

на яких мелодійний рух раптово переривається, в більшості випадків це пов'язано з незвичайним інтервалом або синкопою.

Формулюючи правила, Швейцер не прагнув дати якісь остаточні рекомендації. «Ми будемо вважати мету повністю досягнутою, якщо тільки наші спостереження і висновки приведуть до розмірковувань і творчих пошуків.» [14, с.283]

Глибоко й системно розглядаються питання вимови мелодії в фундаментальній праці І.Браудо «Артикуляція». За допомогою артикуляції [4, с.21-44] Браудо пропонує розрізняти, по-перше, тривалості (прийом «вісімки», як його називає автор): менші граються legato, більші – nonlegato, по-друге, інтервали (прийом «фанфари»): менші граються legato, більші – nonlegato. Логічне обґрунтування цих основних або «прямих» прийомів полягає в тому, що менші тривалості (інтервали), які щільніше розташовані в часі (просторі), акустично сприймаються більш зв'язно. Ось приклад бахівської артикуляції, який на перший погляд підтверджує правила (Італійський концерт, III ч., т.25-26):



Якщо розглядати ці такти ізольовано (прикл.2), тобахівська ліга дійсно може тлумачитися як вказівка на об'єднану дію прямих прийомів «вісімки» і «фанфари», завдяки чому підкреслюється різниця між голосами. Але наприкінці частини (т.167-168, прикл. 3) подібний епізод має дещо інший вигляд: обидва голоси ідентичні за інтервальним складом, рухаються однаковими тривалостями, але Бах чомусь продовжує розрізняти їх артикуляційно. Це свідчить, що ліга в цих прикладах має якесь інше значення, відмінне від того, якого їй можна було б надати за правилами Браудо.

В обернених прийомах артикуляція змінюється на протилежну: менші тривалості (інтервали) граються nonlegato, більші – legato. Дія обернених прийомів пояснюється за допомогою аналогії, яка у вільному переказі виглядає так: один і той же малюнок може бути виконаний або чорним олівцем на білому папері, або білою крейдою на чорній дошці. Відповідно до предмету розмови це означає, що функції артикуляційних засобів мають не абсолютний, а відносний характер. Як і у випадку з прямими прийомами Браудо для ілюстрації дії обернених прийомів звертається не до авторських вказівок, а до редакторських варіантів артикуляції однієї й тієї ж теми.

Браудо детально розглядає різні варіанти артикулювання мотиву в залежності від його положення відносно сильної долі, відштовхуючись від трьох найпростіших форм мотиву: двочленний мотив-ямб; двочленний мотив-хорей; тричленний мотив. Пряме вимовляння ямба визначається відокремленням затактової ноти (Фуга E-dur IIт. ДТК). Пряме вимовляння хорей характеризується зв'язуванням опорної ноти з хорейним закінченням.

Браудо зазначає, що у Баха подібне артикулювання зустрічається тільки у вигляді послідовності легованих хорейв (Фуга h-moll III т.ДТК). І, нарешті, тричленний мотив, в якому ямб і хорей об'єднуються навколо загального опорного моменту (тема Фуги з Партіти №6 e-moll). Що стосується обернених прийомів, то слід визнати, що переконливих прикладів для будь-яких узагальнень щодо цього не знайшлося.

Браудо намагається представити артикуляцію в її, так би мовити, «чистому» вигляді. Попереджаючи можливі зауваження, він підкреслює, що не розглядає питання про виконання клавірних творів Баха на фортепіано, маючи на увазі саме акцентуацію. Свою позицію дослідник пояснює тим, що бахівський інструментарій не дозволяв динамічно виділити якийсь звук, і на цій підставі робить висновок, що для вирішення проблем артикуляції динаміка (в даному випадку акцентуація) взагалі не потрібна [4, с.14]. Однак сьогодні клавірні твори Баха виконуються переважно на фортепіано, отже, перед піаністом обов'язково постане питання про взаємодію артикуляції та акцентуації. Треба відзначити, що і Браудо неявно звертається до акцентуації, коли говорить про організацію мотиву відносно сильної долі.

Порівняння теоретичних позицій Швейцера і Браудо висвітлює особливості кожної з них. Розділ монографії Швейцера, присвячений виконанню клавірних творів Баха, несе на собі відбиток полеміки з певними виконавськими стереотипами, тоді як Браудо пропонує універсальну теоретичну схему, в межах якої майже кожний редакторський варіант так чи інакше знаходить своє місце. Проте, використовуючи цю схему, не завжди можна зрозуміти бахівські артикуляційні вказівки, про що свідчить хоча б той же приклад з III частини Італійського концерту. Незрозуміло також, чому взагалі треба за допомогою артикуляції розрізняти менші тривалості (інтервали) і більші. В усякому випадку бахівські вказівки не дають вагомих підстав для такого розрізнення, яке у Браудо носить дещо формальний характер.

Артикуляція та акцентуація в музиці, як і в усній мові, полегшують сприйняття інформації. Отже, з'ясування того, яким чином вони здійснюють свою функцію, неможливе без урахування деяких загальних закономірностей музичного сприйняття. Для цього необхідно звернутися до результатів експерименту, який поставлений самим життям. Історія розвитку західноєвропейської нотації наочно свідчить, які параметри музичного звучання в першу чергу відзначає людина, бо сама ситуація відображення звучання в графічній формі передбачає ієрархічну послідовність цих параметрів.

Зародження нотації було пов'язане з невмами – особливими знаками, які нагадували співаку про напрямок мелодійного руху у знайомих йому наспівах. Подальшим уточненням нотації, починаючи з IX ст., стало додавання до невм початкових літер слів, які уточнювали висоту звуків або інтервали між ними. Одна з таких систем, яка передбачала точне визначення кожного інтервалу мелодії, була запропонована в XI ст. Германом Кульгавим (Germannus Contractus) [7, с.540]. Остаточно невизначеність невменних знаків була подолана лише з введенням нотних ліній (X-XI ст.). Тільки після цього музиканти

зайнялися проблемами фіксації музичного часу. «Визначення місця є перше визначення розуму, яким тримається будь-яке подальше визначення.» [12, с.192] Таким чином, першочерговими для сприйняття є звуковисотні співвідношення музичного звучання: напрямок мелодійного руху та інтервальний склад мелодії.

Серед інтервалів, що складають мелодію, можна виділити більш і менш важливі. В сучасному музикознавстві налічують три позиції інтервалу в залежності від його значення в мелодії: активну, пасивну та нульову [13, с.197]. В активній позиції інтервал стає суттєвою ознакою всієї мелодійної побудови, в пасивній – є частиною множини, яка знеособлюється і діє, не виділяючись із загального руху, в нульовій – втрачає будь-яку мелодійну реальність, не відчувається на слух. В подальшому замість трьох позицій інтервалу доцільніше користуватися опозицією «інтонований – не інтонований», визначаючи тим самим крайні точки шкали активності або інтонованості інтервалу. Смысл такої заміни полягає в тому, що термін «позиція» асоціюється з чимось статичним, нерухомим, отже, більше підходить для аналізу нотного тексту. Процесуальність, органічно притаманну виконанню, краще відобразити терміном «інтонування».

Логічно припустити, що виявлення інтонованих інтервалів засобами артикуляції та акцентуації робить лінію більш інформативною, більш характерною, полегшує сприйняття її як цілісного об'єкта.

Початок інтонованого інтервалу маркірується динамічним акцентом. Само слово «акцент» походить від латинського «*accantus*», що означає «до співу»: виникнення звучання після попередньої тиші сприймалося як певна подія, як точка відліку. Акцент привертає увагу слухача, змушує його слідкувати за подальшим розвитком лінії.

Ще на початку минулого тисячоліття Гвідод'Арецо помітив, що «...тривалість останнього звуку, якою б незначною не була у складі, в окремій частині повніша і у відділі дуже тривала...» [11, с.195] Інакше кажучи, чим більшою була якась частина мелодії, тим тривалішим повинен бути її останній звук. Ця особливість нашого сприйняття дуже часто використовується композиторами у фінальному акорді. За аналогією з динамічним акцентом звук, що відрізняється від інших більшою тривалістю, можна умовно назвати артикуляційним акцентом. Саме такий акцент сигналізує про завершення інтонованого інтервалу.

Ясно, що артикуляційною основою лінії, складеної з таких інтервалів, буде *non legato*. Особливо це помітно в послідовності номінально рівних тривалостей: диференціюючи реальні тривалості, виконавець змушений вкорочувати перші звуки інтонованих інтервалів, щоб мати змогу створити ефект подовження других.

Серед піаністів дуже поширена думка, що *legato* є необхідною умовою співучої гри. Часто слова Баха з коротенької передмови до Інвенцій і Симфоній («...головне ж – добитися співучої манери гри...») трактують як пряму вказівку на *legato*. Цікаве спостереження в зв'язку з цим наводить в своїй книзі Браудо, порівнюючи відношення скрипаля і піаніста до тексту з непозначеною артикуляцією [4, с.125]. Скрипаль буде грати *détaché*, поки не побачить позначену лігу. Піаніст буде грати *legato* (?), поки не зустрінє позначення *non*

legato (?). Слід визнати, що поведінка скрипаля набагато послідовніша, тим більше, що згідно з практикою XVIII століття *non legato* ніяк не позначалося, сама відсутність артикуляційних позначень вказувала на *non legato*, яке вважалося звичайним (!) способом гри на відміну від *staccato* або *legato*. Показовою в цьому відношенні є бетховенська оцінка гри Моцарта: «Тонка, але роздрібнена гра, ніякого *legato*» [2, с.74] Отже, Бах, говорячи про співучу манеру, навряд чи мав на увазі *legato*.

Співучість – це якість музичного мислення, яка виявляється в усій сукупності виражальних засобів, необхідних для втілення задуму, і відповідно впливає на інтонаційний апарат слухача.

Безперечно, людський голос є основою будь-якого музикування, але цей органічний зв'язок може проявлятися в різних формах в залежності від того чи іншого типу вокальності. В цьому можна переконатися, порівнюючи дві гілки європейської музики – італійську та німецьку.

В першій з них здавна існує культ голосу. Мистецтво бельканто базується перш за все на чуттєвій красі голосу як акустичного явища. Найповніше вокальні якості розкриваються на витриманих звуках, додержування кожного звуку мелодії, підкреслення його тривалості дає акустичну зв'язність, тобто, *legato*. Розвитку мистецтва бельканто надзвичайно сприяла італійська мова з її великою кількістю відкритих складів, які так зручно розспівувати. Показово, що видатні італійські композитори – це переважно автори опер і скрипалі (А.Кореллі, А.Вівальді, Д.Тартіні, Н.Паганіні), адже скрипка – найближчий аналог людського голосу («інструмент як голос»).

В німецькій музиці голос ніколи не займав такого домінуючого положення. Його статус можна визначити формулою «голос як інструмент». Як свідчить І.Шейбе, характеризуючи творчу манеру Баха: «...він вимагав від співаків і музикантів, щоб вони проробляли своїм голосом і на своїх інструментах те, що він виконує на клавирі.» [14, с.131] Роль, подібну до тієї, яка в італійській музиці відводилася голосу, в німецькій відігравали клавирні інструменти. Специфіку національного підходу до співвідношення «голос-інструмент» чітко відобразив відомий німецький піаніст, педагог і редактор К.-А. Мартінсен: «Німець, мабуть, ніколи не виграє в змаганні на красоту бельканто, вже сама мова, внутрішньо зв'язана з душею народу, перешкоджає цьому. Певно, і переважно одноголосні інструменти не є галуззю, в якій німецькі музиканти можуть добитися успіхів. Наше власне завдання – багатоголосся, багатоголосний спів на фортепіано...» [9, с.191] Навіть у такому специфічно вокальному жанрі як опери Р.Вагнера голос трактується як оркестровий інструмент, наділений можливістю вимовляти слова. Великий німецький композитор так висловив загальну для німецької музики тенденцію: «Якщо в кожного мистецтва є жанр, в якому воно виявляється найбільш характерно і специфічно, то для музики це в будь-якому випадку жанр інструментальної музики!» [5, с.187-188] Теоретичне обґрунтування подібної позиції дає теорія функціональних систем: «...компоненти, входячи в систему, втрачають свої надмірні ступені свободи, залишаються тільки ті з них, котрі сприяють отриманню саме даного корисного результату» [1, с.141] Вокальна музика майже необхідно зв'язана зі словом. Отже, слово і музика як

компоненти функціональної системи обмежують одне одного, бо тільки таким чином вони можуть скласти систему. Звільнившись від давнього зв'язку зі словом, музика отримує той ступінь свободи, який дозволяє найбільш повно розкрити можливості цього виду мистецтва, виявити його специфіку.

Клавішні інструменти були опорою для німецького музичного мислення. Про це красномовно свідчить той факт, що переважна більшість німецьких композиторів зі світовим ім'ям були великими піаністами (клавіристами): Бах і Моцарт, Бетховен і Шуман, Мендельсон і Брамс.

Фортепіано з його можливістю тонкого динамічного нюансування дозволило наблизитися до звучання людського голосу. Оскільки взірцем співу традиційно був італійський спів з його акустичною зв'язністю, то legato стало вважатися неодмінною умовою співу на фортепіано, хоча специфіка фортепіанного legato полягає в тому, що воно «...виражає не стільки акустичну злитість, скільки ієрархію в сполученні звуків...», як зазначила відома піаністка і педагог Н. Голубовська[6, с.46], тобто, особливості інтонування на фортепіано пов'язані перш за все з динамічними співвідношеннями звуків, що складають лінію. Відносно голосу або скрипки фортепіано завжди буде звучати nonlegato вже хоча б тому, що фортепіанний звук після виникнення невблаганно згасає. Як писав Ф.Бузоні: «...nonlegato... рід туше, який *найбільше відповідає природі фортепіано...*»[3, с.35] З іншого боку, необхідність відтворити ефект бельканто на фортепіано змусить піаніста використовувати максимально зв'язну гру, передаючи важливу ознаку стилю.

Однак музика не обмежується італійським співом. Сліпе перенесення прийомів гри, що імітують бельканто, на виконання музики, яка базується на інших принципах, породжує стилістичну невідповідність. Гостро відчував подібні ситуації Бузоні, різко протестуючи проти «безжалісного панування італійського співу над виконанням.» [3, с.36]. Е.Курт вказував, що «...з усіх викривлень, яких воно [мистецтво Баха] зазнає, найбільш шкідливим є нав'язування йому особливостей більш доступної нам класичної та пісенноподібної мелодики.» [8, с.125] Крім того, слід враховувати, що легатне виконання на фортепіано великих відтинків мелодії, тобто, їх артикуляційна єдність, стало можливим тільки завдяки надзвичайному діапазону динамічних градацій, використання яких дозволяє піаністу інтонувати мелодію. Саме з розвитком фортепіано з'являються величезні ліги, що об'єднують до 10 і більше тактів. Динамічна обмеженість бахівських інструментів вимагала неабиякої артикуляційної різноманітності. Найбільш сприятливим для артикуляційного інтонування було non legato, адже його середня позиція на артикуляційній шкалі об'єднує усі можливі градації.

Варіюючи артикуляційне та динамічне співвідношення звуків, що складають інтонований інтервал, виконавець отримує безліч можливостей для його виявлення в залежності від його значення в лінії. Оскільки динамічний акцент необхідно пов'язаний з початком інтонованого інтервалу, він не може використовуватися для маркірування так званої «сильної» долі, як це звичайно робиться. В поліфонії горизонталь переважає над вертикаллю, тому бахівська метрика має не стільки динаміко-акцентну, скільки ладово-артикуляційну природу, метричні відчуття створюються за рахунок ритмічного

різноспрямованих широких (ось чому Largo!) інтервалів. З'ясовується роль *his*: досягнувши вершини, тема намагається утриматися на ній, тому четвертий мотив завершується низхідною малою секундою, яка звучить дуже напружено. Показова відсутність ліги між *his* та наступним *cis*: саме тут розташована цезура між активно-поступальним рухом угору та завершальним ходом униз.

Отже, ніяких стогонів, скарг, зітхань в темі немає, навпаки, вона сповнена гордої, мужньої, трагедійної краси.

Акценти на початку інтонованих інтервалів являють собою невеличкі характерні опори на їх перші звуки, треба розрізнити ці акценти і підкреслене акцентування синкоп. Ось приклад з I частини Італійського концерту, т. 34-39:



І тут ліги роз'єднувальні, особливість лінії полягає, по-перше, в ритмічному подрібненні звуків, що складають інтоновані інтервали, по-друге, в тому, що друга половина прикладу є орнаментованим варіантом першої – між двох репетиційних нот вставлений виписаний форшлаг – і таким чином ліга на три ноти складається з двох: одна об'єднує форшлаг з основною нотою, друга – роз'єднує дві інтонованих прими. Схема інтування виглядає так:



Бахівська синкопа пов'язана з порушенням усталеного порядку, переважно з появою наступного інтонованого інтервалу «раніше» свого часу, що і підкреслюється збільшеним акцентом на першому звуці другої низхідної секунди *b-a*. Але в наведеному прикладі є і дуже рідкісна синкопа-запізнення, з якої починається друга його половина.

Вирішальну роль у визначенні артикуляції та акцентуації відіграє аналіз мелодичної лінії. Тільки ретельно розібравшись, що повинно інтуватися, можна розмірковувати над засобами виразності. Так, існує багато редакторських варіантів теми Фуги *c-moll* з I тому ДТК:



В першій половині теми очевидні два п'ятизвучних ізоритмічних мотиви, кожний складається з двох субмотивів, перші з яких – характерна мордентоподібна фігура – однакові за ритмом і звуковисотністю, другі – різноспрямовані інтервали – однакові тільки за ритмом. Здається, що і третій мотив подібний до попередніх, але такому припущенню начебто перешкоджає тривалість його останнього звуку. Щоб збагнути, що зробив Бах, відновимо «нормальний» розвиток подій:



Тепер ясно, що тема складається з чотирьох п'ятизвучних мотивів, три з яких ізоритмічні, а в останньому порушується усталений порядок субмотивів, відбувається їх інверсія. Бах підкреслює це порушення синкопуванням і ритмічним стисненням інтонованого інтервалу *g - as*. Відчуття завершеності виникає ще й тому, що 2-й субмотивпочаткового мотиву і 1-й субмотив останнього наче аркою охоплюють тему:



Конфлікт між остинатністю першого субмотиву і мінливістю другого завершується «перемогою» останнього: імперативність динамічного акценту залишає від першого тільки ритмічну складову.

Чудову можливість зазирнути у творчу лабораторію Баха надає виконавцю початок першої частини Італійського концерту. В 1695 році вийшла збірка п'єс Г.Муффата «Florilegium primum», в якій одна з симфоній починалася так:



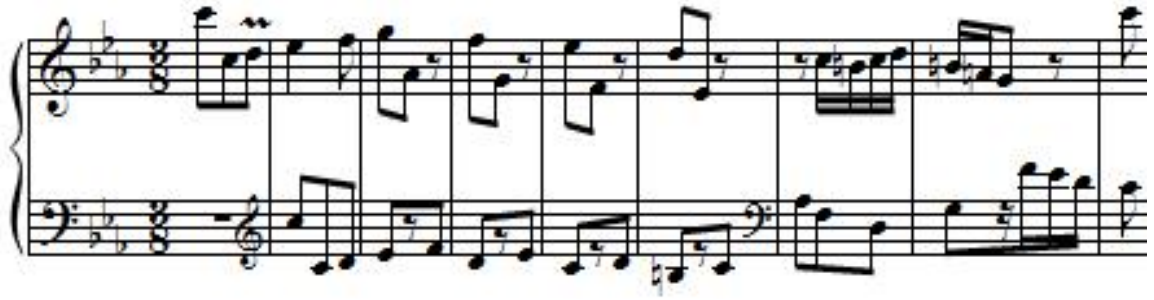
Саме ця тема стала творчим поштовхом для Баха:



З усіх засобів, використаних Бахом для поштовхування мелодійного розвитку, відзначимо ще один спосіб утворення синкопи. З трьох однакових низхідних вісімок у Муффата Бах вдвічі скорочує другу і третю, за рахунок чого вдвічі збільшує першу, отримуючи таким чином артикуляційний акцент, який в контексті сприймається не як закінчення, а як синкопований початок інтонованого інтервалу: артикуляційний та динамічний акценти співпадають. Відзначимо, що зовнішньо синкопа «забирає» час у попереднього артикуляційного акценту, скорочуючи його.

Авторські артикуляційні акценти слугують певним орієнтиром у виконавських пошуках. Важливо визначати, виходячи з конкретних обставин, як вони утворені і, отже, з чим пов'язані: з початком чи з закінченням інтонованого інтервалу.

Бахівська ідея не завжди лежить на поверхні, тому слід прискіпливо ставитися до очевидних рішень. В цьому переконує аналіз теми Рондо з Партіти №2 c-moll:



12

Звичайно тему грають, більш-менш акцентуючи першу вісімку в такті, тобто, у верхньому голосі інтонуються низхідні септими, що надає темі жорсткості, гальмує її мелодійний розвиток. Але найважливіше те, що в такому випадку неможливо вказати, в чому полягає контрапунктичний зв'язок між голосами, якого вимагає канонічна імітація: низхідні септими верхнього голосу ніяк не корелюють з низхідними терціями нижнього. Відтворимо, так би мовити, «первинний» вигляд теми:



13

Ось «нормальне» розташування динамічних та артикуляційних акцентів, з якого видно, що низхідним терціям нижнього голосу відповідають висхідні сексти верхнього – саме взаємо оберненість секст і терцій обумовлює наявність імітації в нижньому голосі. Єдине, що в трансформованій темі потребує пояснень, так це початкове *c*, яке начебто не зв'язане з темою, бо інтований інтервал починається з її другого звуку. Подібне явище дуже характерне для музики Баха, тому доцільно дати йому якусь назву, щоб оперувати нею в подальших міркуваннях. Можна скористатися терміном І. Браудо «тон-мотив» (мотив з одного звуку), але з дещо іншим змістом. Якщо розглядати тему в контексті всього твору, то виявиться, що тон-мотив є кінцевим звуком попереднього структурного підрозділу лінії. Як правило, тон-мотив – це основний тон тонічного тризвуку, розташований одразу після тактової риси. Зрозуміло, що тон-мотив завжди пов'язаний з артикуляційним акцентом, навіть якщо за своєю тривалістю він не відрізняється від наступних нот.

Повертаючись до теми Рондо, зазначимо, що одним з основних принципів організації часу в поліфонічних творах був принцип комплементарної ритміки, за яким голоси мали ритмічно доповнювати один одного таким чином, щоб зберігався загальний безперервний рух певними тривалостями. В нашому випадку такою тривалістю є вісімка. Щоб встановити рух вісімками з самого початку, Баху довелося роздробити тон-мотив. «Нормальний» ритм теми виявляється тільки в другому такті, в якому за безперервність руху відповідає нижній голос, що вступає з імітацією в нижню октаву. Але вже в третьому такті з'ясовується, що для того, щоб заповнити другу долю, якийсь з голосів повинен синкопуватися. Таким голосом міг бути тільки верхній: нижній голос імітує і тому позбавлений ініціативи. Отже:



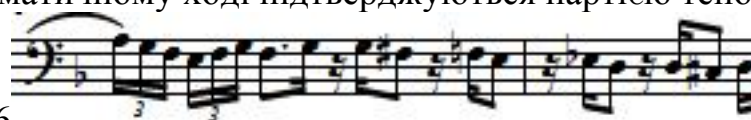
14

Ще один спосіб утворення синкопи можна знайти в темі Фуги d-moll з II тому ДТК (одразу подається в артикуляційному та динамічному оформленні):



15

Початкове – тон-мотив, динамічні та артикуляційні акценти в шістнадцятих підкреслюють два музичних зображення хреста, подібні акценти у низхідному хроматичному ході підтверджуються партією тенора в т.11-12:



16

Як утворилася синкопа, яка, до речі, відзначена акцентом у деяких редакціях? В темі ясно простежуються три розділи: діатонічний розбіг шістнадцятих, повільний хроматичний спуск з вершини ідіатонічне завершення. Синкопа виникла внаслідок заміщення інтонованого інтервалу його другим звуком: хроматичний хід рішуче переривається синкопою, яка повертає тему в річище діатоніки. Повторення *a* як першого звуку в інтонованому інтервалі *a-g* позбавило *b* тему динамічності, не тільки *b* пом'ящило контрастність між хромати кою та діатонікою, а навіть зв'язало *b* їх, утворивши плавний перехід між ними.

Синкопа – характерний для Баха прийом активізації мелодичної лінії. Можна налічити у нього шість способів утворення синкоп. П'ять з них пов'язані з випередженням звичайного розвитку подій:

- віднесення вліво інтонованого інтервалу (Італійський концерт, I ч., т.35, прикл. 5);
- ритмічне стиснення інтонованого інтервалу з віднесенням його вліво (тема Фуги c-moll з I т. ДТК, прикл. 7);
- віднесення вліво першого звуку інтонованого інтервалу з його ритмічним розширенням (тема Рондо з Партіти №2 c-moll, прикл. 12);
- ритмічне скорочення та віднесення вправо другого звуку або заключних звуків інтонованого інтервалу (Італійський концерт, I ч., т.3, прикл. 11);
- заміна інтонованого інтервалу його другим звуком з віднесенням останнього вліво (тема Фуги d-moll з II т.ДТК, прикл.15).

Шостий спосіб – синкопа-запізнення – полягає у віднесенні вправо першого звуку інтонованого інтервалу з його ритмічним стисненням (Італійський концерт, I ч., т.36, прикл.5).

Бахівські довгі ліги поділяються на дві групи в залежності від того, який акцент – динамічний чи артикуляційний – вони подовжують.

Багато прикладів подовження динамічного акценту можна знайти в Італійському концерті (I ч., т.15-20):



Шістнадцяті усередині ліги – ритмічне заповнення синкопованої низхідної тематичної сексти, нота, позначена staccato, відокремлена зліва, тому що вона є другим звуком інтонованого інтервалу (ось чому не можна подовжувати лігу, як це робить в своїй редакції Е.Петрі), і справа, тому що за нею йде синкопа, яка артикуляційно відокремлюється.

Дуже довгі ліги в III частині (т.59-63):



І тут не можна подовжувати лігу, як це пропонують Швейцер [14, с.271] і Петрі.

III частина (т.25-26):



До другої групи довгих ліг належать ті, що подовжують артикуляційний акцент (Італійський концерт, III ч., т.9-12):



Інтервальний склад лінії очевидний. Ліга показує, що об'єднані нею ноти не інтонуються, їхнє призначення – збереження руху вісімками.

Часто запис бахівської ідеї має менш очевидний характер, в таких випадках орієнтиром для виконавця слугує мелодійний рисунок (Французька увертюра, Бурре I, т.20-24):



Остання вісімка з кожних чотирьох, охоплених лігою, є першою нотою інтонованого інтервалу. Про це свідчить характерна секвенційна будова лінії. Подібна ліга складається з двох ліг: довгої, що подовжує артикуляційний акцент, і короткої роз'єднувальної.

Наведені приклади свідчать, що важливою функцією артикуляції та акцентуації в клавірних творах Баха є виявлення інтонованих інтервалів. Тож

можна сподіватися, що запропонований підхід розширить коло можливих виконавських рішень.

Література

1. Анохин П.К. *Очерки по физиологии функциональных систем.* – М.: Медицина, 1975.
2. Бадюра-Скода Е.и П. *Интерпретация Моцарта.* – М.: Музыка, 1972.
3. Бах И.С. *Клавир хорошего строя.* Ч.1. /Ред.Ф.Бузони. – М.-Л.: Музгиз, 1941.
4. Браудо И. *Артикуляция (О произношении мелодии).* – Л.: Музыка, 1973.
5. Вагнер Р. [Музыкально-эстетические фрагменты]. – В кн.: *Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2-х т. Т.2.* – М.: Музыка, 1972.
6. Голубовская Н.И. *Искусство педализации.* – Л.: Музыка, 1974.
7. Грубер Р.И. *История музыкальной культуры.* В 2-х т. Т.1. Ч.1. – М.-Л.: Музгиз, 1941.
8. Курт Э. *Основы линейного контрапункта.* – М.: Музгиз, 1931.
9. Мартинсен К. *К методике фортепианного обучения.* – В кн.: *Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве.* – М.-Л.: Музыка, 1966.
10. Мильштейн Я. *Хорошо темперированный клавир И.С.Баха и особенности его исполнения.* – М.: Музыка, 1967.
11. *Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения.* – М.: Музыка, 1966.
12. Фейербах Л. *Избранные философские произведения.* В 2-х т. Т.1. – М.: Политиздат, 1955.
13. Христов Д. *Теоретические основы мелодики.* – М.: Музыка, 1980.
14. Швейцер А. *Иоганн Себастьян Бах.* – М.: Музыка, 1965.

УДК 78.011.31

Ткаченко Т. В.

ЗАСТОСУВАННЯ ВОКАЛОТЕРАПІЇ В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ ПЕДАГОГІЧНОГО ВУЗУ

Стаття друкується за результатами
XVI конференції ЕРТА – асоціації педагогів – піаністів України.

В статтє рассматриваются актуальне вопросы вокало-терапии в образовательном процессе педагогического университета, раскрываются ее возможности улучшить физическое здоровье будущих учителей музыки.

Ключевые слова: *музико-терапия, вокало-терапия, звуковая культура, профессиональная деятельность.*