

УДК 780.616.432.071.2(73)(092):78.034.7

DOI 10.34064/khnum2-2804

Ушакова Маргарита Сергіївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: margo1998abc@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-2593-5182

**РОЗАЛІН ТЮРЕК ТА ПРИНЦИПИ ЇЇ РОБОТИ
З КОДАМИ БАРОКОВОГО МИСТЕЦТВА**

Проблема актуалізації музичних творів епохи Бароко залишається однією з найбільш поширених, адже в основі процесу «розкодування» лежить діалогічність культурних контекстів. Метою дослідження є визначення певних орієнтирів для роботи інтерпретатора на прикладі виконавських концепцій Р. Тюрек, діяльність якої досі залишалася поза увагою вітчизняних науковців. У статті визначено базові «інтерпретаційні коди» «Арії з варіаціями в італійському стилі» Й. С. Баха, що ними є: назва твору, яка має дві складові – «арія» та «alla maniera Italiana»; жанр; орнаментика; образ інструмента; епоха Бароко; музична символіка. Окреслено основні принципи роботи Р. Тюрек з бароковими творами, а саме: орнаментация як засадничий прийом варіювання авторського нотного тексту, використання сучасних виконавцями ресурсів для втілення композиторського задуму, синтез художніх ідей минулого й сьогодення.

Ключові слова: мистецтво Бароко; клавірна творчість Й. С. Баха; інтерпретація; фортепіанне виконавство; виконавський стиль Р. Тюрек.

Постановка проблеми. Крім інших важливих функцій, музичне мистецтво є одним з видів спілкування, особливістю якого є той факт, що у своєрідному діалозі знаходяться люди різних історичних епох та культур. Отже, питання щодо самої можливості передачі інформації у такий спосіб завжди залишається актуальним. Адже для того, щоб обмін повідомленнями відбувся, необхідно, щоб усі учасники «розмови» або володіли однією мовою, або мали «ключі» до її розкодуван-

ня. Проте оволодіння певною (у нашому випадку – музичною) мовою не є запорукою того, що всі учасники комунікаційного процесу адекватно зрозуміють один одного. Це зумовлено декількома факторами, найважливішим з яких є специфіка процесу сприйняття, що визначає принципову неможливість однакової інтерпретації художньої інформації (або скажемо – художнього повідомлення) різними людьми. Втім, не менш важливими є й інші фактори, один з яких французький фізик, філософ та психолог А. Моль позначав як «мозаїчність» культури (Moles, 1967: 33), що впливає на свідомість людини, яка сприймає інформацію з різних каналів і привносить плоди цього сприйняття у свою діяльність, синтезуючи їх. Інший фактор – історична зміна художніх парадигм, кожна з яких має власну систему виражальних засобів, деякі з яких повноцінно розкриваються лише у співзвучному епосі контексті. Це унаочнюється, коли ми розмірковуємо над специфікою музичного виконавства, яка визначена тим, що переважна більшість сучасних митців працює з текстами інших історичних епох. Тотожна передача інформації у таких випадках практично неможлива. Натомість відбувається актуалізація змісту музичних творів, у тому числі, й завдяки переосмисленню кодів, що фіксують певні параметри авторського задуму.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання тлумачення музичного тексту незмінно цікавлять сучасних науковців. Зокрема, П. Том (Thom, 2003), застосовуючи поняття «інтерпретуюче виконання», висуває думку, що музичний твір композитора збагачується під час виступу виконавця. І. Сухленко у статті «Твір композитора у виконавській практиці: тотожність / ідентичність-відкритість-цілісність» зазначає перспективність розробки запропонованого В. Москаленком поняття «музичний твір виконавця», під яким пропонує розуміти «таку якість виконавської актуалізації музичного твору, при якому поєднання одиничного (композиторського нотного тексту) та загального (деяких традиційних установок трактування творчості композитора в цілому або даного конкретного твору) дає щось особливе – виконавське прочитання, що запам'ятовується своєю оригінальністю» (Сухленко, 2017: 179). Харківські дослідниці Т. Веркіна, М. Бондаренко, А. Сагалова та К. Тимофєєва (Verkina, Bondarenko,

Sagalova, & Timofeyeva, 2020) розглядають виконавське мистецтво як процес постійного накопичення досвіду інтонування, що розгортається у часі.

Сучасні вчені продовжують звертатися до філософських засад трактування музичних творів, особливо коли мова йде про твори минулих епох. Так, Г. Медіна Рієра (Riera, 2015) вважає герменевтичний підхід одним із засадничих для інтерпретації старовинної музики, пізнання якої поглиблюється через осмислення її історичного контексту. Тієї ж думки, згідно з якою, більш глибоке розуміння музики можливе при детальному обмірковуванні взаємозв'язку між практичною та герменевтичною інтерпретаціями, дотримується Х. Хінріхсен (Hinrichsen, 2000).

Серед робіт, спрямованих на вивчення барокового мистецтва, необхідно назвати також праці А. Парадізо-Лаурін (Paradiso-Laurin, 2012) та У. Голомба (Golomb, 2008), що присвячені музичній риторичі; Х. Майстера (Meister, 1990), увага якого сконцентрована на органічних творах Й. С. Баха; П. Вільямса (Williams, 1999) та О. Сліпченко, І. Мельничук і О. Дондик (2017), які цікавляться впливом італійської культури на музику видатного композитора.

Метою дослідження є визначення принципів роботи Р. Тюрек з кодами барокового мистецтва на прикладі її інтерпретаційних версій «Арії з варіаціями в італійському стилі» Й. С. Баха.

Методологія дослідження. Застосовані такі методи, як *герменевтичний*, що визначає орієнтири для найбільш повного осягнення музичного твору; *інтерпретаційний*, спрямований на визначення базових алгоритмів роботи з музичною спадщиною епохи Бароко; *історико-культурологічний*, необхідний для розуміння шляхів актуалізації музики Й. С. Баха в іншому культурному контексті.

Виклад основного матеріалу. Історія виконавського осягнення авторських музичних творів, що розпочалася з моменту розмежування функцій композитора та виконавця, поступово утворила умовний простір взаємодії індивідуальних естетичних настанов та наукових досліджень, спрямованих на їх осягнення. Цей простір постійно змінюється та розширюється, збагачуючись новими версіями музичних творів. Адже процес інтерпретування, що полягає у розкритті ком-

позиторського задуму крізь призму особистості виконавця, має безмежний потенціал розвитку. Зокрема, Е. П'єтрочіні (Pietrocinì, 2018) дотримується думки, що інтерпретативний ресурс музичних творів складають певні «невизначеності» (для виконавців інших епох) композиторського тексту.

Саме тому, однією з характерних рис мистецтва ХХ століття стає концентрація музичного життя навколо виконавців, творчість яких суттєво вплинула на переосмислення звукового та змістовного наповнення спадщини багатьох, у тому числі барокових, композиторів. При цьому ключовою постаттю у процесі пошуку шляхів актуалізації творів докласичної доби, безумовно, є Й. С. Бах. Декілька хвиль музикознавчих досліджень, спрямованих на осмислення музичної риторики та символіки його творів, викликали появу нових редакцій останніх, що фіксували базові параметри індивідуальних концепцій їх виконання. В цьому сенсі особливої уваги заслуговує творча діяльність маловідомої в Україні американської інтерпретаторки клавірної музики Й. С. Баха Розалін Тюрєк – піаністки, викладачки, диригентки, вченої, письменниці та лекторки. Її досвід відображено у численних статтях про творчість Й. С. Баха, специфіку виконання на клавірних інструментах та підходи до інтерпретації музики великого композитора. Квінтесенцією наукових пошуків Р. Тюрєк є тритомник «Вступ до виконання Баха» (Tureck, 1960). Піаністка пропонує не просто власну редакцію творів Й. С. Баха, а справжній методичний посібник, що містить велику кількість цінних ремарок, підґрунтям яких є її багаторічна науково-мистецька діяльність.

Показовою для розуміння концепції тритомника Р. Тюрєк є «Арія з варіаціями в італійському стилі» BWV 989, і це не дивно, адже твір Й. С. Баха є одним із найяскравіших прикладів, що унаочнює специфіку клавірного мистецтва Бароко, справжнє осягнення якого можливе тільки тоді, коли інтерпретатор вірно розуміє музичні коди тієї епохи.

Підкреслимо, що робота інтерпретатора – це, фактично, процес розкриття та реалізації прихованих у нотному тексті смислів. Саме тому В. Москаленко визначає нотний текст твору так: «Нотний запис ми віднесемо до групи текстів-кодів. Для того, щоб стати музичним звучанням, такий запис потребує розкодування» (Москаленко,

2013: 90). Процес подібного розкодування передбачає, що виконавець має уявлення про всю сукупність знаків та символів, за допомогою яких композитори певної музичної епохи фіксували специфічні музичні змісти. З цієї точки зору проаналізуємо інтерпретаційну версію бахівської «Арії з варіаціями в італійському стилі», запропоновану Р. Тюрк, підкресливши, що йдеться про два її види: **редакторську та виконавську.**

Герменевтичний потенціал «Арії» багато в чому визначений самим композитором, вказівки якого привертають увагу виконавця до декількох кодів. Перший з них криється вже у жанровій назві твору. Виникає питання видової приналежності цієї арії: який саме її тип мав на увазі композитор?

Простежуючи часову еволюцію арії, визначимо періодизацію її розвитку, спираючись на дослідження німецьких музикознавців В. Руфа, С. Леопольд, Х. Люнінг та Х. Шнайдера (Ruf, Leopold, Lühning, & Schneider, 1994):

1) XV–XVI століття – мелодичне декламування строфічних текстів з виписаним ритмічним малюнком (строфічна пісня).

2) XVII століття – в основі розвитку жанру лежать дві моделі: 1) *Aria per cantar Sonetti* або *Aria da cantar Ottave* та 2) *Aria di Romanesca* чи *Aria di Ruggiero*. Широку популярність також мали арії на *basso ostinato* (опери Я. Пері, А. Гранді, С. Ланді), проте значна кількість композиторів все ж таки мислила цей жанр як строфічну пісню. Водночас набували розповсюдженості арії з інструментальними ритуурнелями, що сприяло розширенню форми цих творів. Згодом цей фактор став основоположним для появи арії *da capo*.

3) XVIII століття – час розквіту оперної арії, яка вплинула й на розвиток духовної та камерної музики. У цей період, відзначений усталенням опери-*seria* та створенням школи бельканто, на перший план виходить вокальна віртуозність, що, втім, призводить і до схематизації жанру. Саме в *opera-seria* арія набула статусу домінуючого жанру музичної вистави, що відкрило нові шляхи для її розвитку. В операх К. Монтеверді, Л. Россі, Ф. Каваллі, М. Честі остаточно затверджується форма великої тричастинної арії (*aria da capo*). Водночас, під впливом теорії афектів, жанр арії набув нових

градацій: *Aria di mezzo carattere* (відносно коротка, з невеликою кількістю інструментів для супроводу, з невеликою кількістю орнаментики, з позначеннями *Larghetto*, *Andantino* чи *Allegretto*), *Aria cantabile* (повільна та мелодійна), *Aria parlante* (лаконічна та декламаційна), *Aria di bravura* (призначалася для імпровізацій та показу віртуозного володіння голосом). Також загальновідомими були *Aria di portamento*, *agitata*, *infuriata*, *Aria di mania* и *d'agilità*, *Cavatina* та *Rondo*.

4) XIX століття – час появи нових видів арії: арієтти, каватини, арії-рондо, арії-стретти, кабалетти, периг'єри, болєро та інших.

5) У XX столітті арією називають твори, що орієнтовані на історичні форми сольного оперного співу та відповідають певним критеріям, зокрема: традиційна форма, мелодика аріозного типу, орнаментика та характерна для того чи іншого афекту тональність. Прикладами є як оперні номери й концертні варіанти арій (у творчості Р. Штрауса, П. Гіндеміта, Л. Даллапікколи, А. Берга, А. Шенберга та інших), так і камерно-інструментальні твори та їхні частини (у Г. Лахенманна, М. Бебітта та інших).

Проаналізувавши історію жанру арії, можна припустити, що Й. С. Бах спирався на модель *aria cantabile*, яка відрізнялася особливою розспівністю мелодії, а також містила орнаментіку. Вбачаємо це у темі «Арії», яка, втім, у варіаціях збагачується ознаками інструментальних жанрів: прелюдії (варіація № 3), жиги (варіація № 7), токати (варіації №№ 4, 8, 9).

Другий символ / код також криється у назві твору – «*alla maniera Italiana*». Це дає нам підстави стверджувати, що «Арія з варіаціями» написана Й. С. Бахом під впливом вивчення доробку італійських композиторів, зокрема А. Вівальді, Б. Марчелло, Т. Альбіноні, твори яких він перекладав для інших складів виконавців. Вплив цих митців позначився на багатьох сторінках клавірної та вокальної спадщини композитора (в жанрах партити, кантати, в «Італійському концерті»); іноді при цьому використовуються й італійські терміни.

Зазначимо, що «Арія», як і творчість Й. С. Баха в цілому, поєднує німецьку (*musica poetica*) та італійську (*musica pathetica*) течії мистецтва Бароко, тобто є синтезом раціонального (притаманного німецькій традиції) та чуттєвого (італійській) начал. Нагадаємо й про інші ви-

падки звернення Й. С. Баха до традицій сусідніх країн. Широко відомими є «Англійські» та «Французькі» сюїти. Стосовно останніх можна припустити, що на їхній назві позначився намір автора орієнтуватися на традиції французької клавесинної школи. «Англійські» ж сюїти, за даними Й. Форкеля (Forkel, 1802: 56), були написані на замовлення якогось знатного англійця. Хоча існує ймовірність, що композитор просто готував їх для публікації у Лондоні, який у той час був одним із найважливіших ното-видавничих центрів Європи.

Третій символ / код – це варіації. У статті «Арія» енциклопедії «Музика минулого і сьогодення» (підрозділ «Поняття, термінологія та рання історія до 16 століття») звертається увага на те, що в інструментальній музиці термін «арія» «також означає мелодію, яку можна співати та яка підходить для варіювання» (Ruf, Leopold, Lühning, & Schneider, 1994: 810). Й. С. Бах доволі часто звертається до цього популярного в епоху Бароко жанру: в його клавірному доробку є ще одна «Арія з варіаціями», до-мінор, а також один із найбільш монументальних творів в історії клавірного виконавства – «Гольдберг-варіації».

«Арія в італійському стилі» є зразком орнаментальних варіацій. Композитор видозмінює тему за допомогою мелодико-ритмічних, фактурних, темпових (*Largo, Allegro, Un poco allegro, Andante*) трансформацій.

Орнаментика як засіб варіаційного розвитку в «Арії» і є четвертим з символів її інтерпретаційного коду. Нагадаймо, що за життя Й. С. Баха орнаментика була одним з елементів імпровізації, а однією з основних навичок співаків епохи Бароко було вміння «прикрашати» мелодію, тобто варіювати її при повторях (зокрема – при виконанні арій *da capo*), що давало можливість продемонструвати виконавську майстерність та водночас найповніше виразити емоційне наповнення твору. Це стосується й інструментальної музики, нотний запис якої завжди залишав можливість для імпровізування. Й. С. Бах склав таблицю позначень орнаментики, яка розміщена у «Нотному зошиті Вільгельма Фрідемана», де зібрані та розтлумачені найбільш поширені у той час «прикраси» нотного тексту. В уртексті «Арії з варіаціями» представлено 83 позначення орнаментики, серед яких 39 коротких трелей, 39 мордентів та 5 довгих трелей. Втім, у часи композитора

кінцевий варіант орнаментики не виписували, тому інтерпретаторові давалася можливість стати співавтором музичних творів. Ця традиція виконання залишилася й до сьогодні.

Ще один код, осмислення якого є одним із найважливіших завдань для інтерпретатора творів епохи Бароко, – це образ інструмента. Так, у версії Р. Тюрєк відчувається намагання відтворити звуковий образ клавесину завдяки виразній артикуляції й характерному туше, що підкреслює «старовинність» арії. Лише в останній варіації Р. Тюрєк вдається до суто фортепіанного звучання, чим привертає увагу слухача до ідеї синтезу старовинного та сучасного.

Зазначимо, що у своїх статтях Р. Тюрєк наголошує на помилковості та абсурдності думки про те, що ключові елементи будови барокової музики (контрапунктичні лінії, мотиви та інше) краще «прослуховуються» на старовинних інструментах. Вона пише, що справжня «чистота» ліній, мотивів, їх взаємозв'язків може бути досягнута за допомогою виконавських засобів та технік на будь-якому інструменті. Рішенням для цього є артикуляція: «Артикуляція – це ключ до істинної ясності, чи то на одному інструменті, чи у групі інструментів будь-якого періоду, старовинних чи сучасних» (Tureck, *Modern Instruments*).

Піаністка неодноразово наголошує на тезі про універсальність музики Й. С. Баха, на тому, що він не був обмежений рамками написання творів певних жанрів для відповідних інструментів й вільно робив перекладення власних творів для різних інструментальних складів. Стосовно ж автентичних практик гри барокової музики, Р. Тюрєк застерігає від копіювання й вважає, що музика, написана кілька століть тому, має виконуватись на інструментах, які існують зараз, з урахуванням досвіду інтерпретаторів минулих епох. Цікаво, що, запитавши в американського композитора, диригента, педагога та музикознавця Вільяма Шумана, на яких інструментах він бажав би, щоб грали його музику через 200 років – на інструментах його часу чи свого, Р. Тюрєк почула категоричну відповідь: «Звичайно, свого» (Tureck, *Bach – Piano, Harpsichord or Clavichord*). Саме тому вона підкреслює: «Немає більш вірного способу вбити композитора, ніж обмежити його рамками власної епохи» (Tureck, *Bach – Piano, Harpsichord or Clavichord*). Її думку поділяє й Р. Кіпесс, вважаючи го-

ловним у виконанні старовинних творів не використання інструментів відповідного періоду, а розуміння та втілення естетичного імпульсу музики (Cypress, 2020).

Наступний і, на нашу думку, основоположний код досліджуваного твору – це сама епоха Бароко, адже коли композитор творить, найчастіше він не осмислює період своєї діяльності як щось, що потребує особливої залученості до атмосфери певного проміжку історичного часу. Проте сучасні інтерпретатори, маючи змогу детально вивчити текстові матеріали щодо історичного контексту й особливостей виконання тих чи інших творів, розуміють музичну спадщину певної історичної епохи як звід законів і правил, притаманних саме їй. Тож визначальним параметром для наближення до найбільш влучної інтерпретації твору того чи іншого композитора є осмислення виконавцем естетики «звучання» епохи, в яку жив митець. Водночас, Р. Тюрек закликає розмежовувати мистецтво та науку й усвідомлювати, що остання є лише основою для подальших роздумів інтерпретатора: «Жодне велике мистецтво не диктує своїх умов буквально. Якби це було так, воно було б настільки обмеженим рамками свого періоду, що було б незбагненним для інших часів» (Tureck, Bach – Piano, Harpsichord or Clavichord).

Аналізуючи музичні твори епохи Бароко, неможливо не згадати про теорію афектів, яка унаочнює художні настанови напрямку «*musica pathetica*». Особливо, якщо мова йде про жанр арії, який став «дзеркалом» цієї теорії: «Протягом понад половини XVIII століття в арії на музику кладеться не стільки конкретний текст, скільки всеосяжний, узагальнюючий афект. З музичного боку він виявляється у різноманітності елементів на всіх рівнях: зокрема, у темпі та внутрішньому русі, у часовій характеристиці, у зверненні до танців, особливо до менуету, у великій кількості композиційних і формальних моделей, що повторюються, але по-різному поєднуються, у певних ключах, іноді у поєднанні з характерним інструментуванням, і, не в останню чергу, в мелодико-декламаційній постановці голосу. В епоху Просвітництва виникло бажання сформувати справжній словник музичних формул та критеріїв для позначень та дефініцій, за допомогою яких музика могла б стати мовою не стільки понять, скільки афектів, відчуттів та

чуттєвих вражень» (Ruf, Leopold, Lühning, & Schneider, 1994: 821). Дійсно, естетичною думкою цих часів було розроблено канон, який теоретики та інтерпретатори зіставляли з основними музичними характеристиками та засобами виразності: школою А. Габріелі активно використовувалася система відповідностей між афектами та ладами; Дж. Дірутою було встановлено зв'язок між афектами, ладами та органною реєстровкою; М. А. Шарпантьє та Ж.Ф. Рамо «закріплюють» тональності за певним афектом; Й. Кванцем було описано, що дисонанси, музично-риторичні фігури та ритміка безпосередньо залежать від афектів. Характеризуючи тональність бахівської «Арії з варіаціями» (ля-мінор), дослідники О. Сліпченко, І. Мельничук та О. Дондик зазначають: «За системою відповідності тональностей певним афектам, складеною М. А. Шарпантьє, вона м'яка й жалібна <...> В темі твору закладений афект любові» (Сліпченко, Мельничук & Дондик, 2017: 676).

Вищезгадана символіка музичних творів епохи Бароко також є одним із кодів її інтерпретації. Адже «...видається очевидним, що Бах погодився з думкою, поширеною серед тогочасних теоретиків (таких як Йоганн Маттезон) та композиторів, згідно з якою музичний твір має слідувати риторичним правилам ораторського мистецтва, щоб зворушити аудиторію» (Paradiso-Laurin, 2012: 33). Отже, «коди» риторичних фігур барокової музики є додатковим компонентом для тлумачення нотного тексту та реалізації більш цілісної його інтерпретації. Проаналізувавши тему «Арії з варіаціями», можна констатувати, що провідними фігурами теми є *suspiratio* (тобто обрив фрази, що імітує зітхання) та *gradatio*, або *climax* (тобто поступове посилення, сходження або підвищення), які створюють певний афект музичного висловлювання.

Проаналізуємо нотатки Р. Тюрєк щодо трактовки «Арії», що містяться у третій частині книги «Вступ до виконання Баха» (Tureck, 1960: 7–11). Піаністка розпочинає свій коментар з інформації про рукописи та редакції бахівських творів, найвідоміші з яких, на її думку, представлені видавництвами Bach Gesellschaft, Peters та Bischoff (або рукописи Андреаса Баха, Келлнера та Кребса). Р. Тюрєк зазначає, що у своїй редакції використала деякі варіанти, запропоновані

у цих виданнях, і наголошує на малій кількості авторських позначень у бахівських текстах. Вона закликає музикантів уникати крайнощів і застерігає від «пустого» виконання творів Й. С. Баха, адже імпровізаційність була важливою складовою музичного мислення того часу. Підсумовуючи, Р. Тюрек стверджує: «За відсутності вказівок для виконання, інтерпретація може бути знайдена через саму музику, а з додатковим розумінням прикладів рідких позначень Баха та знаннями про композицію й виконавські практики його часу, можна прийти до комбінованого наукового, художнього та змістовного рішення» (Tureck, 1960: 7).

Крім цього, піаністка нагадує про важливість використання належної аплікатури. Зокрема, про перекладання та підкладання пальців, які забезпечують додаткову зручність рухів під час гри творів барокових композиторів. Такими є, наприклад, для правої руки – перекладання 3–4–3–4, і для лівої – підкладання 5–4–5–4 (Tureck, 1960: 7).

Акцентує увагу читачів Р. Тюрек і на динаміці: «Загальний динамічний план побудовано, виходячи з потреб музичної структури, формуючи, наче динамічні стовпи, міцну звукову та тембральну архітектурну основу» (Tureck, 1960: 8). Вона мотивує виконавців бути гнучкими та закликає до постійних пошуків найтонших відтінків звучання.

В окремому підрозділі виконавиця звертає увагу й на питання орнаментики, пояснюючи фігури, що зустрічаються у представлених у цій частині книги творах Й. С. Баха. Узагальнюючи власний та історичний досвід трактування барокових творів, вона ділиться тонкощами та умовами застосування того чи іншого прийому. Р. Тюрек наголошує на тому, що орнаментация не повинна засновуватися виключно на теоретичних знаннях, й, водночас, не має бути втіленням лише власних суб'єктивних інтуїтивних уявлень. Володіючи достатньою кількістю належної інформації та маючи певний виконавський досвід, інтерпретатор матиме змогу обрати доречні варіанти орнаментики (не нехтуючи також результатами власних інтенцій) та бути впевненим у доцільності їх застосування: «Сам музичний матеріал з часом підкаже найкращу манеру виконання, але необхідна велика кількість інформації та виконавського досвіду, щоб зрозуміти, чим

насправді є та чого вимагає кожна музична ситуація. Тільки після обґрунтованого розгляду всіх музичних елементів стосовно певної прикраси можна бути впевненим у її придатності та втіленні власного уявлення» (Tureck, 1960: 9). Додатково Р. Тюрек розміщує у книзі таблицю орнаментики з «Нотного зошита Вільгельма Фрідемана», яку Й. С. Бах створив для свого десятирічного сина.

Коротке нагадування Р. Тюрек про використання демпферної педалі при виконанні клавірного доробку Й. С. Баха акцентує нашу увагу на дотриманні досить аскетичної манери її застосування (переважно для об'єднання звуків на *legato* за умови, що це неможливо здійснити лише за допомогою пальців), а також на тому, що вона є додатковим елементом для урізноманітнення звукових фарб (особливо при застосуванні педалі «*una corda*»), що походить від практики регістрових змін при грі на клавесині.

Редакторська та виконавська версії «Арії з варіаціями» Р. Тюрек схожі, хоча мають певні розбіжності, що стосуються, зокрема, орнаментики. У редакторській піаністка надає її розшифрований варіант, що дає можливість порівняти дві версії більш детально (див. *Приклади 1 та 2*). Відмінності полягають у розбіжностях в артикуляції при виконанні деяких фрагментів твору, а також додаванні орнаментики при кожному відтворенні репризних елементів більшості варіацій. Збагачуючи з кожним повторенням музичний текст за допомогою орнаментальних структур, піаністка досягає безперервного розвитку драматургічної лінії. Це вдало ілюструє початковий розділ варіації № 3 (*Приклад 2*). Підкреслимо, що питанню повторень у Й. С. Баха Р. Тюрек присвячує окремий невеликий розділ, у якому наголошує, що для його музики повтори є не простим дублюванням музичного матеріалу, а засадничим композиційним прийомом, що був характерною ознакою архітектоніки творів композиторів-попередників та сучасників великого митця: «Таким чином, повтор стає новою експозицією, він створює перспективу, збагачує наші знання про рух та розширює наше розуміння та відчуття всього твору» (Tureck, 1960: 11).

Виконання Р. Тюрек вирізняється властивою «Арії» мелодійністю та, водночас, енергійністю й «перлинною» артикуляцією.

Приклад 1. Й. С. Бах «Арія з варіаціями в італійському стилі»,
варіація № 3 (фрагмент) (редакторська версія Р. Тюрєк)



Можемо також констатувати, що основоположним для американської піаністки є осмислення естетичних настанов епохи Бароко, а саме – наслідування звучання тембрів старовинних інструментів та імпровізаційність як основний тип розвитку.

Для порівняльного аналізу інтерпретацій ми обрали двох виконавців, які є представниками різних національних шкіл та, відповідно, традицій трактовки барокової музичної спадщини. Неможливо було не звернути увагу на інтерпретацію «Арії з варіаціями» канадським піаністом Гленом Гульдом. Його улюбленою виконавицею була саме Р. Тюрєк, концерт якої в Торонто він почув у п'ятнадцятирічному віці. Порівнюючи виконавські версії «Арії» Р. Тюрєк і Г. Гульда, можна відзначити декілька ключових моментів.

– Відмінність у часі виконання повного твору (у Р. Тюрєк – 16:57, у Г. Гульда – 9:39 хвилин). Така різниця виникає внаслідок того, що Р. Тюрєк виконує всі повтори елементів та дотримується темпових позначень уртексту, а канадський піаніст не повторює другий елемент жодного разу в жодній з варіацій, і його темпи тяжіють до прискорення порівняно з позначеними (за винятком варіацій № 4 та 7, які Г. Гульд грає повільніше, ніж було задумано автором, адже в уртексті наяв-

ні позначення *Allegro* та *Un poco allegro* відповідно). Отже, Р. Тюрєк сповідує вірність текстовим позначенням автора та дотримується відносної стилістичної аскетичності, тоді як виконання Г. Гульда більш індивідуалізоване (що стосується й артикуляції).

Приклад 2. Й. С. Бах «Арія з варіаціями в італійському стилі»,
варіація № 3 (фрагмент) (виконавська версія Р. Тюрєк)



– Відмінність в обсягах використання орнаментики: якщо Г. Гульд нехтує деякими позначеннями орнаментики в уртексті та майже не додає нових, то Р. Тюрєк використовує їх велику палітру.

– Висвітлення Г. Гульдом другорядних голосів фактури при повторах і додавання Р. Тюрєк підголосків у кадансах.

– Різноманітність використання динамічних відтінків у версії Р. Тюрєк на протигагу динамічній рівномірності, що характеризує версію Г. Гульда. У канадського піаніста цей виконавський параметр спрямований більше на декламаційність та патетику, ніж на співучість і плавність.

З огляду на те, що Г. Гульд є представником молодшого за Р. Тюрєк покоління, було б цікавим також порівняти її інтерпретацію з виконан-

ням піаніста її вікової групи, яким був Еміль Гілельс. Прослухавши його версію «Арії з варіаціями», можна констатувати такі виконавські особливості:

- час виконання (15:37), що знов-таки відрізняється від такого у Р. Тюрек у бік меншого, проте вже не так істотно, як при порівнянні з версією Г. Гульда. Хоча український піаніст, як і Р. Тюрек, грає усі виписані повтори (за винятком останньої десятої варіації);

- темпи виконання варіацій: за винятком варіацій № 4 та 5, які звучать швидше, ніж в інтерпретації Р. Тюрек, Е. Гілельс виконує «Арію» повільніше;

- в характері вибору та виконання орнаментальних структур відчувається вплив традиції виконання французької клавесинної музики доби Бароко (насамперед, Ж.-Ф. Рамо);

- доволі активне використання демпферної педалі та більш «згладжена» артикуляція у порівнянні з такою у Р. Тюрек.

Усе вищесказане про інтерпретацію «Арії» Е. Гілельсом, а також використання ним динаміки й прийому *rubato*, характерного для більш пізніх періодів розвитку музичного мистецтва (особливо у варіації № 10), обумовлені притаманною йому романтизованою манерою виконання. Звідси – періодична зміна емоційних «хвиль» протягом «Арії»: варіації №№ 7 та 8 – пристрасно-піднесені, тоді як варіація № 10, яка звучить наче епілог усього твору, – романтична та мрійлива.

Висновки. Музика композиторів епохи Бароко викликає інтерес науковців, інтерпретаторів й слухачів протягом багатьох років, і кожне покоління відкриває нові шляхи його пізнання та актуалізації. «Арія з варіаціями в італійському стилі» Й. С. Баха являє собою яскравий зразок безмежності інтерпретативного поля творчості видатного композитора. Проаналізувавши зовнішні та внутрішні «орієнтири» твору, вдалося визначити його основоположні «інтерпретаційні коди», якими є:

- жанрова назва твору, яку можна поділити на дві частини – «арія» та «*alla maniera Italiana*»;

- епоха Бароко (яка «звужує безмежність» вищеназваних інтерпретаційних полів до певного часового відтинку) та детерміновані її естетикою параметри;

- символіка риторичних фігур;
- орнаментика;
- звуковий образ інструмента;
- форма варіацій.

Діяльність американської піаністки Р. Тюрек є однією з яскравих сторінок в історії дослідження творчості Й. С. Баха. Саме тому з'ясування принципів її трактування інтерпретаційних кодів клавірних творів композитора і клавірної музики епохи Бароко в цілому, яке ми спробували здійснити на прикладі текстової редакції та виконання нею бахівської «Арії з варіаціями в італійському стилі», становить значний інтерес для піаніста-виконавця та будь-якого інтерпретатора музики барокової доби.

Орнаментика, як і музична символіка, є одними з найбільш характерних ознак епохи Бароко, які завжди слугували для Р. Тюрек орієнтиром. І хоча на останній вона не акцентувала увагу у своїх позначеннях, у виконанні нею «Арії» відчувається розуміння потаємних смислів музичного тексту.

Слід додати, що виконання творів епохи Бароко для Р. Тюрек завжди мало найбільшу вагу при використанні ресурсів сучасності, тобто музичних інструментів сьогодення. Найкраще втілення принципів виконання барокових творів піаністка вбачала в реалізації синтезу старовинного та сучасного.

Л. Дрейфус зазначає: «Інтерпретація процвітає на двозначності» (Dreyfus, 2007: 257). Барокова музика має цілу палітру прихованих смислів, значень, кодів, а отже – безмежний інтерпретаційний потенціал. Р. Тюрек ще раз це довела, поділившись із широким загалом своїми талантом і досвідом виконавиці-дослідниці, втіленими у цінних коментарях та вказівках, розміщених на сторінках її педагогічних і наукових праць, які відкривають широке поле для подальших досліджень.

ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

- Москаленко, В. [Moskalenko, V.] (2013). *Лекції з музичної інтерпретації. [Lectures on musical interpretation]*. Київ: НМАУ [Kyiv: NMAU] [in Ukrainian].

- Сліпченко, О., Мельничук, І. & Дондик, О. [Slipchenko, O., Melnychuk, I. & Dondyk, O.] (2017). Арія з варіаціями ля-мінор (в італійському стилі) Й. С. Баха як приклад впливу італійської клавірної школи на творчість німецького композитора [Aria with Variations in A Minor (in Italian Style) of J. S. Bach as an Example of Influence of Italian Clavier School on the German Composer's Art]. *Молодий вчений [Young Scientist]*, 11 (51), 674–678 [in Ukrainian].
- Сухленко, І. [Sukhlenko, I.] (2017). Произведение композитора в исполнительской практике: тождество/идентичность-открытость-целостность [Musical work of a composer in performing practice: sameness/identity-openness-integrity]. *Аспекти історичного музикознавства [Aspects of Historical Musicology]*, 10, 169–180 [in Russian].
- Cypess, R. (2020). Arrangement Practices in the Bach Tradition, Then and Now: Historical Precedent for Modern Practice. *Journal of Musicological Research*, 39 (2–3), 187–212, doi: 10.1080/01411896.2020.1770091 [in English].
- Dreyfus, L. (2007). Beyond the Interpretation of Music. *Dutch Journal of Music Theory*, 12 (3) 253–272 [in English].
- Forkel, J. N. (1802). *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke [About Johann Sebastian Bach's life, art and works of art]*. Leipzig: Hoffmeister und Kühnel [in German].
- Golomb, U. (2008). Rhetoric in the Performance of Baroque Music. *Goldberg Early Music Magazine*, 51, 56–67 [in English].
- Hinrichsen, H. J. (2000). Musicology: Music, interpretation, scholarship. *Archiv für Musikwissenschaft [Musicology Archive]*, 57 (1), 78–90, doi: 10.2307/931068. [in English].
- Meister, H. (1990). Zur musikalischen Rhetorik in J.S. Bachs Orgelwerken [On the musical rhetoric in J.S. Bach's organ works]. *Schriftenreihe der Hochschule für Musik in München [Publication series of the University of Music in Munich]*, 6, 33–79 [in German].
- Moles, A. (1967). *Sociodynamique de la culture [Sociodynamics of culture]*. Paris-La Haye: Mouton et Cie [in French].
- Paradiso-Laurin, A. (2012). *Classical Rhetoric in Baroque Music*. Stockholm: Royal College of Music [in English].
- Pietrocini, E. (2018). Il codice dell'incertezza un approccio sistemico alla musica antica e all'interpretazione musicale [The code of uncertainty is a systemic

- approach to early music and musical interpretation]. *Rivista di Filosofia Neo-Scholastica [Journal of Neo-Scholastic Philosophy]*, 110 (4), 759–772, doi: 10.26350/001050_000081 [in Italian].
- Riera, G. J. M. (2015). La interpretación del repertorio histórico a través de la hermenéutica losóca [The interpretation of the historical repertoire through philosophical hermeneutics]. *Musica Hodie*, 15 (2), 214–219 [in Spanish].
- Ruf, W., Leopold, S., Lühning, H. & Schneider, H. (1994). Arie [Aria]. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume [Music past and present. General encyclopedia of music founded by Friedrich Blume]*, 1, 809–841 [in German].
- Thom, P. (2003). The interpretation of music in performance. *British Journal of Aesthetics*, 43 (2), 126–137, doi: 10.1093/bjaesthetics/43.2.126 [in English].
- Tureck, R. (1960). *An Introduction to the Performance of Bach. Book III*. London: Oxford University Press [in English].
- Tureck, R. Bach – Piano, Harpsichord or Clavichord? Retrieved from <https://www.interlochen.org/music/fennell-music-library/tureck-bach-research-institute/documents/bach-piano-harpsichord-or> [in English].
- Tureck, R. Modern Instruments. Retrieved from <https://www.interlochen.org/music/fennell-music-library/tureck-bach-research-institute/documents/modern-instruments> [in English].
- Verkina, T., Bondarenko, M., Sagalova, A. & Timofeyeva, K. (2020). The Performing Art as a Practice of Actual Intoning. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (3), 17–28, doi: <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2656> [in English].
- Williams, P. (1999). Some thoughts on Italian elements in certain music of Johann Sebastian Bach. *Recercare*, 11, 185–200 [in English].

Marharyta Ushakova

Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, postgraduate student,
the Department of Interpretology and Music Analysis

e-mail: margo1998abc@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-2593-5182

**ROSALYN TURECK AND THE PRINCIPLES OF HER WORK
WITH BAROQUE ART CODES**

Statement of the problem. *Musical art is one of the types of communication where people from different historical eras and cultures are in a kind of dialogue. However, it is necessary that all participants of the conversation either know the same language or have the “keys” to decode it, which, however, is not a guarantee that all participants of the communication process will adequately understand each other. This is due to the specificity of the perceptual process, the mosaic nature of culture, and the change of artistic paradigms. This is vividly illustrated in musical performance because the vast majority of modern artists work with texts from other historical eras.*

Recent research and publications. *The study is based on works devoted to the questions of the understanding of the musical text (I. Sukhlenko), the performing interpretation (P. Thom, T. Verkina, M. Bondarenko, M. Sagalova and K. Timofeyeva), the philosophical foundations of rendition of musical works (G. Medina Riera, H. Hinrichsen), as well as the study of Baroque art (A. Paradiso-Laurin, U. Golomb, H. Meister, P. Williams, O. Slipchenko, I. Melnychuk and O. Dondyk).*

The purpose of the study is *determination of principles of the performer’s work with baroque codes on the example of performing and editing versions of R. Tureck of “Aria and Ten Variations in the Italian Style” by J. S. Bach. The scientific novelty of the study based on the use of hermeneutic, interpretive and historical-cultural methods of analysis, lies in defining the basic principles of R. Tureck’s work with codes of baroque art.*

Results. *“Aria and Ten Variations in the Italian Style” by Johann Sebastian Bach is a vivid example of the boundless interpretative field of the outstanding composer’s work. Having analyzed the external and internal “reference points” of the work, its fundamental “interpretative codes” are defined: the title of the work, which has*

two components – “Aria” and “alla maniera Italiana”; genre; ornamentation; sound image of the instrument; Baroque era and symbolism of musical works.

The activity of American pianist R. Tureck is a bright page in the history of actualization of the works of the great cantor. That is why it was interesting to find out her principles of rendition of the interpretative codes of “Aria”:

1. Ornamentation.
2. Usage of modern resources for the realization of the composer’s idea.
3. A synthesis of ancient and modern, combining the experience of previous eras with modern perception of the music space.

Conclusion. *Baroque music has a whole palette of hidden meanings, senses, codes, and thus limitless interpretive potential. R. Tureck has once again proved this by sharing with the masses valuable comments and instructions on the pages of her pedagogical and scientific works, which open up a wide field for research.*

Key words: *Baroque art; J. S. Bach’s keyboard music; interpretation; piano performing; R. Tureck’s performing style.*

Стаття надійшла до редакції 5 жовтня 2022 року