note G4 (1). Measure 173 has eighth notes: D5 (3), E5 (2), F#5 (3), G5 (2), A5 (3), G5 (2), F#5 (3), E5 (2), D5 (3). The bass clef has a whole note D4 (1) and a whole note G4 (1). Fingering numbers are placed above the notes. The dynamic marking *p* is present in the bass clef. The instruction *poco staccato* is written below the bass clef.

172

Musical score for measures 172-173. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (3, 1, 3, 2, 3, 4, 5). The left hand plays a steady accompaniment of chords.

174

*poco a poco cresc.* **mp**

Musical score for measures 174-175. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (3, 1, 3, 2, 3, 4, 5, 3, 2, 3, 3, 4, 5, 4). The left hand accompaniment changes at measure 175. Dynamics include "poco a poco cresc." and "mp".

176

Musical score for measures 176-177. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (3, 2, 1, 3, 2, 3, 4, 5, 3, 2, 3, 2, 3, 4, 5). The left hand accompaniment changes at measure 177.

178

**f**

Musical score for measures 178-179. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (3, 2, 3, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 2). The left hand accompaniment changes at measure 179. Dynamics include "f".

180

**f** 8va

Musical score for measures 180-181. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (4, 1, 2, 4, 1). The left hand features a bass line with a 3-measure rest and a 1-measure rest, with an 8va marking. Dynamics include "f".

183

2 B 2

186

189

192

195

198

Musical notation for measures 198-200. Treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Fingerings are indicated above the notes. The bass clef has whole notes.

201

Musical notation for measures 201-203. Measure 201 has a trill (*tr*) and *poco rit.* marking. Measure 202 has a forte (*f*) dynamic. Measure 203 has a B major chord box and fingerings 1, 2, 3.

204

Musical notation for measures 204-206. Treble clef with chords and fingerings. Bass clef has whole notes.

207

Musical notation for measures 207-209. Treble clef with chords and fingerings. Bass clef has whole notes.

210

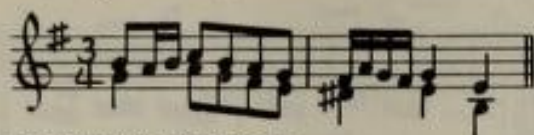
Musical notation for measures 210-212. Measure 210 has a piano (*p*) dynamic. Measure 211 has a *poco rit.* marking. Measure 212 has a fermata. Bass clef has whole notes with fingerings (5), (2), (5), (2), (4), (5) below.

Додаток Д  
Артикуляційна таблиця III Е. Бодкі

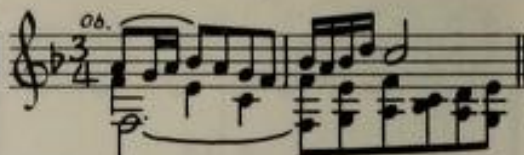
390

APPENDIX B

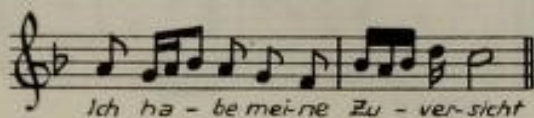
17a. English Suite V, Sarabande



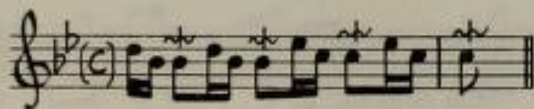
17b. Cantata 188, No. 1, Aria



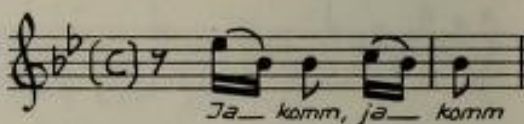
17c. The same, bars 15-16



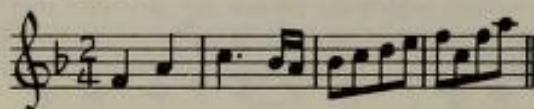
18a. Departure Capriccio, pt. 1, bars 10-11



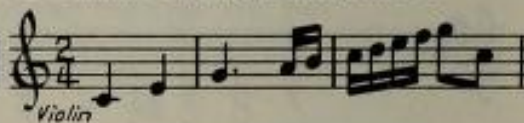
18b. Cantata 106, No. 2, Chorus, bars 31-32



19a. Duet II



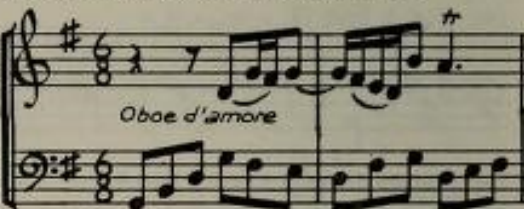
19b. Cantata 58, No. 5, Duetto, bars 1-3



20a. Duet III

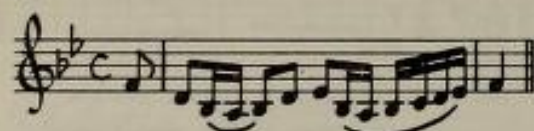


20b. Cantata 64, No. 7, Aria, bars 1-2

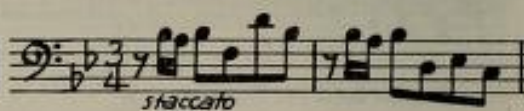


Articulation Table III: Mordent Figures

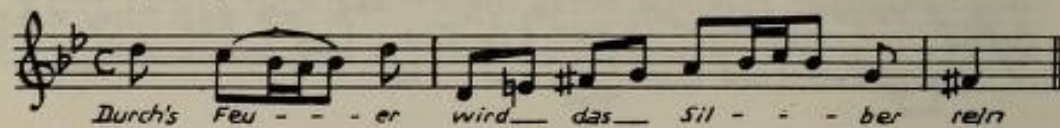
1. Cantata 1, No. 3, Aria



2. Cantata 2, No. 3, Aria



3. Cantata 2, No. 5, Aria

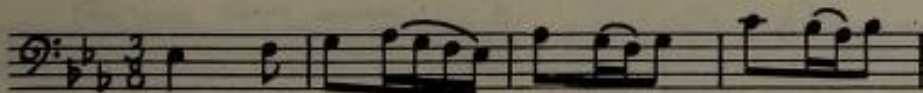


## Артикуляційна таблиця IV Е. Бодкі

## APPENDIX B

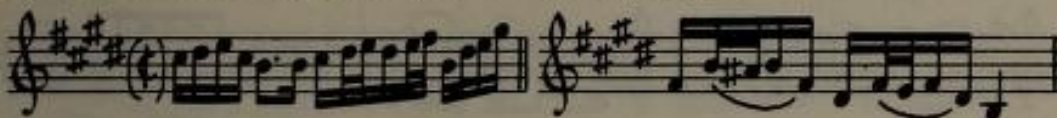
391

## 4. Cantata 102, No. 4, Arioso



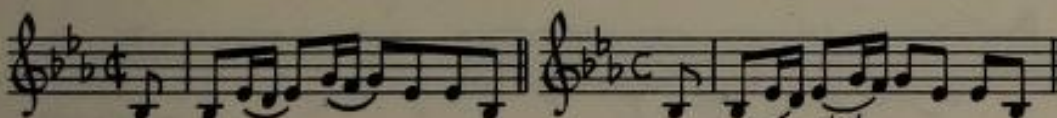
## 5. Violin Concerto in E major, mvt. 1, bar 13

## 6. The same, bar 32



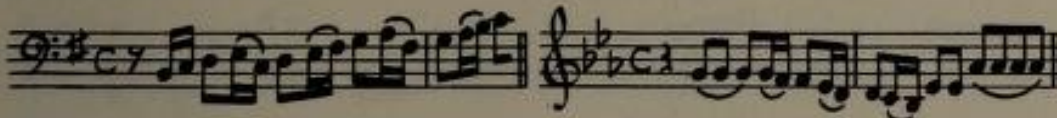
## 7. Cantata 134, No. 4, Duetto

## 8. Cantata 134a, No. 4, Duetto



## 9. Cantata 92, No. 2, Recitativo

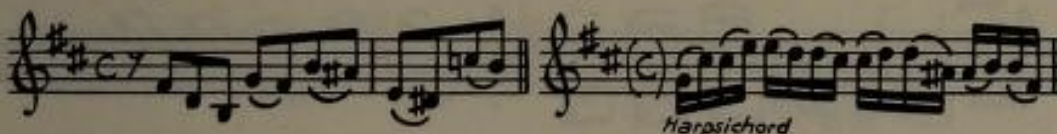
## 10. Cantata 106, No. 1, Sonatina



### Articulation Table IV: Groups of Two Notes

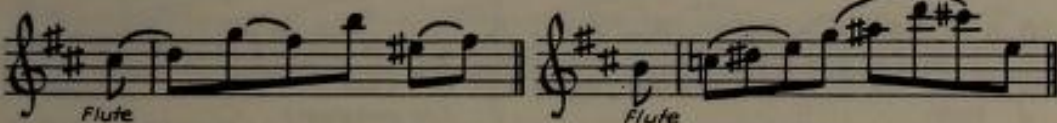
## 1. W.K. I, Fugue 24

## 2. Hps.-Flute Sonata in B minor, mvt. 1, bar 12



## 3a. The same, bars 14-15

## 3b. The same, bars 12-13



## 3c. The same, bars 96-97

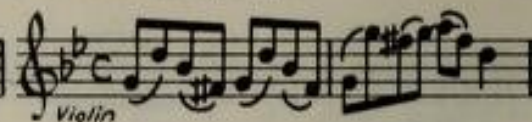
## 4. The same, mvt. 3



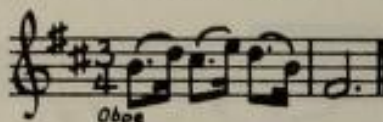
5. Cantata 58, No. 3, Aria, bars 6-7



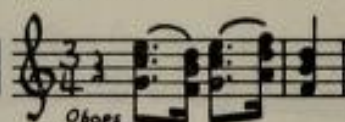
6. Cantata 6, No. 5, Aria



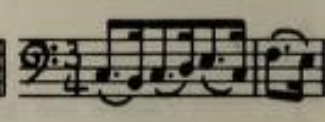
7. Cantata 60, No. 3, Duetto



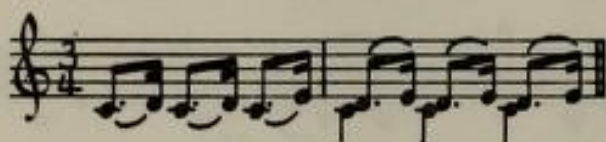
8a. Cantata 58, No. 1, Duetto



8b. The same, bars 18-19



9. Solo Violin Sonata 3, mvt. 1



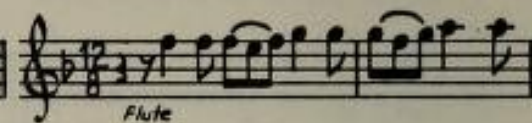
*some more samples  
see table „caressing“*

#### Articulation Table V: Groups of Three Notes

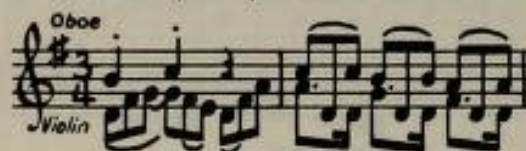
1. Cantata 88, No. 1, Aria



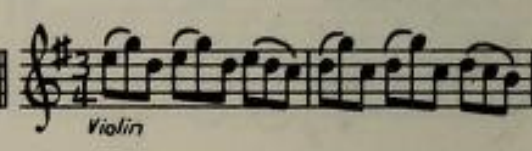
2. Cantata 13, No. 1, Aria



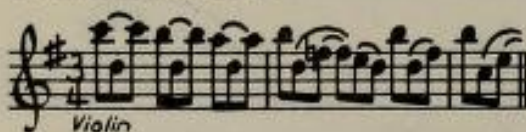
3a. Cantata 104, No. 1, Chorus



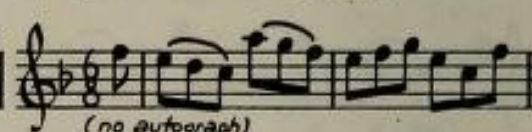
3b. The same, bars 5-6



3c. The same, bars 18-20



4a. Hps. Overture in F major, Gigue



4b. The same, bars 7-11



## Додаток Е

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*Публікації у фахових наукових виданнях України:*

1. Желізко А. Методологічні підходи до перекладення клавірної та органної поліфонії для баяна // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне: РДГУ. 2025. Вип. 51. С. 204–210.  
DOI:<https://doi.org/10.35619/ucpmk.51.1046>
2. Желізко А. Барокова поліфонія в контексті сучасного баянного виконавства // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика». 2025. Вип. 93(1). С. 168–173.  
DOI:<https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-24>
3. Желізко А. Темброво-динамічні моделі барокової музики та їх реалізація на готово-виборному баяні // Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського. 2025. Вип. 77. С. 25–43.  
DOI:<https://doi.org/10.34064/khnum1-77.02>

*Публікація у закордонних фахових виданнях:*

4. Zhelizko A. The Significance of Affect and musical rhetoric in the interpretation of baroque works on the bayan // Scientific World Journal. 2025. D. A. Tsenov Academy of Economics, Svishtov. № 34(2). P. 66–77.  
DOI:<https://doi.org/10.30888/2663-5712.2025-34-02-069>

*Наукові праці апробаційного характеру:*

1. Желізко А. Значення афекту і музичної риторики в інтерпретації барокових творів на баяні [тези доповіді] // Міжнародна науково-практична конференція «Перспективні напрямки теоретичних та прикладних досліджень 2025» (28 листопада 2025 р.). США, Сіетл. ProConference. С. 220–224.

2. Желізко А. Актуалізація барокової виразності у виконанні на сучасному баяні [тези доповіді] // XXXII Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (6–7 грудня 2025 р.) / Одеса. ОНМА ім. А. В. Нежданової. Вип. 22. С. 1–6.
3. Желізко А. Художньо-аналітичні принципи перекладення барокової музики для готово-виборного баяна [тези доповіді] // Міжвузівська науково-практична конференція «Вища освіта у міждисциплінарному вимірі: від культурних традицій до педагогічних інновацій» (19 березня 2026 р.) / Ізмаїл. ІДГУ. Вип. 6. С. 34–36.
4. Желізко А. Барокова поліфонія у світлі сучасної баянної інтерпретації [тези доповіді] // XXII Міжнародна науково-творча конференція студентів, аспірантів, докторантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (24–25 березня 2026 р.) / Харків. ХНУМ ім. І. П. Котляревського. С. 29–34.
5. Желізко А. Барокова орнаментика у світлі сучасного баянного виконавства: аналітичний підхід // XXV Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (24 квітня 2026 р.) / Київ. КМАМ ім. Р. М. Глієра.