

10. **Настіна В.** На вшанування композитора Василя Безкоровайного // Свобода, м. Сіферополь 9 квітня 2010р. / С.15.
11. **Полтава Л.** Пам'яті композитора Василя Безкоровайного (У першу річницю смерті). Альманах. Календар Союзу Українців Католиків Америки «Проведіння». На рік Божий 1967. Видавництво «Америка» / Філадельфія – 1967. С. 20-24.
12. **Шевчук О.** Безкоровайний Василь Васильович. Українська музична енциклопедія. К: 2006. – С.164-165.

УДК 78.088

Самофалов В.М.

АНАЛІЗ ПОБУДОВИ ТА ЗАСОБИ ВІДТВОРЕННЯ КОМПОЗИЦІЙНО-РАМАТУРГІЧНОЇ ЦІЛІСНОСТІ ОРГАННОЇ ПРЕЛЮДІЇ ТА ФУГИ Й.БАХА В ПЕРЕКЛАДЕННІ ДЛЯ БАЯНА (АКОРДЕОНА)

В статті автор аналізує принципи композиційного побудови Органної прелюдії та фуги а-молл Й. С. Баха, звертає увагу на характерні для цього твору особливості композиційного замісу. Представлено реєстровий та динамічний плани виконання органного твору в перекладі для баяна (акордеона).

Ключові слова: Й.Бах, орган, баян, акордеон, перекладення.

Подібно до творчості Ф. Генделя, Й. С. Бах не тільки завершувач величезної епохи німецької музики, але й першовідкривач нових шляхів у майбутнє для всього світового музичного мистецтва. Найбільше його стиль закарбувався в сфері мелодики, тому саме тут закладені характерні особливості тематизму. Мелос Баха своїм корінням увійшов у німецьке народне мистецтво, а протестантський хорал, на той час типовий для німецького музичного життя, був для нього тим середовищем, через котре інтонації та образи фольклору ширше вливались в його музику. В його творах лунають інтонації, звороти, які притаманні великій кількості епічних та побутових, ліричних та танцювальних, ігрових та величальних пісень німецького народу. Та незрівнянно частіше, особливо в ліричних творах поліфонічного складу, ми зустрічаємо мелодію іншого типу – мелодію, що своїми витокми сягає предковичних шарів німецької, головним чином селянської пісенності. Ми можемо знайти у нього мелодії-теми надзвичайно різноманітні, ліричні, речитативно-декламаційні, танцювальні, скерційні. У всіх цих випадках тема-зерно бахівського мелосу навіть на дуже короткому звучанні вже насичена, «заряджена» великою напругою.

Центральною, майже всеохоплюючою поліфонічною формою у Баха була fuga. Як один з головніших жанрів його творчості, вона увійшла ледь не у всі жанри його музики. Характерна особливість бахівської фуги – насиченість її мелодії прихованими голосами. До найкращих поліфонічних творів композитора належать подвійні та потрійні фуги, в яких контрастна та імітаційна поліфонія в гармонічному синтезі переплітаються одна з одною. У величезній бахівській спадщині все художньо значиме. Але особливе місце у його творчості як композитора та музиканта-виконавця займають органні твори. До найвидатніших творів цього жанру належить Органна прелюдія та fuga а-молл (BWV 543).

Цей твір, як і інші поліфонічні твори Баха, можна віднести до заключного етапу розвитку класичної поліфонії. Композитор заклав у нього глибокий художній зміст, яскраву драматургічну лінію, розвиток якої пов'язаний зі зміною станів, їх контрастуванням, нагнітанням та градацією.

Треба зазначити, що перекладення творів завжди пов'язані зі специфічними властивостями, притаманними як інструменту, для якого написаний твір, так і інструменту, для якого здійснюється перекладення. Це стосується й перекладу цієї органної прелюдії і фуги для баяну. На відміну від органу в баяні повітря подається до голосів завдяки міху. Недолік цієї частини баяна полягає в тому, що рух міха постійно потрібно змінювати, що перериває звучання. Аби зробити це непомітно, до кожної зміни потрібно готуватись завчасно, змінюючи направлення з однаковою силою. Слід також пам'ятати про те, що баян на відміну від органа не настільки потужний та різноманітний у тембровому плані, інструмент хоча й переважає його у гнучкості динамічної шкали та можливостях філірування звуку. Користуватися реєстрами баяна потрібно виважено, тому одразу слід визначити кульмінаційні моменти, аби вмикання реєстру «тутті» було своєрідною сенсацією, що лише підкреслить художній задум композитора. Першочергово потрібно визначити кожні вступ та закінчення теми, щоб уникати небажаного переривання теми переносом її з правої клавіатури в ліву чи навпаки. Такі переноси можуть бути виправдані лише технічною неможливістю виконання

певного фрагменту твору. Як правило, орган стоїть у великих приміщеннях з так званою «волоогою» акустикою. Щоб наблизитися до такого звучання на баяні, у тривалостях довших за восьму виконавцю потрібно грати штрихом *legatissimo*.

Перша побудова прелюдії начебто одноголосна, проте одноголосся умовне – в цій фактурі є приховане багатоголосся: верхні звуки кожного четвертого блоку сприймаються як контури мелодійної лінії. Ритміка активна – перехід до тріольного руху, як важливої динамічної складової, з подальшим поверненням, ритмічні контрасти виникають і між голосами. Кульмінаційному моменту, який припадає на дванадцятий такт, передують кульмінаційний предикт. Рух тридцять другими використовується як певна інструментальна «колоратура».

Мелодійна лінія має тематичну значимість в поєднанні з гармонійною основою, яка теж досить вагома. Гармонія відтворює абсолютно сформовані закономірності класичних канонів, де діють ладові функції. Видна активна модуляційна техніка композитора, спостерігається кілька відхилень в споріднені тональності.

Слід пам'ятати, що одним із специфічних недоліків баяна при виконанні твору в акордовій чи багатоголосній фактурі є перевага за силою звуку низького діапазону над високим. Зокрема, в прелюдії вже на початку бачимо рух шістнадцятими тривалостями у середньому діапазоні на фоні витриманого звуку у басовому голосі лівої руки. Аби басовий голос не перекрив собою більш важливу частину музичного матеріалу, виконавець користується однією з «хитрощів» виконавства на баяні – не дотискає до кінця кнопку басового голосу. В такому разі цей засіб виконавства окрім технічних «хитрощів» можна назвати також засобом, що допомагає виконавцю краще передати художній задум композитора, а саме підготувати кульмінаційний момент. Вся прелюдія виконується на регістрі «орган» («фагот» + «пікколо»).

В цілому, прелюдія містить в собі основні три фази розвитку музичної думки: перша – експозиційна, друга – розвіткова та остання – висновкова. Чим ближче висновкова фаза наближається до завершення, тим більше вона активізується поліфонічно, що забезпечує яскравий початок фуги.

Музична форма даної фуги складається з трьох частин – експозиції, розробки, репризи. Характерною рисою фуги є безперервність розвитку та поступовий показ одного музичного образу в нових аспектах. Тема охоплює п'ять тактів, досить індивідуальна, легко запам'ятовується. Експозиційна фаза охоплює перший такт та триває до ноти «ля» другого такту. Розвиваюча фаза триває від ноти «ля» другого такту і закінчується в п'ятому такті на відносно сильній долі - ця нота одночасно є закінченням теми.

Тема починається з тонічного звуку і вперше подається в сопрановому голосі. Вона однотональна, однорідна, має секвенційний розвиток: розвіткова фаза побудована на низхідних секвенційних зворотах. Початок фуги пропонується грати на регістрі „фагот”, нюансом піано.

Після закінчення теми та перед вступом відповіді композитор застосовує кодету. Причиною для застосування кодети слугує неможливість гармонійно та метрично з'єднати закінчення теми і початок відповіді, вона є модулюючою в тональність домінанти через другий ступінь. Відповідь вступає в альтовому голосі і є точною транспозицією теми в домінантову тональність. Можна з впевненістю сказати що ця відповідь є реальною. Два голоси виконуються в правій клавіатурі та, щоб яскравіше показати вступ відповіді, на її початку слід включити «органний» регістр. Нюанс має залишатись на тому ж рівні, адже вмикання нового регістру додасть звучанню світлішого тембрального забарвлення. Протискладення слугує природним продовженням кодети. Воно побудоване на низхідних секвенційних зворотах, ритмічна складова якого відрізняється від ритмічної складової теми. Протискадення контрастує з відповіддю, але разом з тим поєднується з нею. Як будь-який голос в поліфонічній фактурі, це протискадення має мелодійну значимість, але не заперечує верховенства теми. Однією з основних вимог поєднання протискадення та відповіді є підкорення першого гармонійній основі другого. Ця остання вимога поєднується з іншими вимогами контрапункту. Деякою мірою тематичний матеріал протискадення є своєрідним розвитком окремих елементів самої теми. У фузі протискадення мелодійно вільне, з безліччю неакордових звуків, повністю підкорене гармонійному змісту відповіді.

Між першою відповіддю та другим проведенням теми в основній тональності в теноровому голосі Бах проводить і першу інтермедію. Новизна в наступних проведеннях теми досягається зміною тональностей, щільності фактури, створюваної оточуючими її голосами, змінами вертикальних та горизонтальних співвідношень між темою та протискаденнями. Такий розвиток є поліфонічним варіюванням.

В інтермедіях відбувається тематичний розвиток дещо іншого складу. Інтермедії будуються на тематичних зворотах, взятих з теми чи протискадень та співставлених одночасно або почергово.

Окремі їх частини підлягають доволі значним якісним змінам. В інтермедіях спостерігається велика дрібність структури, отже і велика рухливість, що дозволяє поєднати тематичний розвиток з модулюванням і тим самим пов'язати проведення теми в різних тональностях. Такий вид розвитку, принципово інший, ніж в проведеннях теми, називають розробкою.

У фюзі перша інтермедія з'являється після першої відповіді, перед другим вступом теми в основній тональності. Ця інтермедія побудована частково на матеріалі теми, на ритмічному імпульсі проти складення - частково самостійна, і є комплементарною. Вона охоплює всього чотири такти (можемо сказати про її невеликий об'єм) і повертає нас в основну тональність – a-moll.

Третє проведення теми проходить в теноровому голосі. На фоні теми звучить контрапункт, який за своїм змістом схожий на музичний матеріал інтермедії. Перед проведенням теми можна зробити невеличке димінуендо, щоб її вступ не порушив динамічного балансу. Це проведення виконується в лівій виборній клавіатурі, тому тема гарно прослуховується. Перед останнім проведенням теми в басовому голосі лунає друга інтермедія, яка побудована частково на матеріалі теми, частково на матеріалі першого протискладення та на інтонаційному матеріалі кодети, ритмічно дуже схожа на першу інтермедію. Як і очікувалось, інтермедія приводить нас в домінантову тональність, в якій проходить друга відповідь в басовому голосі. Задіяні всі голоси, і знову тема викладена практично без змін. Для більш зручного виконання та для кращого прослуховування четвертого проведення теми басовий голос залишається наодинці в лівій клавіатурі, попередні три голоси переходять у праву клавіатуру. З'являється ще одна інтермедія, яка побудована з чотирьох музичних фрагментів. В цілому вона носить розвитковий та модуляційний характер і повертає нас в основну тональність. Експозиція фуги не завершується проведенням теми в усіх голосах. Композитор проводить ще два додаткових проведення в сопрановому та басовому голосах. Для того, щоб тембрально відокремити цей розділ, вмикається інший регістр: «фагот» + «ріжок». Тобто можемо сказати, що експозиція цієї фуги складається з чотирьох стандартних проведеннь теми в різних голосах з чергуванням основної тональності з домінантовою та двох додаткових проведеннь в основній та домінантовій тональностях.

Розробковий відділ починається із п'ятдесят шостого такту. На початку цього проведення з'являється регістр «тутті», який в поєднанні з мажорною тональністю проведення створює нове емоційно-позитивне враження. Інтермедія, яка слідує за експозицією та передує початку теми в новій тональності, є модулюючою і не закінчується каденцією. Тому є всі підстави вважати цю інтермедію початком розробкового відділу. Слідом за інтермедією Бах проводить тему в альтовому голосі. Тональність цього проведення C-dur. Тема подається з інтонаційними змінами для ладового узгодження з іншими голосами, відповідь звучить в сопрановому голосі, має інтонаційні зміни. Далі в альтовому голосі вступає одиночна тема – тема без відповіді. Тональність субдомінанти d-moll.

Розробковий відділ має п'ять частин інтермедії. Враховуючи те, що баян має динамічну обмеженість, на початку цієї інтермедії слід зробити невеличке димінуендо та ввімкнути «органный» регістр, який в порівнянні з «туттійним» регістром не настільки потужний та голосний. Перша частина є модулюючою (в тональності паралельного мажору), комплементарною в імітаційній формі. Протискладення в сопрановому та альтовому голосах є утриманим, тобто таким, що супроводжує кожне проведення теми. Протискладення в басовому голосі побудоване на інтонаційному матеріалі експозиційної фази тематичного матеріалу. Друга частина - модулююча, розробкового характеру (розробляється експозиційний матеріал теми), побудована на чотирьох висхідних та чотирьох низхідних секвенційних зворотах. Специфічною властивістю баяна є динамічне переважання низької фактури над високою, тому альтовий голос переноситься у ліву клавіатуру, залишаючи тему наодинці в правій клавіатурі. В цьому випадку басовий та альтовий голоси утворюють дуже цікаве тембральне поєднання. Третя частина створена за принципами побудови попередньої. Четверта частина інтермедії складається з двох неповних секвенційних зворотів. Відмінність від попередньої частини інтермедії полягає в тому, що міняються функції сопранового та альтового голосів. В п'ятій частині інтермедії в альтовому голосі три висхідних секвенційних звороти, що побудовані на фазі теми, яка розвивається. Сопрановий голос побудований частково самостійно, частково на матеріалі протискладення. Аби підготуватись до третьої частини твору та створити умовний тембровий контраст, музичний матеріал, що передує репризному розділу, пропонується виконати на регістрі «фагот».

Репризний розділ фуги насичений розробковими рухами. Частково матеріал цієї частини побудований на матеріалі експозиційного відділу фуги. Тема вступає в теноровому голосі в основній тональності. Вмиканням регістру «тутті» тембрально підкреслює це проведення. Протискладення в басовому голосі побудоване на матеріалі експозиційної частини теми, два інших протискладення, в сопрановому та альтовому голосах, побудовані на матеріалі третього епізоду інтермедії.

Завершується проведення кодетою, але ця кодета не модулююча – вона залишає нас в основній тональності.

Пропоную розділити цю інтермедію на сім частин та проаналізувати кожна окремо. Перша та друга частини інтермедії схожі на другу частину третьої інтермедії. Тональність a-moll. На початку першої інтермедії пропонується зробити невелике димінуендо, щоб в подальшому мати динамічний простір для більш переконливого поступового крещендо. Таким чином готується кульмінаційне проведення теми.

Третя частина інтермедії модулююча в тональність домінанти. Ця частина інтермедії за ритмічною складовою схожа на заключну частину третьої інтермедії. Різниця полягає лише в тому, що альтовий та басовий голоси обмінюються між собою ритмічною складовою та мелодійною частиною музичного матеріалу. Четверта частина інтермедії лунає в доміантовій тональності, побудована на розробковому матеріалі теми. Особливість цієї частини полягає в почерговому проведенні експозиційного матеріалу теми в альтовому, сопрановому та басовому голосах. Із кожним новим проведенням в голосах відбувається обмін ритмічною та мелодійною складовими музичного матеріалу. П'ята частина інтермедії побудована на розробковому матеріалі теми, який проходить в альтовому голосі. Тональність e-moll. Інші голоси слугують гармонійним доповненням. Шоста частина інтермедії, як і попередня, побудована на розробковому матеріалі теми, що проходить в басовому голосі, але тональний план та фактура дещо інші. Теноровий, альтовий та сопрановий голоси рухаються паралельно восьмими тривалостями і утворюють акордову фактуру. Тональний план цієї частини побудований за схемою розробкової фази теми. Сьома частина інтермедії насичена розробковими елементами, які поступово готують кульмінацію.

Останній раз у творі тема лунає в теноровому голосі і виконується нюансом фортіссімо. Не зменшуючи динаміку, вмикається «органний» регістр, щоб змінити його на більш потужний регістр «тутті» у коді. Таким чином, знаходячись на вершині динамічних можливостей баяна, є можливість підсилити динамічне звучання коди. Кода на початку дуже активна, мовби відчужена - побудова віртуозного плану, де виключені проведення теми. Настає ефект гармонійної післямови. На початку всієї побудови активізується роль зменшеного септакорду, який за часів життя композитора мав образно-семантичне значення як знак напруги. Тонально частина нестійка. Закінчення фуги є типовим для бахівських фуг - тоніка, доміананта, тоніка.

Творчість Баха надала еволюційний поштовх у розвитку форм фуги. Після нього fuga далеко вийшла за старі традиційні норми того часу. Величний вплив творчості Й. С. Баха простягається аж до наших днів. Музичні генії XIX-XX століть – Л. Бетховен, Й. Брамс, Р. Вагнер, Ф. Ліст, М. І. Глінка, С. І. Танєєв, Д. Д. Шостакович – навчалися на досвіді його мистецтва, продовжували пошуки та знайшли нові шляхи в трактовці фуги. В їх творчості fuga з'явилась у сонатно-симфонічних циклах (Л. Бетховен - фугато з п'ятої симфонії, скерцо та фінал дев'ятої; Ф. Ліст – Симфонія Данте, Фауст-симфонія тощо). М. А. Римський-Корсаков казав: «Вся наша сучасна музика усім зобов'язана Баху» [5, С. 281].

Література

1. **Бесфамильнов В.В., Семешко А.А.** Воспитание баяниста / В. В. Бесфамильнов, А. А. Семешко. – К.: Музична Україна, 1989. – 200 с.
2. **Браудо И.** – Артикуляция / И.А. Браудо. - Л.: Музыка, 1973. – 200 с.
3. **Григорьев С., Мюллер Т.** Учебник полифонии / С. Григорьев, Т. Мюллер. – М., изд. 3, 1977. – 310 с.
4. **Давыдов Н. А.** Методика переложений инструментальных произведений для баяна / Н. А. Давыдов. – М.: Музыка, 1982. – 173 с.
5. **Золотарёв В. А.** Фуга / В. А. Золотарёв. – М.: Музгиз, 1956. – 416 с.
6. **Оберюхтин М.** Проблемы исполнительства на баяне / М. Оберюхтин. – М.: Музыка, 1989. – 95 с.
7. **Ризоль Н. И.** Принципы применения пятипальцевой аппликатуры на баяне / Н. И. Ризоль. – М.: Сов. композитор, 1977. – 280 с.