

виконання танців. На практиці акцентування слабкої долі (другої і четвертої в рілах, третьої та шостої в жигах) стає навіть важливішим, ніж виділення сильної долі. Але основна особливість ірландського ритмічного акцентування полягає в чергуванні акцентів. Слабка доля підкреслюється завжди, особливо в швидких танцях (ріл, жига, полька). Сильна доля підкреслюється трохи менш явно та час від часу. При чергуванні акцентів необхідно стежити за чіткістю і гучністю акцентів і не допускати їх занадто значного виділення в мелодії.

Ірландська музика на кнопковому акордеоні традиційно виконується сидячи. Існує два способи кріплення інструменту під час виконання:

а) Інструмент кріпиться двома ремнями на обидва плечі. Цей спосіб більш прийнятний для дітей і гармоністів-початківців, й дозволяє полегшити тиск вагою корпусу. Але й деякі досвідчені гармоністи також кріплять інструмент двома ремнями.

б) Інструмент кріпиться на одне плече (найбільш поширений спосіб). Ремінь перекидається через праве плече, інструмент розташовується на лівому коліні виконавця, водночас він часто ледве нахилений по діагоналі так, щоб права рука разом з кнопками знаходилася ближче до музиканта. Це дозволяє краще уловлювати звук при грі в ансамблі. Великий палець правої руки закладається в спеціальний ремінець на корпусі, але на практиці частіше просто впирається в край корпусу поряд з кнопками і ковзає по його борту.

Ірландська музика зараз користується величезною популярністю. Багато відомих колективів, такі як «*The Dubliners*», «*Danu*», «*The Chieftains*», «*Solas*», «*Altan*» з успіхом виступають на провідних сценах світу. Завдяки високому виконавському класу співаків, танцюристів і виконавців-інструменталістів ірландська народна музика вийшла за рамки аматорського музикування й стала на професійну основу. Імена ірландських акордеоністів — Джо Бурка, Брендана Беглі, Чарлі Харріса, Білла Тула, Джеккі Дейлі, Шерон Шеннон, що досягли найвищого професійного рівня, звучать у всьому світі.

Р. В. Ніколенко

**ЛЕОПОЛЬД ГОДОВСЬКИЙ — МАРК-АНДРЕ АМЛЕН:
ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ДІАЛОГ МИТЦІВ**

R. V. Nikolenko

**LEOPOLD GODOWSKY — MARC-ANDRÉ HAMELIN:
HISTORICAL AND CULTURAL DIALOGUE OF ARTISTS**

Сучасна культура вбирає в себе багато різноманітних течій та тенденцій, що утворюють розмаїту картину. Однією з них є концепція діалогу культур, що спирається на розуміння всього культурного надбання як частини великого тексту або драматичного твору, у якому проходить вільне спілкування митців різних історичних епох.

Одним із яскравих виявів цієї концепції у фортепіанному мистецтві є творча діяльність франко-канадського піаніста-віртуоза та композитора Марка-Андре Амлена (*Marc-André Hamelin*). Він створив оригінальний впізнаваний стиль, визначальними складовими якого є слідування постмодерновим філософським та естетичним постулатам і постійний діалог з музично-культурною спадщиною минулого. У композиторському доробку майстра це проявляється в частому

здіяння цитат та їхньому переосмисленні в контексті сучасної музичної мови й залученні до історико-культурної взаємодії.

У виконавській діяльності канадського майстра привертає увагу віртуозна довершеність і філігранність інтерпретацій та поєднання в межах одного виступу творів композиторів різних епох, що також є проявом прагнення до діалогу культур. Водночас якщо звернутися до дискографію піаніста, то в ній навпаки прослідковується тенденція до стильової та історико-хронологічної єдності програми. До того ж музикант часто присвячує цілий альбом творчості одного композитора, створюючи монографічні *CD*-записи. До таких можна віднести студійні альбоми, на яких представлені всі сонати Й. Гайдна; всі сонати, цикли «*Vergessene Weisen*» *op.* 38, *op.* 39, «*Zwei Märchen*» *Op* 8 М. Метнера; декілька альбомів із музикою Ш.-В. Алькана.

Особливо цікавими представляються записи музики Л. Годовського, з якої, власне, М.-А. Амлені розпочав свою студійну практику у 1988 р., випустивши альбом «*Leopold Godowsky: Original Works and Transcriptions*». Потім він неодноразово звертався до творчості Л. Годовського, записавши альбоми «*Godowsky: The Complete Studies on Chopin's Etudes*» (2000), «*Godowsky: Sonata; Passacaglia*» (2002) «*Godowsky: Strauss Transcriptions and Other Waltzes*» (2008). Суттєвим моментом інтерпретації М.-А. Амлена є певні паралелі між творчими методами обох митців, що найбільш повно прослідковується в жанрі фортепіанної транскрипції. Подібність виявляється як у виборі віртуозно-концертного матеріалу, який обирається для транскрипції, так і в манері його репрезентації, для якої характерна композиторська майстерність та винахідливість. У зв'язку із цим доцільним є розглянути специфіку інтерпретації канадським піаністом транскрипції Л. Годовського на пісню Ф. Шуберта «*Gute Nacht*» із вокального циклу «*Winterreise*», запис якої існує і в авторській інтерпретації, та співставити їх у контексті історико-культурної взаємодії.

Одним із ключових моментів в інтерпретації цього твору Л. Годовським виявляється дуже виразне інтонування, наближене до специфіки вокального із властивими йому невеликими *rubato*, які надають розвитку мелодичної лінії гнучкості, експресивності. Показовим в цьому сенсі виявляється вступ. У виконанні Л. Годовського він звучить більш розмірено, ніж вокальна партія, при появі якої музикант доволі відчутно зрушує загальний темп й витримує такий піднесено-схвилюваний тон висловлювання до кінця п'єси. Це спостереження ґрунтується й на проведенні за допомогою онлайн-програми заміру швидкості темпу: 102 удари за хвилину (*Allegretto moderato*), а теми вокальної партії 116 (*Animato*). Загальна драматургія твору спрямовується до мажорної четвертої строфи оригіналу. Вона виконується легко і світло, а завдяки доволі спокійному, тихому поверненню теми в основну тональність *d-moll* кода набуває значення скорботного висновку.

Інтерпретація транскрипції М.-А. Амленом відзначається подібним трактуванням загальної драматургії, оскільки вона також спрямована до мажорної строфи, однак у коді відбувається подальша драматизація, що проявляється у більш насиченій динаміці. У темповому відношенні виконання відзначається єдністю та мінімальним використанням *rubato*. Не виокремлюючи фортепіанний вступ від вокальної партії, як це робив Л. Годовський, М.-А. Амлен обирає більш спокійний загальний темп (87 ударів в хвилину (*Andantino*)), що

надає можливість рельєфніше продемонструвати усі нюанси голосоведіння та фразування — саме це й виявляється виконавською «родзинкою» його версії.

Отже, вступаючи в історико-культурний діалог із Л. Годовським (та через його посередництво також із Ф. Шубертом), канадський піаніст сприймає транскрипцію крізь призму виконавського досвіду сучасності, розкриваючи в ній нові образно-змістовні сенси. Якщо Л. Годовський прагнув передусім до яскравої демонстрації вокальної мелодії, підкреслюючи виразність певних її моментів власними «коментарями», то в інтерпретації М.-А. Амлена превалює об'єктивований, у певному сенсі відсторонений погляд на цю музику. Обираючи більш стриманий загальний темп виконання, він надає виразності кожному елементу, привертаючи увагу до найтонших нюансів фактури, та увиразнює «коментарі» Л. Годовського. Таким чином, Л. Годовський в інтерпретації М.-А. Амлена перетворюється з «коментатора» на майже рівнозначного учасника історико-культурного діалогу.

А. Р. Акованцева

ВПЛИВ ТРАДИЦІЙ НІМЕЦЬКОЇ ОРГАННОЇ МУЗИКИ XVIII СТ. НА ІНТЕРПРЕТАЦІЮ КЛАВІРНОЇ МУЗИКИ Й. С. БАХА

A. R. Akovantseva

THE INFLUENCE OF THE TRADITIONS OF GERMAN ORGAN MUSIC OF THE 18th CENTURY ON THE INTERPRETATION OF PIANO MUSIC BY J.S. BACH

Практика виконавської та композиторської інтерпретації органної музики Й. Баха в історії розвитку музичної культури склалася як цілісна мистецька традиція, що знайшла своє продовження у творчості романтичних майстрів XIX–XX ст. (Ф. Мендельсона, Й. Брамса, Р. Шумана, С. Франка, К. Сен-Санса, К. Пуленка). Орган у німецькій музичній культурі XVIII ст. слугує втіленням барочного образу світу, гармонії між трьома рівнями (по Боецію) — «*musica mundane*», «*musica humana*», «*musica instrumentalis*». Звучання органу є відповідним до естетики барочного образу світу, що звучить, — піднесений, великий, монументальний. Саме орган був і залишається для німців символічним втіленням єдності множинного буття, що зливається в єдину гармонію органного звукотембру.

Італійській композитор і піаніст, музикант-педагог і диригент Феруччо Бузоні зберіг у своїй художній та виконавській свідомості звуковий образ барочного світу, втіленням якого по праву вважався орган. Композитор створив чимало обробок, транскрипцій та редакцій клавірних творів Й. Баха (інвенції, I том «ДТК», фортепіанні обробки та транскрипції органних прелюдій, токат, фуг). Ф. Бузоні вдалося передати достовірне звучання органу без надлишкових оркестрових звучань, які так подобалися Ф. Лісту, оскільки він намагався оркеструвати орган і наділити його можливостями багатозвучної фактури. Отже, Ф. Бузоні відтворює звучання органу лише звукотембровими засобами клавірних інструментів, а саме фортепіано.

Наприклад, у транскрипції хоральної прелюдії Й. Баха фа-мінор BWV639 Ф. Бузоні підкреслює такі прийоми органного письма: подвоєння на відстані двох октав із пропуском середнього регістру, наскрізна метрична пульсація, прописаність музичної орнаментики в тексті (трелі, форшлаги, морденти тощо), обмеження в агогіці та зміні темпу, терасоподібна динаміка з різними переходами