

УДК 786.8

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/40-2-3>**Сергій КАРАСЬ,***orcid.org/0000-0001-5402-7610*

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри народних інструментів

Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка
(Львів, Україна) *accotobile@ukr.net***Андрій ДУШНИЙ,***orcid.org/0000-0002-5010-9691*

кандидат педагогічних наук, доцент, член-кореспондент

Міжнародної академії наук педагогічної освіти,

заслужений діяч естрадного мистецтва України

завідувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу

Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка,
(Дрогобич, Львівська область, Україна) *accotobile@ukr.net*

ТРАКТУВАННЯ БАРОКОВОЇ МУЗИКИ НА БАЯНІ НА ПРИКЛАДІ ПЕДАГОГІЧНИХ ПРИНЦИПІВ Й. С. БАХА

Дана стаття покликана обґрунтувати процес трактування музики Й. С. Баха та його педагогічних принципів навчання у вирії баянного виконавства сучасності. Певна увага зосереджена на проблемі інтерпретації музики доби бароко, яка проявляється у двох складниках, таких як перевага творів епохи Бароко у концертуючих баяністів та пріоритетність опанування бароковою музикою в навчальному процесі, а відтак – підготовкою та участю молодих виконавців у міжнародних та Всеукраїнських конкурсах, де обов'язковою умовою постає виконання барокових творів.

Опанування баяністами ключових рис музики бароко здійснюється крізь призму прояву певних стильових складових частин, котрі втілюються виконавцями за допомогою музично-виражальних засобів та реєстрової палітри. Відтак педагоги та виконавці мають зважати на такі чинники інтерпретації барокової тканини: збалансовано-комплементарну активізацію голосів, яка полягає у взаємодоповнюючій ритміці; горизонтальне суміщення каденційних зворотів кожного голосу, яке виступає наслідком незалежного різночасового просування кожного голосу до свого мелодичного кадансу; контрастне акцентування мелодичних ліній, котре досягається за допомогою синкопованого руху одного з голосів; тенденцію до почергових діалогічних показів мелодичних вершин, що збалансовує ієрархію локальних та генеральної кульмінацій; прийом накладання фразувальних меж голосів, коли заключний зворот одного голосу, лінія якого продовжується паузуванням, співпадає зі вступом іншого голосу, який досі знаходився на паузуючій лінії; взаємодоповнюваність мелодичних ліній, що може проглядатися як у ритмічній площині, так і у ладовій; не співрозмірність руху голосів, кожний з яких стає безперервним автономним мелодичним потоком.

Доведено педагогічні принципи Й. С. Баха, котрі зосереджені у фугах, постають наслідком бездоганного дисциплінованого художнього мислення й еталону логічного розгортання музичного твору. Серед них – ерудиція, практика, навчання, наочність, мислення, виступи, індивідуальність, міметизування, твори. Саме на таких засадах і базувалась бахівська педагогічна школа, яка стала прикладом для наслідування прийдешніх поколінь, сьогодні вона активно досліджується та втілюється в навчально-практичну діяльність виховання музиканта.

Ключові слова: барокова музика, Й. С. Бах, педагогічні принципи, баян, інтерпретація.

Sergiy KARAS,*orcid.org/0000-0001-5402-7610*

Ph.D. of Art,

Associate Professor at the Department of Folk Instruments

Lviv Mykola Lysenko National Music Academy

(Lviv, Ukraine) *accotobile@ukr.net***Andriy DUSHNIY,***orcid.org/0000-0002-5010-9691*Ph.D. in Education, Associate Professor, Corresponding Member
of the Teacher Education International Science Academy,

Ukraine Pop Art Honored Worker

Head of Folk Musical Instruments and Vocals Department

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University,

(Drohobych, Lviv region, Ukraine) *accotobile@ukr.net*

INTERPRETATION OF BAROQUE MUSIC ON THE BAYAN ON THE J. S. BACH EXAMPLE OF PEDAGOGICAL PRINCIPLES

This article is designed to justify the process of interpreting the music of J. S. Bach and its pedagogical principles of teaching in the vortex of bayan performance of modernity. Some attention is focused on the problems of interpretation of Baroque music, which is manifested in two components: the predominance of Baroque compositions by concert bayanists; priority of mastering baroque music in the educational process, and thus – training and participation of young performers in International and All-Ukrainian competitions, where the performance of baroque works is a prerequisite.

Mastering of key features of baroque music by bayanists, carried out through the prism of the manifestation of certain stylistic components, which are embodied by performers by means of musical and expressive means and register palette. So, educators and performers should take into account the following factors of interpretation of Baroque fabric: balanced and complementary activation of voices, which consists in complementary rhythms; horizontal combination of cadence appeals of each voice, which is a consequence of the independent different advancement of each voice to its melodic cadence; contrasting accentuation of melodic lines, which is achieved through the syncopated movement of one of the voices; the tendency to alternate dialogic displays of melodic vertices, which balances the hierarchy of local and general climaxes; method of imposing phrasing boundaries of voices, when the final return of one voice, the line of which is continued by pausing, coincides with the introduction of another vote, which was still on the pause line; complementarity of melodic lines, which can be viewed as in a rhythmic plane, and in the fret; not the proportionality of the movement of voices, each of which becomes a continuous autonomous melodic flow.

Prove, pedagogical principles of J. S. Bach, which are concentrated in fugues, are the result of impeccably disciplined artistic thinking and the standard of logical development of a musical composition. Among them – erudition, practice, teaching, clearness, thinking, performances, individuality, mimeticization, composition. It was on such principles that the Bach pedagogical school was based, which has become an example for future generations to follow, and today – is actively studied and is embodied in the educational and practical activities of music education.

Key words: Baroque music, J. S. Bach, pedagogical principles, bayan, interpretation.

Постановка проблеми. Сучасна теорія виконавства залучає до сфери своїх досліджень найрізноманітніші творчо-стильові процеси, прагнучи не лише розширити сферу спеціалізованих знань, але й підвищити рівень виконавської компетентності баяніста як вагомого чинника його професійної підготовки. Аналітичний підхід баяніста-інтерпретатора до твору певного музичного стилю стає фундаментальною основою формування виконавської культури та традицій виконання творів певного стилю як суспільного явища у всіх аспектах їх буття. У результаті узагальнення виконавського досвіду виникає уявлення про стиль як комплексну систему музичних закономірностей. Крім того, кожен стиль як історично зумовлений фактор творчого мислення наділений спеціальним кодом, розшифрування якого потребує адекватних виконавсько-аналітичних навиків.

Стиль бароко в контексті сучасного баянного виконавства посідає особливе місце. Це зумовлене передусім актуалізацією його понять в сучасній музиці та пов'язане із цим явищем зростання зацікавленості виконавців бароковими композиціями. Додатковим стимулом стає розгалужена сітка міжнародних конкурсів баяністів, обов'язковою умовою яких є виконання барокових творів, зокрема Й. С. Баха.

Аналіз досліджень. У сфері музикознавства доволі широка панорама праць належить дослідженню барокової музики та її інтерпретаційній модифікації, авторів І. Браудо (Браудо, 1973),

Н. Кашкадамової, Н. Конрад, В. Протопопова (Протопопов, 1965) та ін. Виконавським аспектам, загальному теоретичному осмисленню та дидактиці присвячені напрацювання Е. Курта (Курт, 1931), С. Мальцева (Мальцев, 1976: 68–104), Е. Назайкінського (Назайкінский, 1982: 6–7), В. Цуккермана (Цуккерман, 1980), Л. Баренбойма (Баренбойм, 1973), А. Готсдінера (Готсдінер, 1980: 10–28). Щодо узагальненого дослідження творчості Й. С. Баха, то ми схиляємось до доробку М. Друскіна (Друскін, 1985: 97–103), Н. Копчевського (Копчевський, 1979: 85–107; 1988: 3–6), І. Форкеля (Форкель, 1987), А. Швейцера (Швейцер, 1964).

Масштабний пласт робіт у сфері виконання барокової музики на баяні, а відтак – творів Й. Баха належить В. Власову «Методика роботи баяніста над поліфонічними творами» (Власов, 2004), М. Давидову «Школа виконавської майстерності баяніста (акордеоніста)» (Давидов, 1998), М. Оберюхтіну «Проблеми виконавства на баяні» (Оберюхтін, 1989), А. Душному «Педагогічні принципи Й. С. Баха та їхня актуальність у роботі сучасного баяніста-вчителя (до питання дидактичних паралелей)» (Душний, 2006: 71–75) та ін. Фундаментальні праці у сфері перекладення інструментальних творів для баяна та «Теоретичних основ формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста)» побачили світ під авторством М. Давидова (Давидов, 1982; 2004). Першою в українській баянній науці постає дисертація С. Карася «Інтерпретація музики бароко

на баяні (теоретико-виконавський аспект)» (Карась, 2006), у якій автор унаочнив «креативні пошуки сучасних виконавців у сфері втілення іманентних рис поезики барокових композицій за допомогою не лише сучасних ресурсів інструмента, але й глибокого пізнання усіх рівнів їх змісту, символіки, будови, варіантів прочитання» (Карась, 2006: 179).

Мета статті – виокремлення педагогічних принципів Й. С. Баха крізь призму виконавського трактування їх на баяні.

Виклад основного матеріалу. Своєрідність взаємодії мелодичного і гармонічного факторів організації інтонаційного потоку у творах бароко тісно пов'язана з перехідним характером самого розвитку музичного мистецтва кінця XVII – першої половини XVIII століття. Суміжність старого і нового пояснює складну взаємодію різно-рідних за походженням трактувань: вокального й інструментального, мелодичного і гармонічного, модального і тонального, поліфонічного і гомофонного.

Уміння диференціювати звукову тканину згідно із двома параметрами – мелодико-лінійним і акордово-гармонічним – відкриває для баяніста шлях до розуміння стилістичної сторони творів бароко та їхньої художньої інтерпретації. Так, у композиціях із пріоритетним лінійним типом мислення увага виконавця спрямовується на плинність, текучість, котра, проте, не є одно-векторною, оскільки це б теоретично нівелювало архітектонічний аспект музичної думки, а практично – ускладнило б запам'ятовування через безперервну появу нового матеріалу, з наступною неможливістю оперування образно-ретроспективними алузіями. Із позиції композиційної техніки існує чимало принципів, котрі «працюють» на плинність барокової поліфонічної тканини і котрі повинен враховувати виконавець при інтерпретації барокових композицій.

1. Збалансовано-комплементарна активізація голосів, яка полягає у взаємодоповнюючій (комплементарній) ритміці. Так, під час зупинки на витриманому звукові одного з голосів інший продовжує його розвиток відповідно до комплементарного мелодико-ритмічного стереотипу. Візуально це особливо виразно проглядає у двоголосних зразках з імітаційним типом поліфонічної фактури (в октаву або квінту). Інтонаційне розосередження не ламає єдиної мелодичної лінії розгортання, і при відповідному зведенні голосів в одну площину отримуємо взірць прихованого поліфонічного одноголосся. При роботі виконавця над музичними композиціями з таким

типом фактури важливо вибудувати однорідну мелодичну лінію, зводячи до мінімуму перехід від одного голосу до іншого. При звучанні має бути збережене відчуття цілості мелодичного потоку, «динамічно-інтонаційного тяжіння тону в тон» (Давидов, 1998: 73). І специфіка членування художнього тексту на фрази баяністом не повинна вплинути на загальну плинність поліфонічного лінеаризму фактури.

2. Горизонтальне суміщення каденційних зворотів кожного голосу, маскування виконавцем спільних (вертикальних) закінчень є лише наслідком незалежного різночасового просування кожного голосу до свого мелодичного кадансу. Більшого поширення набув принцип, за якого один із голосів утвореного заключного співзвуччя ритмічно не припиняє свого розвитку.

3. Контрастне акцентування мелодичних ліній, що досягається за допомогою синкопованого руху одного з голосів і пом'якшує метричну сторону окремих ділянок твору, створюючи ефект подолання метричної інерції. Вважаємо за доцільне відзначити, що тут використано поліфонічний принцип «тема – відповідь»: голоси або векторно розходяться з одного звуку, або ж сфокусовано збираються в нього (наприклад: верхній голос, вступаючи на одну ритмічну тривалість пізніше, є оберненою імітацією нижнього).

4. Тенденція до почергових діалогічних показів мелодичних вершин, що збалансовує ієрархію локальних та генеральної кульмінацій (у композиціях гомофонно-гармонічного складу ці моменти чітко диференціюються). У процесі виконання таких фактурних «ділянок» варто різноплощинно розподілити інтенсивність «нервової енергії» (Давидов, 2004: 110). Так, цілеспрямованість верхнього голосу до своєї мелодичної вершини повинна супроводитися експресивною динамікою фразування, яку мусить точно відтворювати виконавець-баяніст. Як зазначає М. Оберюхтін, «випукла фразувальна динаміка, здійснювана у головному елементі фактури за рахунок чіткої фіксації його кульмінаційних моментів, посилює яскравість переднього плану» (Оберюхтін, 1989: 77).

5. Прийом накладання фразувальних меж голосів, коли заключний зворот (звук) одного голосу, лінія котрого продовжується паузуванням, співпадає зі вступом іншого голосу, який досі знаходився на паузуючій лінії. Явище подібного порядку спостерігається у вторгненій каденції (Назайкінській, 1982), суть якої полягає у накладанні гармонічного закінчення першого речення класичного періоду на початок другого речення. Схематично така структура має вигляд: 4 такти + (1) + 4 такти.

6. Взаємодоповнюваність мелодичних ліній, що може проглядатися як у ритмічній площині, так і у ладовій – діатоніка-хроматика. Під час виконання на баяні важливим є показ цих автономних фактурних площин. Для цього достатньо використати так звану динамічну функцію артикуляції (Браудо, 1973: 16). Так, за допомогою артикуляції у виконанні на одній клавіатурі баяніст-виконавець повинен досягнути просторової диференціації крайньо віддалених (обсягом у три октави) фактурних ліній, що створюють ілюзію максимальної повноти охоплення музичного простору. М. Оберюхтін у своїй роботі «Проблеми виконавства на баяні» (Оберюхтін, 1989: 75) пропонує фрагмент триголосної фуги *cis-moll* (Й. С. Бах. ДТК, II-й том) акцентуючи увагу на тому, що зв'язність тонів теми та наявність цезур у протискладенні, утворених виконавцем під час гри (шістнадцяті паузи), вибудовують належну звукову багатоплановість.

7. Неспіврозмірність руху голосів, кожний з яких стає безперервним автономним мелодичним потоком. При цьому відсоток «лінеарності» в цьому фрагменті Бурре з Першої «Англійської сюїти» Баха настільки високий, що при сприйнятті увага не зупиняється на вертикальних співзвуччях, котрі рясніють дисонансами. Ці терпкі секундові поєднання вказують на те, що кожний голос у своєму розвитку виходить лише із власних закономірностей (синтаксичних, інтонаційних і т. п.). Згідно з міркуваннями Е. Курта, в таких випадках логіка і динаміка руху переважають над власне звуковими явищами, вертикаль стає «побічним фактором, сприймаючись на слух як протидійне середовище» (Курт, 1931: 257).

Відтак ми переконані, що усвідомлення і засвоєння запропонованих аспектів плинності музичної тканини, їх ретельне опрацювання – із виваженим відбором виразових інструментальних засобів – безсумнівно, допоможуть баяністам на шляху вивчення стилістичних особливостей композиторського мислення доби бароко.

Звертаючись у своїй педагогічній діяльності до творів того чи іншого композитора, ми зауважуємо в них напрочуд вдале дидактичне спрямування, однак далеко не завжди замислюємося над першопричиною такого явища. Солідаризуючись із твердженнями, що, наприклад, бахівські фуги є продуктом бездоганно дисциплінованого художнього мислення, еталоном логічного розгортання музичного матеріалу, а тому – оптимальною базою для виконавських «тренувань». Водночас поза увагою залишаємо той факт, що Й. С. Бах сам був чудовим педагогом, а тому володів хистом

надання своїм композиціям виразного педагогічного «сенсу». Виявлення цього сенсу – завдання не лише пізнавальне, а й методично доцільне. Адже чимало позицій т.зв. бахівської педагогічної системи набагато випередили прогресивні гасла сучасної дидактики. Вони настільки універсальні і разом із тим прості, що можуть і сьогодні бути вкрай корисними у роботі в баянному класі.

Відразу зазначимо, що в Баха немає систематизованого посібника з гри на інструменті (як у Ф. Куперена в XVII ст. чи у М. Давидова в XX ст.). Викладені нами думки – сумарний результат опрацювання різнорідних (в т.ч. опосередкованих) джерел, які містять свідчення щодо учнів та родини Баха (Друскін, 1985; Копчевській, 1979; Мальцев, 1976; Форкель, 1987; Швайцер, 1964.) Притому «індикатором» цих свідчень для нас були твори, що безпосередньо входять у навчальну програму баяніста (інвенції, сюїти, ДТК). В якості ж відтворення основних положень сучасної музичної педагогіки нами обрано статтю А. Готсдінера (Готсдінер, 1980: 10–28), в якій узагальнено багаторічний досвід різних сфер навчально-педагогічного процесу.

Ерудиція. Загальновідомо, що Й. С. Бах отримав ґрунтовну освіту в галузі історії, географії, математики, філософії, логіки, риторики, іноземних мов. Це не могло не позначитися на специфіці його педагогічної системи. Адже тільки той, хто багато знає, може багато навчити. Бах для своїх учнів – і координатор, і соратник, і кумир, і спостерігач. Його ерудованість цілеспрямовано впливала на процес навчання, формуючи особистість, здатну музично мислити і професійно застосовувати набуті знання.

Практика. Бах унікав абстрактного логічного мислення, виходячи передусім із музики (беручи до уваги те, що композитор все життя займався практичним музикуванням), що було зумовлено й педагогічною метою: виховання музиканта, котрий відмінно повинен володіти як композиторським, так і виконавським ремеслом, а не виключно технічною домінантою. Можливо, саме тому стільки уваги приділяв великий майстер початковому «до нотному» періоду, практикуючись із учнями у підбиранні за інструментом популярних на той час мелодій. Саме такі спогади низки дослідників сходяться на твердженні, що музика завжди була основним і найважливішим спілкуванням між Бахом та його учнями. І це показово, бо серед методичних рекомендацій знайдено наступну: «Питома вага музикування повинна бути набагато вищою, аніж самі міркування про музику» (Готсдінер, 1980: 12].

Навчання. Педагогічний процес у Баха розгортався за принципом поступового, але перманентного (без зупинки на досягнутому) наростання технічних й інтелектуальних труднощів. Тут були задіяні усі музичні етапи: починаючи від елементарних правил голосоведення і закінчуючи вільним володінням архітектонікою твору. Із метою уникнення механічного зазубрювання тексту композитор писав п'єси на окремі види техніки (туше, тремоло, комплементарний ритм, пальцеві розтягнення), перетворюючи, тим самим, суто технічну сторону на цікаве і водночас притаманне до реальних можливостей дитини художнє завдання (для прикладу «Шість маленьких прелюдій» Й. Баха). До слова, Бах вчив долати технічні труднощі «розумовими» зусиллями, а не довготривалими механічними діями, що чітко простежуємо у методичних принципах сьогодення.

Наочність. Й. С. Бах, пропонуючи новий твір, обов'язково перегравав його перед учнем, одночасно демонструючи кінцевий художньо-естетичний результат, якого він має досягнути. Опираючись на ряд досліджень (Друскін, 1985; Форкель, 1987; Копчевській, 1979), констатуємо певну авторитарність бахівської натури. Зокрема, у праці А. Швайцера зазначено: «Бах мислить власними пальцями ... і вимагає від співаків і музикантів, щоб вони творили своїм голосом і своїми інструментами те, що він робить своїми пальцями на клавіатурі» (Швайцер, 1964: 69). Така надвимогливість, мабуть, може бути пояснена особистою самокритичною позицією митця, постійним і системним самоконтролем та тягарем відповідальності як *голови багатодітної сім'ї*.

Мислення. Багато часу на заняттях присвячує Бах розвитку музичного мислення, обґрунтовуючи свої пояснення на влучних і доречних асоціаціях. Так, композитор спрямував своїх учнів «дивитися на інструментальні голоси, як на особистості, а на багатоголосний інструментальний твір, як на бесіду між цими особистостями» (Протопопов, 1965: 101). До того ж, щоб кожен з них «говорив точно і вчасно, якщо ні, тоді мовчав або чекав своєї черги» (Протопопов, 1965: 102). Бахівські композиції і справді дають ґрунтовні підстави для розвитку асоціативних уявлень: тут щедро відображенні типові для епохи Бароко музично-риторичні фігури – інтонаційні формули. Тому можливості багато-тембрового готово-виборного баяна дозволяють виконавцеві бездоганно відтворювати бароковий «лексикон».

Виступи. Відомими є факти активного залучення Бахом своїх учнів до публічних виступів. З одного боку, це сприяло виробленню концерт-

ного імунітету, налагодженню спілкування зі слухацькою аудиторією, що не могло не додавати стимулу на поточних заняттях, з іншого – перевірка на міцність засвоєних знань і навиків, особиста відповідальність і самооцінка. Разом із тим, як би не дивно це сьогодні звучало, але Бахові доводилося неодноразово чути критику на свою адресу відносно необережних кроків. А це – сценічна реалізація, за допомогою якої Бах привчав своїх учнів до самостійних виконавських рішень.

Індивідуальність. Гідним наслідування є той факт, що Бах не ділив учнів на посередніх і талановитих. Кожен, на його думку, має відповідний потенціал, виявлення котрого і є завданням вчителя. Через те принципово важливим у роботі педагога стають спостережливість, тактовність, об'єктивність суджень. Даючи уроки контрапункту всім без винятку бажаючим, Бах наочно переконував в тому, що немає надскладних завдань, потрібно вміти доступно пояснити. Співвідношення вищезначеного бахівського принципу з індивідуальним підходом у сучасній системі музичного навчання – очевидна.

Міметизування. Бах, що свого часу сам переписував незчисленну кількість чужих творів, привчав до цього і своїх учнів, паралельно навчаючи їх робити транскрипції старих майстрів (Палестріни, Фрескобальді, Пахельбеля, Букстегуде, Корелі, Вівальді та ін.). Такий рутинний, на перший погляд, процес насправді помітно активізував музичну пам'ять, розвивав внутрішній слух, шліфував творчо-виконавські навиків, формувалася прискіпливе відношення до нотного тексту. Із книзі Л. Баренбойма «Шлях до музикування» ми читаємо: «Для правильного осягнення музики недостатньо лише виконувати її, потрібно також вміти її складати; і якщо не навчатися одночасно одному й другому, то не вдасться її добре зрозуміти» (Баренбойм, 1973: 32). Відтак педагогічна стратегія майстра – безпомилкова.

Твори. Спостереження, здійсненні нами за самими творами Баха, дозволяють вивести ряд певних педагогічних закономірностей:

Практично у всіх п'єсах зустрічаються точні повторення різнорівневого порядку. І справа не у вичерпності авторської ініціації. Так, у підручнику з аналізу музичних творів В. Цукермана міститься наукове обґрунтування принципу вторинного відтворення музичного матеріалу: «Музична тканина навіть у простих випадках являє собою синтез багатьох компонентів. А між тим часова природа музики перешкоджає фіксації уваги на будь-якому моменті безперервного потоку звучання ... Виникає ... протиріччя між природним

прагненням слуху зупинити мить, проаналізувати її – і появою нових моментів звучання, що відтісняє попередні. Виходом з такого протиріччя може бути тільки повторення даного елемента музики. Зупинити музичну думку рівнозначно зупинці часу. Але повернути музичну думку можна, і її повторення замінить слухачеві зупинку» (Цуккерман, 1980: 8). Бах тонко відчував психологію сприйняття учня, тому і використовував музичні «тиражування» у своїх творах.

Почергове проведення теми в різних голосах музичної тканини сприяло утвердженню свідомої слухово-артикуляційної позиції виконавця. Натомість інтермедії, в яких яскраво виражений принцип секвентності, ставали базою для практичних тренувань по переміщенню ланки (вгору чи вниз) та здійсненню з її допомогою модуляційних ходів.

Принципи каденційності у бахівських композиціях заслуговують на особливу увагу, оскільки наділені чітко визначеними ідіоматичними рисами. «У визначальний момент, після наростання напруження, зумовленого неухильним рівномірним рухом, наступає ніби «прорив» – розрядка, втілена через рух більш вільного характеру ... В *маленьких прелюдіях* Бах випишував закінчення нотами в якості взірця, а на рівні *великих прелюдій* учень повинен був володіти достатніми знаннями і вмінням, щоб розробити такі каденції самостійно» (Копчевській, 1979: 100–101). Цито-

вані думки вказують на те, що каденційні зони в Баха слугували осередком виконавської імпровізації. У контексті сказаного варто наголосити, що у праці М. Давидова із питань методики перекладання інструментальних творів для баяна певний розділ носить назву «Створення, відтворення і сприйняття музичних творів як єдиний творчий процес» (Давидов, 1982). На думку науковця, ключовим поняттям виступає *співтворчий характер композиторського та виконавського процесів* (*курсів наш – С. К., А. Д.*), який дослідник вправно виводить із традицій барокової імпровізації, аргументуючи доцільність даного питання у сьогоденні баянного мистецтва.

Висновки. Таким чином, Бах у своїй педагогічній діяльності послідовно дотримувався принципу комплексного входження учня у світ музики. Лише два століття і музична педагогіка знову наголошуватиме на тому, що учня не можна «приносити в жертву» певній спеціалізації, його варто музично виховувати. Ці постулати були і залишатимуться переконливим доказом того, що музична спадщина Баха – унікальний за багатством художнього змісту та різноманітністю форм його втілення в педагогічний репертуар. Саме музично-виховний вектор творів Баха дозволяє робити сучасний навчальний процес якісно-продуктивним, змістовно-осмисленим і надзвичайно цікавим.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баренбойм Л. Путь к музыцированию. Москва–Ленинград : Советский композитор, 1973. 270 с.
2. Браудо И. Артикуляция (О произношении мелодии). Ленинград : Музыка, 1973. 198 с.
3. Власов В. Методика работы баяниста над полифоническими произведениями. Москва : РАМ им. Гнесиных, 2004. 104 с.
4. Готсдинер А. Дидактические основы музыкального развития учащихся (К проблеме обучения и развития в музыкальной педагогике). *Вопросы музыкальной педагогики. : сб. статей / ред.-сост. В. И. Руденко.* Москва : Музыка, 1980. Вып. 2. С. 10–28.
5. Давидов М. Методика переложений инструментальных произведений для баяна. Москва : Музыка, 1982. 173 с.
6. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяниста (акордеоніста). Київ : Музична Україна, 2004. 240 с.
7. Давидов М. Школа виконавської майстерності баяністів (акордеоністів). Київ : Музична Україна, 1998. 236 с.
8. Душний А. Педагогічні принципи Й. С. Баха та їхня актуальність у роботі сучасного баяниста-вчителя (до питання дидактичних паралелей). *Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах: зб. статей і доп. за матер. III міжнар. наук.-практ. конф. (26-28 грудня 2005) / ред.-упор. та від. за вип. А. Я. Сташевський.* Луганськ : Знання, 2006. Вип. 2. С. 71–75.
9. Друскин М. Нерешенные проблемы баховедения. *Советская музыка.* 1985. № 3. С. 97–103.
10. Карась С. Інтерпретація музики бароко на баяні (теоретико-виконавський аспект) : дис. ... канд. мистецтвозн. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2006. 255 с.
11. Копчевский Н. Вступительная статья. *И. С. Бах. Инвенции для фортепиано.* Київ : Музична Україна, 1988. С. 3–6.
12. Копчевский Н. Иоганн Себастиан Бах (исторические свидетельства и аналитические данные об исполнительских и педагогических принципах). *Вопросы музыкальной педагогики. : сб. статей / ред.-сост. В. Натансон.* Москва : Музыка, 1979. Вып. 1. С. 85–107.
13. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Москва : Госмузиздат, 1931. 301 с.
14. Мальцев С. Нотация и исполнение. *Мастерство музыканта исполнителя.* Москва : Советский композитор, 1976. Вып. 2. С. 68–104.
15. Назайкинский Е. Пути совершенствования музыкально-теоретических дисциплин. *Советская музыка.* 1982. № 2. С. 6–7.

16. Оберюхтин М. Проблемы исполнительства на баяне. Москва : Музыка, 1989. 95 с.
17. Протопопов В. История полифонии в её важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII–XIX веков. Москва : Музыка, 1965. 614 с.
18. Форкель И. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. Москва : Музыка, 1987. 191 с.
19. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития и формообразования. Простые формы. Москва : Музыка, 1980. 295 с.
20. Швейцер А. И. С. Бах. Москва : Музыка, 1964. 728 с.

REFERENCES

21. Barenboym, L. (1973). *Put k muzytsirovaniyu* [The path to music]. Moskva–Leningrad: Sovetskiy kompozitor. 270 s. [Russian].
22. Braudo, I. (1973). *Artikulyatsiya (O proznoshenii melodii)* [Articulation (On the pronunciation of a melody)]. Leningrad: Muzyka. 198 s. [Russian].
23. Vlasov, V. (2004). *Metodika raboty bayanista nad polifonicheskimi proizvedeniyami* [Methods of the bayan player's work on polyphonic compositions]. Moskva: RAM im. Gnesinykh. 104 s. [Russian].
24. Gotsdiner, A. (1980). *Didakticheskiye osnovy muzykal'nogo razvitiya uchashchikhsya (K probleme obucheniya i razvitiya v muzykal'noy pedagogike)* [Didactic foundations of musical development of students (On the problem of learning and development in musical pedagogy)]. *Voprosy muzykal'noy pedagogiki: sb. statey / [red.-sost. V. I. Rudenko]*. Moskva: Muzyka. Vyp. 2. Pp. 10–28. [Russian].
25. Davydov, N. (1982). *Metodika perelozheniy instrumental'nykh proizvedeniy dlya bayana* [Technique of transcriptions of instrumental pieces for bayan]. Moskva: Muzyka. 173 s. [Russian].
26. Davydov, M. (2004). *Teoretychni osnovy formuvannia vykonavskoi maisternosti baiianista (akordeonista)* [Theoretical bases of formation of performing skill of the bayanist (accordionist)]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 240 s. [Ukrainian].
27. Davydov, M. (1998). *Shkola vykonavskoi maisternosti baiianistiv (akordeonistiv)* [School of performing skill of the bayanists (accordionists)]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 236 s. [Ukrainian].
28. Dushniy, A. (2006). *Pedahohichni pryntsyipy Y. S. Bakha ta yikhnia aktualnist u roboti suchasnoho baiianista-vchytelia (do pytannia dydaktychnykh paralelei)* [Pedagogical principles of J. S. Bach and their relevance in the work of modern bayan teacher (to the question of didactic parallels)]. *Aktualni pytannia baianno-akordeonnoho vykonavstva ta pedahohiky v mystetskykh navchalnykh zakladakh: zb. statei i dop. za mater. III mizhnar. nauk.-prakt. konf. (26-28 hrudnia 2005) / [red.-upor. ta vid. za vyp. A. Y. Stashevskiy]*. Luhansk: Znannia. Vyp. 2. Pp. 71–75. [Ukrainian].
29. Druskin, M. (1985). *Nereshennyye problemy bakhovedeniya* [Unsolved problems of bachology]. *Sovetskaya muzika*. 1985. № 3. Pp. 97–103. [Russian].
30. Karas, S. (2006). *Interpretatsiia muzyky baroko na baiiani (teoretyko-vykonavskiy aspekt)* [Interpretation of baroque music on the bayan (theoretical and performing aspect)]: *dys. ... kand. mystetstvozn.: spets.* 17.00.03 «Muzychne mystetstvo». Lviv, 2006. [Ukrainian].
31. Kopchevskiy, N. (1988). *Vstupitel'naya statia* [Introductory article]. *I. S. Bakh. Inventsii dlya fortepiano*. Kyiv: Muzichna Ukraina. Pp. 3–6. [Ukrainian].
32. Kopchevskiy, N. (1979). *Iogann Sebastian Bakh (istoricheskiye svidetelstva i analiticheskiye dannyye ob ispolnitelskikh i pedagogicheskikh printsipakh)* [Johann Sebastian Bach (historical evidence and insights into performing and teaching principles)]. *Voprosy muzykal'noy pedagogiki: sb. statey / [red.-sost. V. Natanson]*. Moskva: Muzyka. Vyp. 1. Pp. 85–107. [Russian].
33. Kurt, E. (1931). *Osnovy linearnogo kontrapunkta* [The basics of linear counterpoint]. Moskva: Gosmuzizdat. 301 s. [Russian].
34. Maltsev, S. (1976). *Notatsiya i ispolneniye* [Notation and performance]. *Masterstvo muzykanta ispolnitelya*. Moskva: Sovetskiy kompozitor. Vyp. 2. Pp. 68–104. [Russian].
35. Nazaykinskiy, E. (1982). *Puti sovershenstvovaniya muzykal'no-teoreticheskikh distsiplin* [Ways to improve musical theoretical disciplines]. *Sovetskaya muzika*. № 2. Pp. 6–7. [Russian].
36. Oberyukhtin, M. (1989). *Problemy ispolnitelstva na bayane* [Problems of performing on the bayan]. Moskva: Muzyka. 95 s. [Russian].
37. Protopopov, V. (1965). *Istoriya polifonii v eye vazhneyshikh yavleniyakh. Zapadnoyevropeyskaya klassika XVIII – XIX vekov* [The history of polyphony in its most important phenomena. Western European classics of the XVIII - XIX centuries]. Moskva: Muzyka. 614 s. [Russian].
38. Forkel, I. (1987). *O zhizni, iskusstve i proizvedeniyakh Ioganna Sebastiana Bakha* [About the life, art and works of Johann Sebastian Bach]. Moskva: Muzyka. 191 s. [Russian].
39. Tsukkerman, V. (1964). *Analiz muzykal'nykh proizvedeniy: Obshchiye printsipy razvitiya i formoobrazovaniya. Prostyye formy* [Analysis of musical works: General principles of development and shaping. Simple shapes]. Moskva: Muzyka. 295 s. [Russian].
40. Shveytser, A. (1964). *I. S. Bakh* [J. S. Bach]. Moskva: Muzyka. 728 s. [Russian].