

КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА
ФАКУЛЬТЕТ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І ХОРЕОГРАФІЇ
Кафедра музично-сценічного мистецтва

ДИПЛОМНА РОБОТА

на здобуття освітнього ступеня «бакалавр» на тему:

**«Виконавські аспекти трактування символіки
інструментальних творів Й. С. Баха»**

Виконала:

студентка IV курсу

спеціальності 025

«Музичне мистецтво»

Немировська Софія Павлівна

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, доцент

Рябчун Ірина Володимирівна

Допущено до захисту

«__» _____ 2025 р.

Завідувач кафедри

_____ доц. Гринишин М. В.

(підпис)

Київ-2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ І. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ ТА РЕЛІГІЙНА СИМВОЛІКА В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ Й. С. БАХА.....	7
1.1. Творчість Й. С. Баха в контексті взаємодії мистецтва епохи бароко та християнської релігії.....	7
1.2. Символіка в інструментальних творах Й. С. Баха: релігійні та числові коди.....	24
1.3. Виконавський аспект у відображенні символічного змісту музичної спадщини Й. С. Баха.....	33
Висновки до розділу І.....	41
РОЗДІЛ ІІ. ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ПІДХОДИ ГЛЕНА ГУЛЬДА ТА НАТАЛІЇ ПАСІЧНИК ДО МУЗИКИ Й. С. БАХА.....	43
2.1. Виконавська концепція Глена Гульда на прикладі Прелюдії і фуги <i>cis-moll</i> (І том) BWV 849 та Партити №6 (<i>e-moll</i>) BWV 830 Й.С. Баха.....	43
2.2. Виконавський підхід Наталії Пасічник.....	52
2.3. Порівняння інтерпретацій творів Й. С. Баха Глена Гульда і Наталії Пасічник.....	59
Висновки до розділу ІІ.....	63
ВИСНОВКИ.....	65
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	68
ДОДАТКИ.....	71

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Йоганн Себастьян Бах (1685–1750) – одна з центральних постатей епохи бароко і всієї історії музичної культури. Його спадщина, що охоплює вокальні та інструментальні жанри, вже понад три століття викликає незмінний інтерес у музикантів та дослідників. Особливе місце належить інструментальній (зокрема клавірній) творчості Й. С. Баха, яка стала вершиною розвитку поліфонічного мистецтва бароко і становить невід’ємну частину репертуару сучасних піаністів. Кожне нове покоління відкриває в творах Й. С. Баха нові змісти й інтерпретаційні можливості, що підкреслює незгасну актуальність звернення до бахівської музики в сучасному мистецькому контексті.

У сучасній виконавській практиці одним із актуальних аспектів є осмислення творів Й. С. Баха крізь призму символіки, закладеної композитором. Відомо, що музична мова Й. С. Баха містить багатий символічний пласт, успадкований від барокової риторичної традиції та лютеранської духовності та теологічних смислів. Врахування цих символічних елементів є необхідною умовою автентичного й глибинного прочитання творів Й. С. Баха. Обізнаність із символікою музики Й. С. Баха дозволяє виконавцю розкрити приховані змісти й наблизитися до істинного задуму композитора. Таким чином, проблема інтерпретації клавірної музики Й. С. Баха з урахуванням символіки є актуальною як з точки зору теоретичного музикознавства, так і для виконавської практики наших днів.

Питання виконавської інтерпретації музики Й. С. Баха неодноразово ставали об’єктом наукових досліджень. Свій внесок у висвітлення різних аспектів цієї проблематики зробили такі дослідники, як А. Боршуляк [1;2], Г. Волкова [3], Н. Свириденко [9], О. Сліпченко [10], К. Сторчеус [11] і М. Ушакова [12] та інші. У працях зазначених авторів проаналізовано стилістичні особливості стилю композитора, семантичні й риторичні елементи його музичної мови, а також окреслено підходи до інтерпретації творів композитора. Актуальність обраної теми підтверджується й тим, що в даній

кваліфікаційній роботі передбачається аналіз зразків бахівської клавірної музики з точки зору їх інтерпретації визнаними піаністами свого часу, як Глен Гульд (1932-1982) та Наталія Пасічник (1971 р.н.)

Метою дослідження є виявлення і порівняння виконавських підходів Г. Гульда та Н. Пасічник до трактування символіки в інструментальних творах Й. С. Баха. Задля реалізації вищенаведеної мети, сформовано перелік наступних завдань:

- дослідити символічні (музично-риторичні, семантичні) елементи у творчості композитора та визначити їх вплив на виконавську інтерпретацію;
- здійснити огляд наукових праць, присвячених проблемам інтерпретації барокової музики, зокрема творів Й.С. Баха;
- здійснити аналіз інтерпретацій Прелюдії і фуги *cis-moll* з I тому ДТК та Токати з Партити №6 *e-moll* у виконання Г. Гульда та Н. Пасічник;
- порівняти виконавські підходи та трактування символіки піаністів;

Об'єктом дослідження є інтерпретація клавірної музики Й. С. Баха в контексті виконавського прочитання її символіки. **Предмет** – виконавські моделі трактування символіки в творах Й. С. Баха Прелюдія і fuga *cis-moll* I том ДТК (BWV 849), та Токата з Партити № 6 *e-moll*, (BWV 830).

Матеріал дослідження - аудіозаписи виконання творів Прелюдія і fuga *cis-moll* I том ДТК (BWV 849), та Токата з Партити № 6 *e-moll*, (BWV 830) Г. Гульдом та Н. Пасічник. Прелюдія і fuga *cis-moll* у виконання Н. Пасічник буде досліджена у двох варіантах – для сольного інструменту, та для фортепіано з ансамблем, як приклад особливої інтерпретації клавірних творів Й.С. Баха.

Для реалізації поставленої мети у роботі застосовано комплекс **методів дослідження**. По-перше, використано *духовно-семантичний* метод для аналізу музичного тексту творів, який спирається на жанрово-стилістичні підходи та концепції музичної риторики (наприклад, визначення риторичних фігур за Д. Бартелем) і музичну семіотику. По-друге, застосовано *порівняльний* метод

для зіставлення інтерпретаційних рішень Г. Гульда і Н. Пасічник на основі аналізу аудіозаписів, зокрема їх характеристик (темп, динаміка, агогіка, фразування тощо) та художніх рішень. По-третє, використано методи *інтерпретаційного аналізу*, що враховують історико-культурний контекст бахівської музики. Комплексний підхід дозволяє всебічно розглянути символіку творів – від задуму в нотному тексті до її втілення у звучанні.

Наукова цінність отриманих результатів роботи полягає в докладному аналізі виконавських моделей творів Й.С. Баха: Прелюдії і фуги *cis-moll* BWV 849 та Токати з Партити №6 *e-moll* BWV 830. Вперше в українському контексті здійснюється порівняльний аналіз трактування символіки бахівських творів у виконанні легендарного канадського піаніста Г. Гульда та сучасної української піаністки Н. Пасічник, яка пропонує оригінальну концепцію прочитання Й. С. Баха. Таким чином, дослідження збагачує існуючі уявлення про виконавське прочитання бахівської символіки та відкриває нові ракурси для інтерпретаторів і музикознавців.

Практичне значення отриманих результатів. Результати роботи можуть бути безпосередньо використані у виконавській та педагогічній практиці. По-перше, висновки про символічні відповідності в аналізованих творах та різні підходи до їх інтерпретації стануть у нагоді піаністам при підготовці бахівського репертуару, допомагаючи глибше відчувати образний зміст музики і знайти адекватні виконавські засоби для його передачі. По-друге, матеріали дослідження можуть бути застосовані при вивченні стилю Бароко і творчості Й. С. Баха. Напрацювання роботи становлять інтерес для подальших музикознавчих розвідок у галузі семіотики музики та історично інформованого виконавства, а також для міждисциплінарних досліджень, що поєднують теорію і практику виконання.

Апробація отриманих результатів. Результати дослідження застосовувались при підготовці державної програми з фаху, концертних виконаннях творів Й.С.Баха, а також на заняттях з педагогічної та виконавської практики

Структура роботи. Бакалаврська робота складається зі вступу, двох розділів (шести підрозділів), висновків, списку використаних джерел та додатків. Обсяг тексту складає 61 сторінка, з них перший розділ – 36, другий – 21. Список використаних джерел включає 29 позицій, з них 7 є електронними. Іншомовна література складає 48% (14 позицій). Додатки охоплюють 10 сторінок, а загальний обсяг роботи складає 80 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ ТА РЕЛІГІЙНА СИМВОЛІКА В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ Й. С. БАХА

1.1. Творчість Й. С. Баха в контексті взаємодії мистецтва епохи бароко та християнської релігії

Творчість Йоганна Себастьяна Баха (Додаток А) вже понад три століття залишається однією з найбільш вивчених, інтерпретованих але в той же час загадкових сторінок в історії європейської музики. Постать композитора вирізняється не лише грандіозним обсягом і багатожанровістю спадщини, а й глибиною мислення, стилістичною цілісністю та символічною насиченістю. У музичному доробку Й. С. Баха поєднується висока інтелектуальна складність із дивовижною виразністю, що дозволяє сучасним виконавцям і дослідникам продовжувати знову і знову відкривати в творах композитора нові змісти. Саме ця здатність поєднувати раціональне й емоційне, богословське й естетичне, історичне й універсальне – робить Й. С. Баха актуальним не тільки в музикознавчому, а й у ширшому культурному контексті. Бахівський репертуар є обов'язковим у професійній підготовці виконавців різних рівнів, що ще раз підкреслює його центральне місце в академічному музичному просторі.

Аналіз літератури за темою дослідження: Сучасна наукова думка розглядає бахівську творчість не лише як естетичне явище, а як складну систему символів і значень, що вимагає глибокого розуміння як внутрішньої композиційної логіки музики, так і контекстів, у яких вона виникла. Для багатьох дослідників музика Баха стала ключем до розуміння епохи бароко, її символіки, риторики, духовних основ (А. Швейцер [21], К. Вольф [22], Д. Бартель [15], Е. Чейф [16], Н. Гарнонкорт [17], Дж. Клопперс [18], а також українські автори – А. Боршуляк [1;2], Г. Волкова [3], Н. Свириденко [9], О. Сліпченко [10], К. Сторчеус [11], В. Холоденко [13], Л. Шевченко [14]). Водночас, завдяки високому ступеню кодифікації, насиченості символізмом, складній поліфонічній основі та прихованим смисловим рівням, вона

залишається об'єктом постійного аналізу й переосмислення. Бахівський репертуар є обов'язковим у професійній підготовці виконавців різних рівнів, що ще раз підкреслює його центральне місце в академічному музичному просторі.

Серед них – ґрунтовні дослідження Н. Свириденко, присвячені стилістичним аспектам виконання бахівської музики на клавесині [9]; аналітичні праці Г. Волкової, що розкривають духовно-символічний вимір інтерпретації творів Баха [3]; дослідження О. Добровенко, де акцентується значення історично обґрунтованої виконавської практики у педагогічній діяльності [6]; розвідки О. Сліпченко, що підкреслюють важливість історичних підходів до інтерпретації партит Й. С. Баха [10]; наукові праці К. Сторчеус, які розглядають зміну стилістичних парадигм в інтерпретації бахівської музики [11]; дослідження Л. Шевченко, що аналізують стильово актуальне виконання творів Баха у фортепіанному мистецтві [14]; праця В. Холоденко, яка акцентує увагу на значенні поліфонічного мислення у процесі виконавської інтерпретації [13]; а також стаття М. Ушакової, де детально розглядається інтерпретація творів Й. С. Баха Розалін Тюрек у контексті барокової риторики та символіки [12].

Творчість Й. С. Баха охоплює надзвичайно широкий спектр жанрів, що дозволяє не лише говорити про його універсальність як композитора, а й побачити в цьому відображення барокового прагнення до всеосяжної системності. У духовній сфері Й. С. Бах створив понад 200 кантат, великі пасіони, меси, хоральні прелюдії та органні цикли, які репрезентують лютеранську традицію у її найвищому естетичному вияві. У світській музиці композитор працював із концертами, сюїтами, клавірними циклами та танцювальними формами, кожен із яких зазнавав глибокої стилістичної переробки. Такі твори, як «Добре темперований клавір», «Гольдберг-варіації», «*Clavier-Übung*», Бранденбурзькі концерти або «Мистецтво фуґи», демонструють не лише технічну досконалість, а й глибинну релігійну інтенцію, притаманну навіть суто інструментальним жанрам. У цьому

жанровому розмаїтті простежується спільна риса – прагнення до структурованості і довершеності, що є характерною прикметою бахівського світовідчуття.

Особливістю творчості композитора є те, як її можуть сприймати різні слухацькі аудиторії. Для непідготовленого слухача, музика композитора може здатись над-то складною. Однак перший шар - емоційність і краса будуть йому доступні. Саме в цьому полягає цінність бахівської музики – не лише в її історичному значенні чи технічній майстерності, а в тій здатності пробуджувати глибоку внутрішню реакцію – навіть у слухача, який не знайомий зі стилем бароко чи структурними принципами поліфонії. Твори Й. С. Баха нерідко викликають відчуття внутрішнього порядку, ясності або піднесеного стану, які складно пояснити лише емоційним впливом. Цей ефект пов'язаний із тим, що композиції Й. С. Баха несуть у собі приховані смислові рівні, в яких поєднуються духовність, символіка й інтелектуальна логіка. Навіть якщо слухач не усвідомлює цього повністю, ці елементи все одно діють на рівні відчуттів, інтуїції, підсвідомості. Саме тому виконавці, які прагнуть передати глибинний зміст його музики, звертаються до вивчення риторичних фігур, теологічного контексту і філософських ідей епохи, що дозволяє зробити інтерпретацію більш переконливою.

Для більш освіченого (підготовленого) слухача, що має базову музичну освіту (ДМШ чи ДШМ), або захоплюється бароковою музикою може бути доступний і інший шар – поліфонічна краса і складність та загальний історичний контекст музики. Але є той глибинний шар, що включає філософію, риторику, світосприйняття сучасної для Й. С. Баха публіки – шар сенсів нажаль буде доступним лише для дослідників творчості композитора, або консервативних протестантів, що бережуть традиційну музику і знають її сенси. Оскільки музика Й. С. Баха дуже тісно переплетена з релігійним світосприйняттям. В ній Божественне органічно переплітається з Інтелектуальним, доповнюється Чуттєвим і перетворюється в шедевр барокового музичного мистецтва.

Не дивно, що зацікавлення творчістю Й. С. Баха охоплює представників різних поколінь і музикознавчих шкіл. В музикознавстві спадщина композитора розглядається у двох вимірах, що взаємопов'язані між собою: теоретичному та виконавському. З одного боку, дослідники зосереджуються на аналізі стилістичних особливостей, жанрового різноманіття, символіки та риторичних принципів музики Й. С. Баха, що дозволяє осмислити її глибинну змістову організацію. З іншого боку акцент робиться також на пошуку інтерпретаційних рішень, здатних передати ці смисли в актуальній виконавській практиці.

Барокова епоха, в якій жив і творив Й. С. Бах, була складною і багатогранною : у ній співіснували глибока релігійність і висока емоційність, потреба в художньому виразі – і водночас сувора логіка, структурність мислення, схильність до символіки та порядку. Як зазначено в великій українській енциклопедії, Бароко (від port. «*barroco*» – «перлина неправильної форми») – це епоха в європейському мистецтві кінця XVI – середини XVIII століття, що охоплювала музику, архітектуру, літературу, живопис і театр. Її характер визначався поєднанням пишності, контрасту, декоративності, а також глибокої духовної насиченості та експресивності. У сфері музики бароко стало добою великих жанрових новацій – виникнення опери, ораторії, кантати, а також становлення нової музичної мови, що базувалася на риторичних принципах і теорії афектів. Бароко поєднувало монументальність і емоційну виразність, раціональну структурність і витончену химерність музичного мислення [23].

Мистецтво цього часу прагнуло зворушити, вразити, але при цьому залишалось глибоко впорядкованим, інтелектуальним і часто навіть математично вивіреним. Це був час, коли музика вже перестала бути виключно прикрасою церемоній і перетворилася на самостійний засіб мислення, комунікації й навіть духовної дії. Саме в цю епоху сформувався унікальний культурний код, який дозволяв композиторів не просто

створювати «красиву музику», а висловлювати ідеї, моральні істини й релігійні переконання.

Слухач барокової доби був частиною цього культурного коду. Він не лише слухав музику – він її «читав», подібно до того, як читають добре побудовану промову. Музика, за уявленнями тієї доби, повинна була не просто зворушувати, а переконувати, надихати, формувати. Тому композитора можна було уподібнити до оратора, який володіє особливою риторичною мовою. Ніколаус Арнонкур¹, досліджуючи музичне мислення бароко, він справедливо зазначав: «Музика бароко і, певною мірою, класицизму “говорить”. Вона говорить у тому сенсі, що побудована подібно до мови, і слухач того часу сприймав її саме так» [17: 77].

Цей принцип («музика говорить») – є не просто гарною метафорою. У XVII–XVIII століттях музика розглядалася як один із способів «ораторського мистецтва», що мав свою логіку побудови, свої фігури й афекти. Саме тому в той час активно розвивалась теорія «*musica poetica*» Ідея музики як поетичного вислову, що підкоряється правилам риторики, має глибоке коріння у філософії Арістотеля. У своїй праці «Риторика» він розглядав промову як структуру, що складається з частин: вступу (*exordium*), викладу (*narratio*), аргументації (*confirmatio*) та завершення (*peroratio*). Цей принцип побудови був активно адаптований у бароковій музичній практиці. У цьому контексті музика Й. С. Баха також мислиться як промовисте звернення – з чіткою структурою, переконливістю й сенсом. Це було схоже на побудову промови, звернення до слухача, виклад думки, напруження, кульмінація і катарсис.

Музика Й. С. Баха не просто звучить – вона розповідає, звертається, промовляє, спонукає, захоплює, викликає емоції: від заспокоєння і покаяння до піднесеності та катарсису. Н. Арнонкур пояснює це так: «Доктрина афектів була невід’ємним складником музики бароко від самого початку – її метою було викликати певні емоції у виконавця, щоб передати їх слухачеві» [17: 76].

¹ Nikolaus Harnoncourt, (1929-2016) – австрійський хормейстер, оперний та симфонічний диригент, засновник одного з перших в Європі ансамблів барокової музики «Concentus Musicus Wien».

Таким чином, композитор у добу бароко мав не просто створювати красиве звучання — він мав «говорити» через музику, використовуючи мову впорядкованих емоційних станів, тобто афектів. Ці афекти не були довільними або індивідуальними емоціями, а формалізованими категоріями, які підпорядковувались певним правилам і засобам музичної виразності. Вони становили основу риторичної моделі композиції, що передбачала єдність задуму і його вираження. Як зазначає Дітріх Бартель², спираючись на концепцію Моріца Фогта: «Головною метою музики бароко є прагнення композитора об'єктивно представити раціоналізований емоційний стан, який називається афектом, яким би різноманітним не був цей процес...» [15: 30].

У межах цієї естетики сформувалась умовна система афектів, кожен з яких мав свій набір музичних ознак:

- смуток – повільний темп, мінорний лад, спадні інтервали, хроматика, ламані ритми;
- радість — мажорний лад, світлі регістри, підйомна мелодика, танцювальні ритми;
- гнів — енергійний темп, акцентовані ритми, пунктир, дисонанси;
- благоговіння — плавність гармоній, рівна пульсація, стримані мелодії у високому регістрі.

Такі прийоми не лише передавали емоцію, а й були інструментами духовного впливу. Музика доби бароко, таким чином, ставала засобом не просто естетичного зворушення, а внутрішнього, цілеспрямованого руху – відчуття, що має свою форму, логіку та вплив.

Для Й. С. Баха цей світогляд був органічним. Він не просто працював у бароковому стилі – він мислив у бароковій парадигмі. Для нього близькими були афекти та глибока риторичність, навіть у інструментальній музиці, де слово не могло підкреслити чи передати стан (афект).

² Dietrich Bartel, канадський музикознавець, спеціаліст з німецької барокової музики, органіст, професор

Ще одним неймовірно значущим фактором світогляду Й. С. Баха, що безпосередньо вплинув на його стиль є релігія. Одним із найглибших джерел натхнення для композитора була його глибока протестантська віра. Вона не просто супроводжувала творчий процес, а визначала саму сутність музичного світу Й. С. Баха. У часи, коли Лютеранська церква активно формувала власну естетику, музика ставала не лише мистецтвом, а інструментом богослов'я. Як слушно зазначає М. Радулеску³ для лютеранської традиції музика — це не прикраса літургії, як у католицизмі, а «проповідь, що має переконати, зворушити й змінити слухача» [28]. Саме тому таке важливе місце займає риторика, музична мова, символіка й числова організація.

Ця особлива функція музики чітко проявляється у циклі «*Clavier-Übung* III.» М. Радулеску детально аналізує, як Й. С. Бах уклав цей цикл з огляду на ключові теологічні категорії – месу і катехізис, відповідно до лютерового вчення. Кожен з 21 хоралів відображає не лише богослужбову функцію, а й ідеї Лютера, причому в музиці кодифікуються навіть догматичні сенси. Символіка Трійці виражається у формах, структурах і тональних планах: дев'ять хоралів поділені на три групи по три, а початкове прелюдія і завершальна фуга написані в *Es-dur* (тональності з трьома бемолями). У прелюдії три теми втілюють, Бога-Отця, Сина і Святого Духа: перша – велична п'ятиголосна гомофонія; друга – скорботна, повна хроматики, яка символізує страждання Христа; третя – рухлива фуга, що передає образ Святого Духа [28].

Глибина символізму сягає й числових систем: наприклад, кількість тактів у трьох великих хоралах «*Kyrie*» ($42 + 61 + 60 = 163$) становить просте число, яке в інтерпретації М. Радулеску втілює нероздільність Трійці. У трактуванні Заповідей Й. С. Бах використовує канон у середніх голосах – як знак строгості Божого Закону. А те, що мелодія не змінює ладу (міксолідій на соль), інтерпретується як вияв незмінності Божих заповідей. Подібна логіка простежується в організації чисел, метрів і навіть фігур у педалі – аж до 147

³ Michael Radulescu, 1943 р.н. – органіст і музикознавець, який спеціалізується на творчості Й. С. Баха.

нот, що можуть перегукуватись із Псалмом 147, згаданим у катехізисі Лютера. М. Радулеску показує, як через фігури типу «*figura suspirans*» («фігура зітхання»), «*hyperbole*» («гіпербола» (перебільшення), «*heterolepsis*» («гетеролепсис» – в риторичі – інше, нехарактерне значення слова) композитор втілює богословські смисли, любов до Бога, падіння людини та надію на спасіння. У хоралі «*Vater unser im Himmelreich*» образні ритмічні фігури – ломбардський ритм та стакато-тріолі – трактуються як втілення вірша з Євангелія від Матвія: «Просіть – і буде вам дано, шукайте – і знайдете, стукайте – і відчинять вам» (Мф. 7:7). Це «стукання» знаходить своє безпосереднє втілення у музиці [28].

Про глибоку релігійність самого Й. С. Баха свідчить вислів написаний до збірки хоральних прелюдій (його наведено у передмові Г. Келлера в монографії Н. Свириденко (Київський університет імені Бориса Грінченка): «*Wie alle Musik, sollte auch der Generalbass nichts anderes zum Zweck haben, als zur Ehre Gottes und zur Recreation des Gemüths. Wo dieses nicht bedacht wird, da ist es keine Musik, sondern ein teuflisches Geplärr und Geleier...*» («Як і вся музика, генерал-бас також не повинен мати іншої мети, крім як на славу Божу та для втіхи душі. Якщо цього не враховано, то це вже не музика, а диявольське верескання й беззмістовне бурмотіння...») [9, 93]. Цей вислів виразно ілюструє розуміння музики як духовного акту, що має прославляти Бога й очищувати душу. За цією логікою музика, що створена без благочестивого наміру, втрачає сенс.

Його духовність не була винятковою особистою якістю – вона мала структурний характер, що виявлявся навіть у суто інструментальній музиці. Як слушно зауважує Ерік Чейф⁴, побожність у творах Й. С. Баха не слід розуміти як емоційний стан — це радше архітектоніка, в якій закладено богословські принципи. В основі композиційної логіки Й. С. Баха лежить не лише риторика афектів, а глибша система значень, де лад, тональний план і

⁴ Eric Thomas Chafe, 1946 р.н. – американський музикознавець, фахівець з музики епохи бароко та раннього класицизму.

навіть модуляції відіграють алегоричну роль. Вокальні твори, на думку дослідника, особливо демонструють здатність Й. С. Баха мислити теологічними категоріями у звуковій формі, проте й інструментальні твори нерідко структуровані за подібним богословським зразком. Таким чином, музика композитора не просто звучить – вона свідчить, повчає й молиться, будучи своєрідним втіленням релігійної ідеї в звуковому просторі [16].

Схожу думку висловлює і Якубус Клопперс⁵, зазначаючи, що навіть у творах без тексту Й. С. Бах продовжує мислити богословськими категоріями. Його інструментальна музика нерідко побудована на основі прихованої символіки, числових структур, алегорій і наслідувань. За спостереженням дослідника, за емоційно насиченою звуковою тканиною криється абстрактна конструкція, в якій риторика, семантика та кабалістика чисел відіграють ключову роль [18: 154].

Особливої ваги у стилі мислення Й. С. Баха набуває протестантський хорал – не лише як мелодична основа, але й як джерело духовного змісту. У багатьох творах композитор розгортає складну символічну систему саме довкола хоральної поспівки, що, як зазначено в дослідженні В. Гімчинського, стає фундаментом барокового символізму. Через варіативну обробку, гармонізацію та поліфонічне вплетення хоралу, Й. С. Бах створює не просто музичну тканину – він втілює богословську ідею у звуковій формі [4].

Символіка закладена не лише у текстових алюзіях, а й у музичних інтервалах, канонічній структурі, послідовності акордів. Саме тому творчість Й. С. Баха постає як «кульмінація символіко-риторичного мислення доби» [4 :13-14], де кожен жест є промовистим. Навіть у творах без тексту, без прямої літургійної функції, зберігається ця глибока інтенція – проповідь, духовне свідчення через музику. У такий спосіб, за Й. С. Бах формує в музиці особливу «релігійно-філософську наповненість» [4 :58], яка не обмежується жанровими рамками. Навпаки, вона охоплює і вокальні, і інструментальні форми,

⁵ Jacobus Kloppers – південноафриканський музикознавець, органіст та дослідник музики Й.С. Баха.

дозволяючи говорити про єдину концепцію віри, структури й звукової риторики, властиву для всієї його творчості

Такий рівень смислового навантаження, релігійного символізму й риторичної логіки у музиці Й. С. Баха був би неможливим без його глибокої віри. Музика для нього — це не просто звук, а спосіб спілкування з Богом і слухачем одночасно, у площині, де текст, форма й віра стають єдиною конструкцією.

Одним із наріжних каменів лютеранської теології, яка безпосередньо вплинула на світогляд Й. С. Баха, є ідея «*sola fide*» («тільки вірою») – спасіння тільки через віру. Цей принцип отримав яскраве музично-богословське втілення у кантаті BWV 9 «*Es ist das Heil uns kommen her*». Як зазначає Е. Чейф, ця кантата є «класичним прикладом презентації лютеранського догмату про спасіння вірою у формі богословської дискусії» [16:163]. У п'ятому номері кантати, зокрема, стверджується: «Виправдання тільки вірою, а не ділами», – тобто спасіння досягається не через діла, а завдяки вірі у викупну жертву Христа.

Разом із тим, іншим фундаментальним принципом, який формував богословську й естетичну логіку барокової доби, є «*sola scriptura*» («тільки Писання») – віра тільки на основі Святого Письма. Саме цим пояснюється особлива увага Й. С. Баха до структури біблійних текстів і богословської послідовності кантатних циклів. У Е. Чейфа наведено таку думку: «Святе Писання є джерелом Божого Слова; Христос — його головний зміст; і той, хто це розуміє, може прийняти духовну манну, що живить віру» [16: 228]. Тобто Писання постає не лише джерелом знань, а живим каналом духовної благодаті. Христос є центром усього Біблійного наративу – ця концепція «*analogia fidei*» («аналогія віри»), як уточнює Е. Чейф на самому початку книги, була першим і головним принципом розуміння засад святого письма.

Окрему увагу дослідник приділяє богословському розумінню опозиції між вірою і розумом, яка є ключовою для Лютера і чітко втілена в ряді бахівських кантат. У канонічній лютеранській думці раціональність

трактується як непевний або навіть згубний шлях пізнання Бога, тоді як віра, укорінена у Писанні, веде до істини. Е. Чейф пояснює, що, згідно з Лютером, Христос прихований у Писанні за стражданням і смиренням, що суперечить людським уявленням про божественність. Розум, натомість, прагне досягти Бога без Христа, без болю, без приниження. Саме ця спокуса – пізнання Бога через людські сили – на думку Лютера є головною помилкою теології слави (*theologia gloriæ*) на противагу істинній теології хреста (*theologia crucis*), яка бачить Бога в стражданні та жертві [16: 228].

Особливу позицію в осмисленні духовного світу Й. С. Баха займає Альберт Швейцер⁶ – не лише як музикознавець, а як філософ і протестантський теолог, що глибоко відчував релігійні імпульси музики бароко. У своєму монументальному дослідженні «*Johann Sebastian Bach*» він неодноразово підкреслює, що сутність бахівської музики полягає не у формі чи стилі, а в глибинному релігійному світогляді, який вона втілює. Й. С. Баха, на думку А. Швейцера, потрібно сприймати не лише як митця, а як пророка, якого «величає не музичний дар, а богословський зміст» [21: 4]. Музика Й. С. Баха, на його переконання, не ілюструє теологію – вона несе її в собі, є її голосом і формою.

А. Швейцер послідовно відстоює думку про те, що в центрі бахівського мислення стоїть образ Христа – стражденного, жертвовного, присутнього у всій музиці як духовний центр. На думку дослідника, саме з цієї позиції композитор вибудовує свої форми, підпорядковуючи навіть інструментальні композиції внутрішній духовній логіці. У вступі до аналізу бахівських кантат А. Швейцер наголошує: «*Die Werke von Bach predigen den gekreuzigten Christus*» – «Твори Й. С. Баха проповідують розіп'ятого Христа» [21: 5]. Це формулювання містить у собі як філософську глибину, так і виконавське завдання – розкрити присутність Христа в самій музичній тканині. У цьому контексті А. Швейцер фактично виступає продовжувачем ідей Лютера, втілюючи в інтерпретації

⁶ (Albert Schweitzer, 1875–1965) — німецько-французький лікар, теолог, філософ, органіст, музикознавець і лауреат Нобелівської премії миру.

Й. С. Баха теологію хреста (*theologia crucis*), за якої істина виявляється не в силі, а в стражданні.

На думку А. Швейцера, навіть форми, які здаються світськими – наприклад, прелюдії та фуґи – часто несуть у собі моральну або духовну інтенцію. Музика Й. С. Баха для нього є молитвою в тональному просторі, а композитор – «богословом, який думає звуками» [21: 20].

Розуміння музики як форми богословського висловлення у Й. С. Баха тісно пов'язане з його глибоким самоусвідомленням як професійного композитора, інтелектуала і, водночас, слуги Церкви. Про це свідчить цілісна ідея «музичного служіння», що проходить крізь усе життя композитора. Як підкреслює Крістоф Вольф⁷, «для Баха не існувало розмежування між “сакральним” і “профаним” (світським) у творчості – він надавав однакової ваги кожному твору, незалежно від функціонального призначення» [22: 7]. Саме тому навіть світські кантати чи клавірні цикли можуть містити приховану богословську логіку, структуру чи алюзії на церковну символіку.

Одним із найважливіших аспектів, який розкриває К. Вольф, є унікальна здатність Й. С. Баха поєднувати поліфонічну складність з концептуальною цілісністю. Це стосується насамперед великих циклів – таких, як «*Clavier-Übung*» чи «*Die Kunst der Fuge*». У першому з них композитор не просто демонструє майстерність у варіації форм, а створює «архітектонічну програму», що за своєю будовою перегукується з ідеєю богословської системи – від основ до трійчастої структури й символічної завершеності. За словами Вольфа, «“*Clavier-Übung III*” є найбільш теологічно вмотивованим органним циклом у всій історії музики» [22: 271].

Заслуговує на особливу увагу наголошення К. Вольфа на значенні строгості форми як прояву духовного мислення. Він підкреслює: «Для Й. С. Баха композиційна логіка не є лише засобом організації матеріалу – вона є частиною релігійного порядку, відображенням вищої гармонії» [22: 361]. Ця

⁷ Christoph Wolff, 1940) – німецько-американський музикознавець, видатний дослідник творчості Й.С. Баха.

ідеє є певним відображенням протестантської традиції: Бог-Творець — це Бог порядку, а не хаосу, і тому музика, що Його прославляє, повинна бути влаштована гармонійно, виражено, закономірно.

У цьому контексті надзвичайно показовим є «Мистецтво фуги». Як зазначає К. Вольф, цей твір демонструє не лише абсолютну технічну досконалість, а й певну богословську програму композитора, де поліфонічна структура є образом «пізнання Бога через Закон і Благодать» [22: 429]. Незавершеність останньої фуги інтерпретується дослідником не як технічний недогляд, а як свідомий жест — символ обмеженості людського знання і людська недосконалість, для якої закриті божественні таємниці.

Дослідниця А. Боршуляк⁸ у праці «Пасіонність як основа сотеріологічного мислення в клавірній творчості Й. С. Баха» пропонує розглядати пасіонність не лише як жанрову ознаку, пов'язану з пасіонами чи кантатами, а як глибинну естетико-богословську категорію, що виявляється навіть у творах без літургійного чи вокального тексту. Цей тип мислення пов'язаний із християнською ідеєю спасіння через страждання — (*theologia crucis*) — і формує драматургію музики Й. С. Баха: «Пасіонність переймає властивості жанру пасіонів та конструктивні риси й перетворюється із жанру в принцип мислення, який може стати властивим навіть іншим жанрам, а також смислотворення, формотворення та драматургії» [1: 6].

Пасіонність у Й. С. Баха є не декоративним прийомом, а особливою ознакою стилю композитора, що визначає сам спосіб розвитку музичного матеріалу — від темного до світлого, від напруженого до просвітленого. Цей принцип діє і в інструментальній творчості, яка за формою може не бути духовною, але за змістом залишається релігійною, оскільки несе в собі структури спасіння, надії й відкуплення.

Ця думка поглиблює розуміння релігійної основи бахівського стилю, акцентуючи на тому, що музика композитора не просто ілюструє страждання

⁸ А. М. Боршуляк — кандидат мистецтвознавства, викладач Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка, Україна.

Христа чи відображає християнську емоційність. Вона втілює внутрішню сотеріологічну логіку – від мороку до світла, від болю до надії, від людського страждання до божественного спасіння. «Символіка пасіонності розкриває сотеріологічну теорію, суть якої полягала в спасінні через муки, у відповідності до якої композитор вибудовує драматургію творів “від мороку до світла”» [1: 4].

Тут слід пояснити значення поняття Сотеріологія (від давньогрецької – «σωτηρία» – «спасіння» та «λόγος» – «слово») — це богословський розділ, що вивчає доктрину спасіння. З грецького це буквально перекладається як вчення про спасіння. У контексті творчості Й. С. Баха це поняття часто використовується для аналізу того, як музика композитора передає богословські ідеї про страждання, смерть, спасіння душі, жертву Христа – особливо в кантатах, пасіях, хоралах. Тобто сотеріологічне мислення — це не просто загальна релігійність, а глибокий акцент саме на темі спасіння як ключовій для протестантського богослов'я і, відповідно, бахівської музичної риторики.

У статті А. Боршуляк «Семантика музичної мови духовних кантат Й. С. Баха пасіонного типу» досліджено, як саме у музичній тканині духовних кантат Й. С. Бах втілює релігійний світогляд. Основна увага приділена драматургічному принципу «від страждання до благодаті», який, за словами дослідниці, визначає не лише емоційний настрій творів, а й їхню глибинну смислову структуру. У цьому контексті музика Й. С. Баха постає не просто як засіб художнього вираження, а як форма богословського мислення, де кожен елемент (від символіки до жанрових ознак) виконує семантичну функцію. Під нею дослідниця розуміє не тільки здатність музики позначати певні емоційні або духовні стани, а й її спроможність формувати цілісну картину світогляду, впливаючи на рецепцію та інтерпретацію твору на глибшому, змістовному рівні.

Особливо цікаво, що дослідниця не обмежується лише описом символічних прийомів, а прагне осмислити їх у ширшій парадигмі духовного

досвіду. У цьому сенсі її висновок стає вагомим узагальненням: «... Занурення в смислову глибину духовних кантат Й. С. Баха пасіонного типу дає підстави по-новому розкрити багатовимірність комплексу одвічних проблем, які сприяють народженню нового сенсу» [2: 93]. Це підкреслює, що для Й. С. Баха музика — це не лише естетична форма, а й спосіб передачі внутрішнього релігійного досвіду, де страждання набуває сенсу тільки у світлі надії та спасіння.

Підхід Д. Савона (НМАУ імені П.І. Чайковського) до музики Й. С. Баха в роботі «Вокально-виконавські принципи музики бароко на прикладі мотетів Й. С. Баха» базується на глибокому усвідомленні барокової стилістики як цілісного художнього явища. У дослідженні наголошено, що мотети Й. С. Баха не лише демонструють характерні риси жанру, а й уособлюють типові риси музичного мислення епохи. Митець діє не в межах індивідуального експерименту, а в межах стилістичної системи, в якій форма, мелодика, поліфонія та текст мають спільну ідеологічну й естетичну основу. Через це твори Й. С. Баха мають не лише музичну, а й світоглядну вагу, відображаючи у собі дух бароко з його балансом між раціональним і емоційним, духовним і чуттєвим, божественним і людським. Саме тому творчість композитора так тісно пов'язується з основоположними рисами епохи – експресивністю, риторичною логікою, орієнтацією на переконливий художній вислів [8].

Окремо відмітимо одну з найяскравіших редакцій ДТК, яку здійснив Ферруччо Бузоні (1866-1924) – італійський композитор, піаніст, диригент, педагог та музикознавець. Він став одним із найвпливовіших музикантів кінця XIX – початку XX століття, чия редакція «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха ознаменувала новий підхід до виконання цього монументального циклу. Робота над редакцією тривала більше десяти років, відкриваючи в Ф. Бузоні не лише редактора, а і митця, який прагнув глибоко осягнути музичну суть творів Й. С. Баха. Як зазначається у статті Антона Грищенка (Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського), його підхід до поліфонічної

архітектоніки був зумовлений впливом контрапункту, що він досліджував з раннього дитинства Перші обробки творів Й. С. Баха, зокрема Прелюдії та Фуги D-dur, були виконані в Лейпцигу ще у 1888 році, а робота над першим томом ДТК розпочалася приблизно в 1890 році [5: 200].

Ф. Бузоні розглядав твори Й.С. Баха як фундаментальні зразки музичного мислення, що мають бути передані максимально чітко, з повним розкриттям поліфонічної логіки. Він заперечував використання надмірної динаміки, прискорень та сповільнень, а також вважав зайвим намагання передати співучість фортепіано, що, на його думку, спотворювало поліфонічну природу творів Й. С. Баха. Таким чином, позиція Ф. Бузоні ґрунтувалася на прагненні до максимально чіткого і структурованого виконання, яке б підкреслювало логіку і поліфонічну досконалість музичного тексту, уникаючи зайвої романтизації та емоційної розмитості [5: 201].

Ф. Бузоні ввів низку характерних виконавських рішень у свою редакцію: він надавав перевагу *non legato* та *staccato* над *legato*, вважаючи їх більш доцільними. Крім того, Ф. Бузоні запровадив принцип терасоподібної динаміки, що відтворювала органну природу творів Баха. Він також радикально обмежив використання *rubato*, зосереджуючись на суворій метричній структурі, що, на його думку, підсилювало відчуття архітектонічної цілісності [5: 201].

Підхід Ф. Бузоні також відзначався особливою увагою до аплікатури. Його методика включала так звану «фразувальну» аплікатуру, що дозволяла чітко окреслити великі структурні сегменти твору, його агогіку. Не менш важливою була і педалізація: Ф. Бузоні відмовився від надмірного використання педалі, обмежуючи її до необхідного мінімуму, для того, щоб не розмивати звучання поліфонічних ліній. Він вважав, що педаль має лише підкреслювати зв'язність звуків, а не створювати ефект «розмитості» [5: 202-203].

Особливої уваги в осмисленні стилю Й. С. Баха заслуговує поліфонічне мислення, яке не лише відображає загальні риси барокової естетики, а й постає

як вища форма музичної логіки, тісно пов'язана з релігійною і світоглядною структурою доби. Для Й. С. Баха поліфонія вільного стилю була не просто композиторською технікою – вона стала формою самого музичного мислення, здатною втілювати складні ідеї, афекти та богословські категорії. Саме через поліфонічне багатоголосся Й. С. Бах досягає синтезу емоційного й інтелектуального, де кожен голос має смислову вагу, але водночас підпорядковується загальній архітектоніці твору. Поліфонія у Й. С. Баха не обмежується фугами чи канонами, а пронизує всю його музику. Вона застосовується від хоральних прелюдій і кантат до суто інструментальних циклів. Дослідники нерідко підкреслювали, що саме в поліфонії композитор реалізує своє розуміння музичного порядку, де різні голоси – як різні сторони людського і божественного – ведуть діалог, вступають у конфлікт, погоджуються і зрештою утворюють гармонійну цілісність. У цьому сенсі бахівська поліфонія є не лише стильовою домінантою, а й моделлю світу – втіленням божественного порядку у звуковій матерії.

Підсумовуючи огляд творчості Й. С. Баха в контексті барокової культури та релігії, важливо звернути увагу на особливий тип музичного мислення, який втілено в його музиці. Стиль композитора не зводиться лише до сукупності технічних засобів чи жанрових характеристик – він являє собою цілісну концепцію світосприйняття, вкорінену в духовних, філософських і культурних уявленнях епохи. Для Й. С. Баха музика була засобом не лише естетичного вираження, а й богословського тлумачення світу. Саме тому його мислення має універсальний характер: воно включає інтелектуальну побудову форми, емоційну насиченість, риторичну переконливість і символічну багатшаровість. У цьому сенсі музика Й. С. Баха стає синтезом різних вимірів – вона одночасно звернена до Бога, до людини і до самого музичного тексту як форми складного смислового висловлення.

У стилі Й. С. Баха органічно поєднуються елементи індивідуального авторського почерку з глибокою вкоріненістю у традиції бароко. З одного боку, композитор активно користується риторичними моделями, теорією

афектів, традиційною жанровою системою та гармонічними засобами, властивими добі. З іншого — він постійно трансформує ці елементи, вдосконалює форми, загострює драматургічну логіку, вводить складні символічні та числові структури, що формують новий, глибший рівень музичного висловлювання. Таким чином, індивідуальність Й. С. Баха проявляється не у відмові від традиції, а в її переосмисленні – у здатності виявити в усталених моделях нові смислові горизонти. Його музика не заперечує стилістичні закони бароко, а навпаки – доводить їх до досконалості, розкриваючи потенціал кожного засобу як носія глибокого релігійного і філософського змісту.

Саме тому творчість Й. С. Баха можна розглядати як завершення й водночас вершину барокової традиції. У його музиці ця епоха досягає повноти: як у художньому, так і в духовному сенсі. Його твори є не лише прикладами високої композиторської майстерності, але й музичними аналогами богословських трактатів, філософських медитацій і молитов. Унікальність Й. С. Баха полягає в тому, що він зумів перетворити всі доступні музичні засоби (поліфонію, символіку, форму, жанр, риторику) на інструменти духовного свідчення. Цей синтез естетичного, інтелектуального та богословського перетворює його творчість на культурне явище універсального масштабу, що не втрачає актуальності навіть у сучасному секуляризованому світі.

1.2 Символіка в інструментальних творах Й. С. Баха: релігійні та числові коди

Мистецтво Йоганна Себастьяна Баха постає не лише як вершина поліфонічної майстерності, а й як продумана та певною мірою закодована система духовно-символічних смислів. У центрі цієї системи перебуває символ, як універсальна одиниця бахівського музичного мислення, що охоплює як числові конструкції, так і семантичні образи, які викликають до життя багатовимірну структуру сакрального звучання. На відміну від

вокальних творів, де частина смислового навантаження припадає на текст, в інструментальній музиці Й. С. Бах досягає аналогічного рівня змістовності винятково засобами музичної мови. Це відбувається через символічні фігури, числові коди та риторичні формули, що вплітаються у тканину композиції.

Загальна світоглядна установка Й. С. Баха як композитора-гуманіста, теолога та протестанта уможливила органічне впровадження символу в структуру інструментального мислення. Як стверджує В. Холоденко⁹, «символ у Й. С. Баха є невід'ємною частиною структури образу, він стає прийомом оформлення образу, способом його існування» [13: 67]. Тобто символ у музиці Й. С. Баха — це не просто алегорія, а засіб конструювання самого музичного змісту. У цьому контексті стає зрозумілим твердження, що «зміст так глибоко вростає у музичну логіку оформлення матеріалу, що стає її невід'ємним компонентом: зміст твору виявляється іманентним його формі» [13: 67].

Одна з головних особливостей символіки Й. С. Баха полягає в її структурній гнучкості та багат шаровості. Символи у творах композитора не функціонують як однозначні знаки з фіксованим значенням. Навпаки – їх зміст розкривається лише у взаємодії з виконавцем чи слухачем, утворюючи складну діалектичну систему значень. Символічна мова Й. С. Баха апелює не лише до раціонального сприйняття, а й до інтуїтивного, підсвідомого рівня, де абстрактне духовне начало набуває чуттєвої форми. Саме ця здатність музичного символу змінювати своє семантичне значення залежно від контексту перетворює його на один із найглибших інструментів духовного висловлення в творчості Й. С. Баха.

У цьому контексті особливу увагу привертає феномен числової символіки, який відіграє важливу роль у формуванні глибинного смислового шару бахівської музики. Числа в його творах нерідко виконують не лише структурну чи композиційну функцію, а й містять алегоричні відсилання до християнських догматів. У дослідженні А. Боршуляк акцентується увага на

⁹ Вадим Холоденко (1986 р.н.) — український піаніст (Київ).

поєднанні в музиці Й. С. Баха релігійної символіки з числовими кодами, що перегукуються з традиціями середньовічної містики та піфагорейської гармонії сфер. Дослідниця розглядає числові структури як одну з форм вираження сотеріологічного мислення композитора, де організація музичного матеріалу на рівні кількості тактів, розділів чи тематичних повторів набуває богословського виміру [1: 5–6].

Ще одним типом символіки, що набуває особливого значення в інструментальній спадщині Й. С. Баха, є так звана «архітектонічна» або просторово-структурна символіка. Як зазначає К. Сторчеус (Криворізький державний педагогічний університет), композитор звертається до «сакральної символіки, просторово-нарисної або архітектонічної», функція якої не образно-виразна, а «логічно-умоглядна» [11: 14]. Це вказує на той рівень композиційного мислення, де саме побудова форми твору стає символом певної релігійної ідеї – наприклад, структури космосу чи догмату про Трійцю.

Інтерпретація цієї глибоко вкоріненої символіки можлива лише за умови володіння відповідним «лексиконом епохи», про що слушно зауважує В. Холоденко: «популярність бахівської музики зумовлена діалектичністю її символів, що одночасно звертаються до свідомого й до підсвідомого». У цьому полягає основна складність і водночас сила бахівської інструментальної мови: вона вимагає від виконавця не лише технічної вправності, а й глибокого занурення в духовний світ композитора, у світ його релігійних і філософських уявлень [26: 67]. Саме тому даний розділ має на меті розкрити та систематизувати різні типи символів у інструментальній музиці Й. С. Баха: від риторичних фігур до числових і архітектонічних кодів.

Одним із перших рівнів вияву символіки в інструментальній музиці Й. С. Баха є символізація структури твору – коли не лише тема чи фактура, а саме композиція твору стає носієм змісту. Структурна організація в творах Й. С. Баха виконує не лише технічну, а й концептуальну функцію, дозволяючи формі виступати знаком – зокрема, богословського або числового змісту.

Мова йде про випадки, коли кількість частин, їхній порядок, симетрія або принцип побудови створюють прихований, але прочитуваний шар символіки.

У цьому контексті показовим прикладом є органний цикл «*Clavier-Übung* III». Його будова відображає богословську ідею Трійці. К. Вольф вказує: «Цикл складається з двадцяти семи окремих частин – три на три на три – що явно покликано викликати образ тринітарної моделі божественної досконалості» [22: 364]. Така кількісна структура (27 частин, об'єднаних у трійчасту систему) не є випадковістю – дев'ять хоралів на *Kyrie* і *Gloria*, дванадцять катехізисних гімнів, дві крайні частини (прелюдія і фуга). Всі вони утворюють не лише музичну, а й концептуальну єдність.

Крім того, як зазначає К. Вольф, «Третя частина демонструє багаторівневу формальну організацію, об'єднану рамкою з подібної до увертюри прелюдії та фуґи з трьома темами, обидві з яких розраховані на весь звуковий потенціал органу» там само, [22: 364]. Також тут є цікаві закономірності: три теми у прелюдії та фузі в *Es-dur*, три бемолі в ключі, аркова структура обрамлення – усе це відсилає до ідеї Трійці. Не лише музичний матеріал, а й його розташування має богословське значення.

Схожі спостереження робить Д. Клопперс. Аналізуючи інструментальні твори Й. С. Баха, він наголошує на присутності «багатства прихованої символіки, семантики й числової кабалістики, алегорії та імітації» [18: 154]. Це стосується не лише *Clavier-Übung* III, а багатьох циклічних творів, у яких порядок частин, їх кількість і симетрія слугують засобами передачі ідей – часто богословських. У межах згаданого органного циклу Клопперс відзначає, що чергування канонів, хоралів з *cantus firmus* і поліфонічних прелюдій створює внутрішню тричастинну логіку, яка співвідноситься з уявленням про Трійцю та структуру лютеранського богослужіння [18: 153-155].

У такому підході важливим є не те, що написано, а як це організовано. Символіка працює не через афект або інтонацію, а через порядок і принципи побудови. У Й. С. Баха композиційна форма виступає активним носієм сенсу, і саме в цьому полягає суть структурної символіки. Такий тип організації

переходить у ще один рівень символіки, безпосередньо пов'язаний зі структурою, але виражений через числові співвідношення та коди, закладені в тканину музичного тексту.

Серед чисел, що набувають символічного значення в музиці Й. С. Баха, особливу увагу привертає 8 – знак пророцтва і воскресіння. Як зазначає А. Борушляк, «вісім не що інше, як знак пророцтва» [2: 81]; саме цей число є знаком позаземного, трансцендентного у богословській традиції, і Й. С. Бах активно звертається до нього в партитах і циклах, які мають пасіонну спрямованість або натякають на оновлення через страждання. Така символіка особливо яскраво розкривається в тих інструментальних творах, де, попри відсутність тексту, зберігається відчуття покаяння і руху від гріха до прощення.

Не менш промовистими є числа 14 і 41, які Й. С. Бах використовував для особистої ідентифікації. Число 14 є цифровим еквівалентом прізвища композитора: В-А-С-Н ($2+1+3+8$). Як зазначає К. Вольф, «Числова символіка Й. С. Баха включала свідоме використання числа чотирнадцять як шифру для власного імені» [22: 435]. Цей код композитор вшивав у музику у вигляді кількості нот, тактів або навіть порядку розділів. Число 41, обернене до 14, відповідає написанню «*J. S. Bach*» за тією ж цифровою логікою, і воно з'являється, зокрема, у фугах, де символізує завершеність або підпис.

Поряд із особистісними або семантичними числами, що мають конкретну прив'язку до змісту твору, у музиці Й. С. Баха діє також більш давній рівень числового мислення, той, що коріниться в піфагорейській традиції уявлення про число як основу світового порядку. Як зазначає вже згадуваний вище дослідник творчості Й. С. Баха Н. Арнонкур, «співвідношення 4:5:6 розглядалося як досконале: воно давало три гармонійно узгоджені звуки (C–E–G), мажорний тризвук; досконала гармонія й найшляхетніша євфонія (*trias musica*). Це був музичний символ Святої Трійці» [17: 64]. Таким чином, саме звук як пропорція чисел був для Й. С. Баха не лише акустичним, а й

метафізичним явищем, і ця логіка пронизує будову багатьох інструментальних творів.

Я. Клопперс у своєму аналізі звертає увагу на семантику основних біблійних чисел, які широко використовувалися композиторами доби бароко: 3 – як символ Трійці; 7 – як число творіння, завершення й повноти; 12 – як знак Церкви, учнів, духовної громади. Він пише, що такі числа утворюють «богословське поле значень», яке працює незалежно від наявності тексту, але особливо виявляється у структурній побудові творів Й. С. Баха [18:153].

Ці числові коди часто мають конкретне втілення, наприклад, у кількості повторів певного слова або тривалості епізоду. У вокальному творі *Credo* з Меси *h-moll* слово «*Credo*» звучить 49 разів (7×7), а фраза «*in unum Deum*» – 84 рази (7×12). Як показує дослідник, навіть кількість тактів у фузі *Patrem omnipotentem* дорівнює 84 – що свідчить про свідоме кодування символічної числової інформації у структуру твору [18: 154].

Хоча ці приклади стосуються вокального репертуару, важливо підкреслити: їхній принцип напряду переноситься на інструментальну музику. Там, де Й. С. Бах позбавлений можливості вжити текст, він звертається до числового рівня побудови: тактів, частин, повторів. Паралелі між структурою кантат і циклічних клавірних збірок свідчать про те, що числова символіка залишається активною навіть за відсутності слів – вона «працює» у самій тканині музики як вияв божественного порядку.

Одним із найвпізнаваніших символів в інструментальній музиці Й. С. Баха є музично-риторичні фігури – інтонаційні структури, що походять із класичної риторики і функціонують як смислові одиниці. Ці фігури мають подвійний характер: з одного боку, вони є типовими засобами музичної мови бароко, з іншого — виконують функцію знаку, що передає певний емоційний або богословський зміст. Як зазначає Д. Бартель, музично-риторичні фігури у творчості Й. С. Баха не є лише стилістичним інструментарієм, а «мовою», яка структурує музичне висловлення за зразком промови [15: 133].

Серед найпоширеніших фігур у творчості Й. С. Баха дослідники вирізняють «*passus duriusculus*», «*suspiratio*», «*anabasis*», «*catabasis*», «*exclamatio*», «*interrogatio*» тощо. Їх функція полягає не тільки в зображенні афекту, а й у створенні «риторичного простору», тобто наративної драматургії за умови відсутності тексту. Як пише К. Сторчеус, у клавірній музиці Й. С. Баха фігури часто перетворюються на «риторичні коди змісту», що можуть виступати самодостатніми знаками інтерпретації [11: 17-18].

Окреме місце займає фігура «*passus duriusculus*» – поступовий низхідний або висхідний хроматичний рух, що символізує страждання або смерть. У класичній риториці цей хід асоціюється зі стражданнями. У творах Й. С. Баха «*passus*» часто з'являється у фугах або прелюдіях, де передає не стільки конкретне слово, скільки загальну емоційну атмосферу покаяння. Як зазначає Д. Бартель, «у Й. С. Баха ця фігура часто пов'язана з темами Голгофи, Страстей, або внутрішнього страждання, навіть в інструментальних творах» [15: 150].

Фігура «*suspiratio*» (коротка пауза перед фразою або мотивом) символізує зітхання, вагання, молитву, передчуття. У клавірній музиці Й. С. Баха вона функціонує як емоційний знак тиші або духовного напруження. К. Сторчеус прямо вказує на «*suspiratio*» як «один із ключових семантичних маркерів у прелюдіях та інвенціях, де пауза передує основному жесту» [11: 19].

Ще одна знакова фігура «*anabasis*» (рух вгору), що символізує піднесення, прагнення, сходження (часто духовне), а також її протилежність – «*catabasis*» (рух донизу), як знак смирення, страждання або згасання. «*Anabasis*»/«*catabasis*» у Й. С. Баха мають не лише зображальний, а й теологічний зміст – рух угору часто пов'язаний із мотивами Воскресіння, тоді як вниз – із темою смерті або гріхопадіння» [11: 20]. У інструментальній музиці Й. С. Баха ці фігури реалізуються як мелодичний матеріал чи мотив, нерідко в танцювальних частинах сюїти – Алеманді чи Сарабанді.

Фігура «*exclamatio*» – раптовий стрибок на інтервал (зазвичай інтонаційно «різкий» або неочікуваний), що імітує вигук. У творах Й. С. Баха вона з'являється в кульмінаційних моментах, і навіть без тексту передає стан афекту. Її часто поєднують із «*interrogatio*» – висхідною інтонацією наприкінці фрази, яка створює ефект запитання. Обидві фігури використовуються Й. С. Бахом у секвенціях або кадансових зворотах як засіб формування риторичного повороту. Д. Бартель наголошує, що у Й. С. Баха «*interrogatio*» несе в собі не лише форму питального жесту, а функцію відкритості, оскільки воно не завершує, а закликає до продовження» [15: 142].

Я. Клопперс у своєму дослідженні доповнює цей список фігурами «*climax*», «*hyperbole*», «*pleonasmus*», «*parrhesia*», «*noema*», «*homoioleuton*», «*circulus*» тощо. Він зазначає, що «риторичні фігури в інструментальних творах Й. С. Баха виконують ті самі функції, що й у вокальних: вони передають смисл, але роблять це винятково засобами звуку [18: 152-154]. «*Climax*», або «*gradatio*», реалізується через послідовне нарощування музичної інтенсивності – наприклад, у прелюдіях і токатах, де паралельний висхідний рух або зростаюча динаміка створюють ефект кульмінації. «*Hyperbole*», навпаки, діє як засіб емоційного перебільшення (у вигляді надмірної густоти фактури, великих інтервалів чи несподіваних модуляцій).

«*Pleonasmus*» у Й. С. Баха позначає навмисне повторення тієї самої інтонації або гармонічної формули, що створює ефект емоційного загострення. «*Parrhesia*» передає афект конфлікту або болю, зазвичай через різкі гармонічні зіткнення чи неочікувані акордові послідовності. «*Noema*» виконує функцію виокремлення важливої думки – музичний рух тут зупиняється або різко змінюється, щоб акцентувати змістовну вагу. Фігура «*homoioleuton*» базується на повторенні схожих завершень фраз і створює логічну завершеність, тоді як «*circulus*» формує символіку вічності через круговий рух або канонічне повернення початкової теми [18].

Окрему групу риторичних фігур становлять образні або «іконографічні» структури, що мають просторову чи графічну природу. Насамперед це

стосується «символу хреста», який у музиці Й. С. Баха неодноразово реалізується через перехреснення мелодичних ліній, дзеркальне розташування голосів або послідовні інтервали вгору і вниз. Як зазначає А. Борушляк, у багатьох творах «уже в графічному стислому зображенні мотиву можна помітити контури хреста», і ця конструкція має не лише візуальну, а глибоку емоційно-сакральну природу, що апелює до теми жертви, розп'яття і спасіння [2: 81]. Цей символ втілюється не лише в тематичному матеріалі, а й у загальній побудові. Наприклад, у використанні перехресних голосів, обернених мелодичних рухів або взаємодії між горизонталлю та вертикаллю у фактурі.

«Символ шляху» пов'язаний із темою духовного прямування, яке у творах Й. С. Баха передається інтонаційно: через інтервальні послідовності, метричну нерівність або структурну асиметрію, що створює відчуття руху й певного духовного подолання. Д. Савон, аналізуючи мотет «*Jesu, meine Freude*», відзначає, що мелодика тут стає «інтервально насиченою, неприродно напруженою», і саме цим засобом Й. С. Бах «формує інтонаційний образ шляху – складного, але спрямованого до життя» [8: 62]. Аналогічна логіка переноситься й в інструментальні твори, де напрям мелодії, характер ритму та гармонічний розвиток відтворюють внутрішню драму шляху – не завжди рівного, але духовно спрямованого.

Ще одним знаковим мотивом є фігура «вознесіння» або «сходження», яка тісно пов'язана з образами воскресіння, трансцендентності та духовного піднесення. У дослідженні А. Борушляка висхідні інтервали, особливо тетрахорди (діатонічні чи хроматичні), описані як сакралізовані жести, що репрезентують рух до небесного, оновлення та перемогу духу над матерією [2: 91]. Таке інтонаційне рішення нерідко постає в протиставленні до «*passus duriusculus*» – низхідної хроматики, символу страждання.

Нерідко у творах Й. С. Баха трапляється й образ радості, який реалізується через ритмічну фігуру «*figura corta*». Це короткий ритмічний зворот, що складається з двох шістнадцятих і восьмої ноти (або навпаки), що

виконує роль риторичної фігури, яка символізує афект світла, оновлення або тріумфу. У вокальних творах фігура часто супроводжує слова про перемогу або божественну присутність. У дослідженні А. Борушляка вона описується як «ритм радості, що передає образ воскресіння, відродження, світла» [2: 91]. Такий мотив набуває особливого значення в контексті зіставлення з іншими риторичними фігурами (наприклад, «*passus duriusculus*»), де виникає контраст між стражданням і надією, покайням і спасінням. У поліфонічній тканині прелюдій і фуг «*figura corta*» виконує не лише стилістичну, а й богословську функцію, втілюючи енергію оновлення та радості.

До іконічної семантики можна також віднести мотив «*Dies irae*» – тему середньовічної секвенції, що описує судний день. В музиці Й. С. Баха вона іноді прочитується як багатозначна алюзія. У кантатах цей мотив А. Борушляк трактує як знак не лише страху й погибелі, а водночас – шляху до прощення й спасіння, особливо у поєднанні з висхідним інтервалом або ритмом, що ніби веде через випробування до очищення [2: 90].

Отже, в інструментальній музиці Й. С. Баха риторичні фігури, числові структури та архітектоніка форми не просто служать засобами виразності – вони стають носіями змісту, знаками, що передають богословське, емоційне й духовне наповнення твору. Їхня взаємодія формує багаторівневу символічну мову, де інтонація, форма, кількість і порядок виступають еквівалентами теологічних понять, настанов і молитовних жестів. У цьому вимірі твори Й. С. Баха не просто звучать, вони «говорять» із виконавцем і слухачем, вимагаючи від нього духовної співучасті, розуміння символіки та здатності інтерпретувати закодовані в музиці сенси.

Ця символічна система є частиною великої традиції барокової музичної поетики, в межах якої музика розглядається як риторичне висловлення – незалежно від наявності тексту. До того ж це висловлення має тісний зв'язок з людською природою і психікою. Саме тому, як слушно зауважує К. Сторчеус, «музично-риторичні фігури дозволяли за допомогою звуків відтворювати певне слово, емоцію, жест – тобто все реальне різноманіття

емоційних (природних) проявів людини» [11: 8]. Для Й. С. Баха ця риторика перетворюється на духовний інструмент, за допомогою якого музика стає джерелом духовного, інтелектуального і емоційного впливу на слухача.

1.3. Виконавський аспект у відображенні символічного змісту музичної спадщини Й. С. Баха

На відміну від традиційного уявлення про виконання як суто технічне втілення нотного тексту і стильових ознак епохи, інтерпретація творів Й. С. Баха вимагає набагато глибшого інтелектуального, духовного і смислового залучення. Інструментальна музика Й. С. Баха апелює до особливого виконавського способу, який не обмежується стилістичними нормами або жанровою точністю, а прагне до розкриття внутрішнього рівня композиції, який часто є символічним. Саме тут розкривається центральне питання цього розділу: яким чином виконавець здатен «прочитати» символіку бахівського тексту, не маючи на допомозі вербального пояснення, як у випадку з вокальними творами?

Складність інтерпретації інструментальної музики Й. С. Баха полягає в тому, що її змістовий рівень часто є алегоричним, числово або архітектонічно закодованим і не «лежить» на поверхні. Цей зміст вимагає від виконавця не просто знання стилю чи техніки, а вміння мислити герменевтично, як тлумач, здатний «озвучити» ідеї, що приховані в структурі, інтонації, ритмі або особливостях частин. Такий підхід передбачає перехід від поняття Виконання до поняття Інтерпретації, як осмисленого духовного акту.

В бароковій традиції музика розглядалась як форма риторичного висловлення, де виконавець відігравав роль не «виконавця» в сучасному розумінні, а «оратора» – спікера, здатного до афективного, смислового, емоційного впливу. Саме тому інтерпретація Й. С. Баха не зводиться до відтворення стилю чи темпу: воно потребує духовного резонансу між композитором і виконавцем, де останній виступає як свого роду тлумач богословського послання, закодованого у звуках. Отже, виконавський аспект

музики Й. С. Баха виходить далеко за межі стилістичних норм. Він включає етику, філософію, знання традиції і потребує глибокої емоційної і інтелектуальної співучасті інтерпретатора. Саме тому серед дослідників згаданої проблематики значне місце займають як музикознавці, так і виконавці-практики, зокрема, вітчизняні інтерпретатори барокової музики.

У посібнику видатної української клавесиністки, педагога і музикознавця Наталії Сергіївни Свириденко «Стилістика виконання старовинної музики на прикладі творів Й. С. Баха» розглядається коло ключових питань, що постають перед сучасним виконавцем у процесі інтерпретації клавірної спадщини композитора. Одним із центральних є питання темпу, який, на думку дослідниці, у виконавській практиці часто сприймається надто буквально або застаріло. Зокрема, вона вказує на помилковість автоматичного використання метрономічних значень, успадкованих від пізніших редакцій, що не враховують стилістичних особливостей барокової епохи. Темп, за спостереженнями дослідниці, повинен визначатися не кількісно, а якісно – через характер музичного матеріалу, складність гармонічної мови, ритмічну структуру та жанрову природу твору [9: 34-41].

Іншим важливим аспектом є артикуляція. Н.С. Свириденко підкреслює, що у творах Й. С. Баха немає місця крайностям – ані повному *legato*, ані механічному *staccato*. Натомість вона акцентує на понятті «живої артикуляції», яка ґрунтується на риторичних принципах побудови фрази, інтонаційному диханні й смислового членуванні матеріалу. Значну увагу в посібнику приділено також проблемам орнаментики. Дослідниця спирається на барокові трактати (Куперен, Рамо) й підкреслює, що прикраси в музиці Й. С. Баха не є додатковим елементом, а часто мають функціональне значення в структурі фрази. Орнаментика походить із вокальної практики, і саме тому її виконання повинно бути змістовним, органічно вплетеним у мелодику твору. Н.С. Свириденко закликає до осмисленого підходу, коли кожна трель чи мордент має інтонаційне й афективне виправдання [9: 41-47].

Останній акцент зроблено на ролі виконавця. Усі наведені принципи (темپ, фразування, орнаментика) розглядаються у взаємозв'язку з особистим смаком та відповідальністю за інтерпретацію. Навіть маючи за основу історично обґрунтовані підходи, виконавець має шукати власне рішення, яке буде вірним як стилістично, так і художньо.

Інша дослідниця – Г. Волкова (ОНМА імені А.В. Нежданової) – наголошує, що музика Й. С. Баха є не просто навчально-пізнавальним матеріалом, а потужним духовно-моральним стимулом. Особливу увагу вона приділяє темі гімнічності – піднесеної, світлої емоційної інтонації, яка має бути збережена у виконавській інтерпретації як основа для переживання музики як релігійного втілення. Вона підкреслює, що навіть драматичні елементи в музиці Й. С. Баха повинні звучати через радість, яка йде від церковного кореня – тобто у виконавстві не повинно бути місця зневірі чи надмірному трагізму, що суперечить лютеранському досвіду «зворушеної радості» як основи духовного світогляду. На думку авторки статті важливо, щоби виконавець не просто передавав афекти, а залучався до глибшого (онтологічного) рівня буття музики Й. С. Баха, що передбачає морально-виховуючий вплив, діалог з традицією та співучасть у символічному змісті. Авторка розглядає це на прикладі таких творів, як Кантата №21 або Прелюдія і фуга *C-dur* з I тому ДТК, у яких, за її словами, емоційний позитив і гімнічне викладення є необхідною основою виконавської інтерпретації [3: 384-386].

У своїй бакалаврській роботі О. Добровенко (ЛНМА імені М. В. Лисенка) підкреслює тісний зв'язок між педагогічною практикою та виконавською інтерпретацією музики Й. С. Баха. Вона звертає увагу на те, що правильне розуміння стилю Й. С. Баха, його штрихів, мелізматики й поліфонії потребує не лише технічної вправності, а глибокого вивчення художньо-естетичних засад епохи. Зокрема, вона акцентує на важливості артикуляційної виразності, яка залежить не стільки від інструменту, скільки від свідомої роботи виконавця. Оскільки артикуляція у музиці Й.С. Баха є одним із головних засобів виразності, що потребує диференційованої роботи з *legato*,

staccato, non legato, а також розуміння значення зняття руки з клавіші як елементу виразу. Особливу увагу вона приділяє роботі над мелізмами, які, хоча й сприймаються як «перешкода» в учнівській практиці, насправді є невід'ємною складовою барокового стилю. [6: 39-40].

Окремий блок присвячений роботі з уртекстами, які, за словами авторки, є ключовими для формування автентичного підходу. О. Добровенко вказує на брак культури роботи з авторськими версіями і автографами в українській виконавській традиції та підкреслює необхідність знайомства учнів із критичними редакціями (особливо *Henle Verlag* і *Wiener Urtext*), оскільки це сприяє стилістично точному виконанню бахівських творів [6: 37].

О. Сліпченко (Концертмейстер кафедри музичного мистецтва КНУКіМ) у своїй статті «До проблеми виконавської інтерпретації клавірної партити Й. С. Баха мі мінор» розглядає стилістичні особливості виконання цього твору у контексті барокової інтерпретації. Авторка підкреслює, що партита BWV 830 вимагає від виконавця не буквального відтворення нотного тексту, а історично обґрунтованого підходу з урахуванням риторичних і стильових кодів епохи. Значну увагу вона приділяє токати, де відзначає варіативність нотування арпеджованих акордів у різних джерелах – як шістнадцятими, так і тридцять другими нотами. Ці відмінності, на її думку, вказують на імпровізаційний характер початку партити, що дає виконавцеві більшу свободу в трактуванні фактури [10: 284-285].

У цьому ж дослідженні О. Сліпченко зосереджується й на особливостях виконання жиги як заключної частини партити. Вона аналізує варіанти, зафіксовані в рукописі Анни Магдалени Бах та у першому зошиті «Клавірних вправ», де зустрічаються різні метричні позначення – *alla breve* і *tempus alla semibreve*. Як зазначає дослідниця, ця різниця створює ритмічну амбівалентність, адже традиційна для жиги тріольна пульсація тут подана в дуольній нотації, що суперечить очікуванням. Посилаючись на трактати М. Преторіуса та Й. Вальтера, Сліпченко вказує на символічний характер позначки «*tempus perfectum*», яка у старовинній практиці позначала саме

тридольний ритм. Таким чином, композитор наче навмисно кодує в ритмічній структурі стилістичну двозначність, відкриваючи простір для виконавського тлумачення [10: 285–286].

У своїй магістерській роботі К. Сторчеус аналізує інтерпретацію клавірних творів Й. С. Баха в історичній перспективі, зіставляючи традиційні та новітні виконавські підходи. Авторка приділяє значну увагу зміні стилістичних парадигм – від романтизму до сучасного автентизму, акцентуючи на впливі естетичних і філософських установок різних епох на характер інтерпретації бахівської музики. Однією з провідних тем дослідження є співвідношення між композиторським задумом і виконавською реалізацією, особливо в умовах мінімального нотного тексту Й. С. Баха, де майже повністю відсутні артикуляційні та динамічні вказівки [11: 46–48].

К. Сторчеус наголошує, що ця відсутність примушує сучасного інтерпретатора приймати на себе частину відповідальності за формування звучання твору – на основі глибокого аналізу фактури, жанрово-стильових ознак і історичних контекстів. Дослідниця докладно розглядає роль інструментарію (зокрема, клавесина і фортепіано), вплив редакторських втручань XIX–XX ст., а також трансформацію виконавських уявлень у світлі підходів Ф. Бузоні, В. Ландовської та Г. Гульда. Окрему увагу приділено інтерпретаціям XX століття як пошуку нового герменевтичного підходу до музики Й. С. Баха, що поєднує автентичність із особистісною художньою позицією виконавця [11: 77–85].

У статті «Розалін Тюрек та принципи її роботи з кодами барокового мистецтва» М. Ушакова (Аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського) досліджує виконавську концепцію Розалін Тюрек як приклад глибокого аналітичного і водночас інтуїтивного підходу до музики Й. С. Баха. Основна увага приділяється тому, як Р. Тюрек інтерпретує символіку та архітектоніку творів Й. С. Баха не як зовнішні ефекти, а як смислові ядра виконавської драматургії. Авторка наголошує, що Р. Тюрек виступає проти надмірного втручання в авторський текст і водночас

визнає важливість особистісної інтерпретації, заснованої на розумінні історичного контексту та логіки музичної форми. М. Ушакова показує, що для Р. Тюрєк важливою була ідея «виконавської філософії», де кожна деталь інтерпретації має коренитися в духовній і музичній цілісності твору. Особливо підкреслюється її робота над «Добре темперованим клавіром» і партитами, де символіка і структура трактуються як елементи єдиного художнього висловлення [12].

У дослідженні Л. Шевченко¹⁰ «Стильово актуальне виконання творів Й. С. Баха у фортепіанному мистецтві Одеси» основна увага приділена питанню збереження стильової достовірності в інтерпретації бахівської музики в умовах сучасної виконавської школи. Авторка окреслює історичні традиції виконання творів Й. С. Баха на півдні України, зокрема в Одеській фортепіанній школі, а також аналізує виконавський досвід місцевих музикантів, педагогів і концертуючих піаністів.

В статті також увага зосереджена на аналізі окремих аспектів виконавської практики, характерної цієї школи. Авторка акцентує, що стильова свідомість місцевих піаністів формується не лише під впливом академічної традиції, але й завдяки постійному діалогу з європейськими виконавськими тенденціями. У тексті висвітлюється досвід викладачів, які формують «бахівську» інтерпретацію на перетині аналітичного підходу, уваги до поліфонічного мислення та нюансованої техніки звуковидобування. Зокрема, згадуються методичні принципи викладання бахівської музики, орієнтовані на поєднання текстологічної точності, глибокого фразування та стилістичної гнучкості. У цьому контексті підкреслюється роль індивідуального музичного мислення виконавця, здатного розкрити прихований зміст твору через виразну артикуляцію, риторичне моделювання фраз та інтонаційну чіткість поліфонічної тканини. [14: 170–174].

¹⁰ Лілія Михайлівна Шевченко — кандидат педагогічних наук, доцент Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

У своєму дослідженні В. Холоденко розглядає інтерпретацію поліфонічних творів Й. С. Баха як одну з ключових складових професійної підготовки майбутнього музиканта-педагога. Вона підкреслює, що виконання музики Й. С. Баха вимагає не лише технічної вправності, а передусім здатності до смислового тлумачення. Особливий акцент зроблено на тому, що зміст музики Й. С. Баха прихований у її формальній логіці, а не є очевидним – він закодований у музично-риторичних фігурах, символічних жестах, архітектоніці та жанрових паралелях. Дослідниця вказує, що студент, який працює над прелюдіями й фугами з Добре темперованого клавіру, має опанувати не лише поліфонічне мислення, а й лексикон епохи бароко. Саме знання символіки, розуміння афектів та риторичних фігур (як-от *anabasis*, *catabasis*, *passus duriusculus*, *suspiratio* тощо) дозволяє виконавцеві відкрити для себе не «чисту музику», а духовне висловлення з глибоким внутрішнім підтекстом.

В. Холоденко наголошує, що втрата культурного контексту бароко в XIX столітті спричинила переважання емоційно-інтуїтивного підходу до Й. С. Баха. Однак повернення до смислового прочитання можливе лише через ознайомлення з бароковою естетикою, у якій символ і афект виступають основними засобами комунікації між композитором, виконавцем і слухачем. Вона пише, що інтерпретатор бахівських творів повинен не лише слухати, а й «розшифровувати» музичні тексти – і лише тоді інтерпретація може стати духовно правдивою [13: 64–68].

У результаті розгляду виконавських інтерпретацій бачимо, що музика Й. С. Баха вимагає від піаніста не лише володіння стилістичними нормами бароко, а й розуміння глибинної символіки, закладеної в текст. Аналіз праць українських дослідників доводить, що успішна інтерпретація творів Й. С. Баха передбачає співпрацю з історичним контекстом, риторичними фігурами, жанровою природою музики й навіть теологічними смислами, що втілені в архітектоніці та інтонації. У центрі такого підходу стоїть образ виконавця-

тлумача, який не тільки відтворює, але й розкодовує внутрішню логіку твору, озвучуючи те, що не артикульовано словами.

Таким чином, виконавський аспект у відображенні символічного змісту інструментальної спадщини Й. С. Баха — це не технічна задача і не стильова гра, а форма глибокого осмислення. Вона вимагає поєднання інтелектуальної роботи з особистою духовною участю, де інтерпретація стає не лише способом виконання, а знаком співпричетності до тієї музичної мови, що говорить про сакральне, трансцендентне й вічне.

Висновки до розділу 1

Підсумовуючи зміст першого підрозділу, можна стверджувати, що творчість Й. С. Баха нерозривно пов'язана з бароковим світоглядом, у якому музика постає як форма риторичного висловлення та богословського свідчення. Його інструментальні твори, попри відсутність тексту, зберігають релігійну насиченість, вплетену в структуру, жанрову природу, ладову організацію та поліфонічне мислення. Стиль композитора є проявом барокового прагнення до впорядкованості, символічного мислення і поєднання інтелектуального з духовним. Саме тому музика Й. С. Баха не лише відображає художні засади епохи, а є одним із найглибших виявів її філософії (зокрема протестантської), втілюючи ідеї спасіння, страждання, благодаті та божественного порядку через музичну форму. У цьому сенсі його інструментальні твори можуть розглядатись як наближені до богословських трактатів, у яких кожен елемент композиції — не випадковість, а змістовний знак.

Другий підрозділ засвідчив, що інструментальна музика Й. С. Баха є надзвичайно складною семіотичною системою, у якій символіка функціонує на різних рівнях — від структурної та числової до інтонаційно-риторичної. Числа, риторика, структуру та музичні символи композитор використовує як засоби кодування богословських смислів, моральних алегорій і духовних процесів. Особливу роль відіграють музично-риторичні фігури, які навіть за

відсутності тексту здатні «говорити» з виконавцем і слухачем, викликаючи афекти, формуючи інтонаційний образ і створюючи драматургію. Символізм Й. С. Баха не має механістичного характеру – він відкритий до інтерпретації і вимагає від виконавця не лише технічного знання, а й духовно-культурної підготовки. Ця символіка не є зовнішньою, а закладена у саму тканину музичного матеріалу як її суть.

У третьому підрозділі зроблено акцент на тому, що інтерпретація музики Й. С. Баха має бути не тільки стилістично достовірною, а передбачає глибоке осмислення змісту твору, який часто має богословську, емоційну та символічну природу. Музика Й. С. Баха постає як форма духовного висловлення, де виконавець виступає не лише як технічний реалізатор нотного тексту, а як тлумач, здатний передати невидимий зміст. Саме тому у сучасній виконавській практиці виникає потреба у поєднанні історичної інформованості (робота з уртекстами, знання риторики, історії музики тощо) з особистою духовною інтуїцією. Інтерпретатор бахівської спадщини повинен мислити в координатах культури бароко, де кожен музичний знак є символом, а музика – способом комунікації з людьми і Богом.

РОЗДІЛ 2

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ПІДХОДИ ГЛЕНА ГУЛЬДА ТА НАТАЛІЇ ПАСІЧНИК ДО МУЗИКИ Й. С. БАХА

2.1. Виконавська концепція Глена Гульда на прикладі Прелюдії і фуги *cis-moll* (I том) BWV 849 та Токати з Партити №6 *e-moll* BWV 830 Й.С. Баха

Глен Гульд (1932–1982) – канадський піаніст, який по праву вважається одним із найвидатніших музикантів ХХ століття (Додаток Б). Він здобув міжнародне визнання завдяки своїй унікальній інтерпретації творів Й. С. Баха та інноваційному підходу до фортепіанного виконавства.

Проривом його виконавської кар'єри стала записана у 1955 році версія «Гольдберг-варіацій» Й. С. Баха, яка миттєво набула всесвітньої популярності як музично-виконавський феномен. Однак, попри успіх на концертній сцені, на піку кар'єри (у 1964 році) Г. Гульд відмовився від концертної діяльності, назвавши її «архаїчною формою мистецтва» та несумісною з творчою свободою. Він розглядав сцену як середовище, де виконавець змушений пристосовуватися до соціальних і фізичних умов, тоді як у студії музикант отримує можливість повного художнього контролю. Ця ідея, пізніше названа «*studio ideal*», стала його естетичним кредо [25].

Г. Гульд вважав, що медіа (запис, телебачення, радіо) відкривають новий вимір для інтерпретації, дозволяючи створювати ідеальну версію твору шляхом монтажу, дублювання і тонкої роботи зі звучанням. Він підкреслював, що саме звукозапис, а не живий виступ, здатен розкрити глибинні пласти музичної драматургії для сучасного слухача. Таким чином, його підхід виявився передбаченням майбутньої цифрової епохи. Його виконавська концепція характеризувалася відмовою від романтичного *rubato* на користь суворой метричної структури, радикальним переосмисленням темпів та принциповим дотриманням поліфонічної чистоти, особливо у творах Й. С. Баха. Г. Гульд прагнув не стільки відтворення «автентичного» стилю, скільки інтелектуального діалогу з партитурою [25].

Крім музичної діяльності, Г. Гульд активно займався публіцистикою, створював теле- та радіо-проекти, де досліджував вплив технологій на мистецтво і культуру. Його погляди на асинхронну взаємодію зі слухачем стали пророчими в епоху інтернету та стрімінгових платформ. Г. Гульд не лише трансформував уявлення про виконання класичної музики, але й започаткував парадигму, в якій виконавець – не репродуктор, а повноправний суб'єкт музичної творчості. [25].

Як зазначає у дослідженні «Інтерпретація клавірних творів Й. С. Баха в контексті традиції та новацій» К. Сторчеус, аналіз виконавської концепції Г. Гульда неможливий без урахування її філософського підґрунтя. Спираючись на низку музикознавчих розвідок, дослідниця підкреслює, що виконання творів Й. С. Баха у трактуванні Г. Гульда нерозривно пов'язане з глибоким аналітичним проникненням у музичну тканину, де «герменевтичний підхід означає філософський підхід до інтерпретації нотного тексту, відречення під час виконання від оточуючого та “занурення” у музику» [11: 75].

Дослідниця зауважує, що першоосновою цього підходу є відмова від фіксованого трактування твору: «інтерпретація — це постійний пошук, який ніколи не завершується» [11: 75]. Це передбачає відсутність єдиного канону в артикуляції, темпі чи фразуванні – кожен твір сприймається як поле для нових смислів, що постійно перебувають у русі та змінах.

Серед ключових характеристик виконавського стилю Г. Гульда дослідниця виділяє також принцип навмисного порушення очікувань слухача. У ряді прикладів К. Сторчеус вказує, що піаніст уникає традиційних рішень в орнаментиці, застосовуючи прикраси у несподіваних місцях «Г. Гульд ніколи не грає прикраси там, де їх прийнято грати, і “угвинчує” орнаментику туди, де слухач найменше чекає її зустріти» [11: 76]. Такий підхід формує певну виконавську напругу, яка позбавляє слухача почуття передбачуваності та зумовлює зміну сприйняття форми.

Темпова організація виконання у Г. Гульда також відходить від нормативних уявлень. На думку К. Сторчеус, він принципово не дотримується очікуваної темпової логіки, уникає звичних агогічних рішень. Дослідниця зазначає, що піаніст може свідомо зміщувати темпову рамку у той чи інший бік, порушуючи уявлення про темп як структурну опору. Така манера, за її словами, позбавляє слухача можливості аналітично передбачати розвиток твору. Ці спостереження К. Сторчеус використовує не для протиставлення Г. Гульда іншим виконавцям, а для з'ясування глибини його підходу до музики Й. С. Баха як явища, яке завжди вимагає нового осмислення, відмови від інерції звуку та емоційної автоматизації [11].

Перейдемо до аналізу виконавської концепції *Прелюдії і фуги cis-moll (I том) BWV 849* (Додатки В, Е). Філіп Енгель в своїй статті здійснює концептуальний і аудіальний аналіз Прелюдії і фуги *cis-moll BWV 849*, зосереджуючи основну увагу саме на фугі, яку він називає «серцем» циклу. Автор робить спроби проникнути в смисловий і структурний вимір цього твору, в тому числі крізь призму виконання Г. Гульдом. У вступі статті автор згадує про прелюдію, але не вдається до її глибокого аналізу. Вона постає скоріше як естетичне передчуття, пролог до інтелектуального ядра – фуги. Водночас Ф. Енгель наголошує на драматичному контрасті між цими двома частинами циклу. Якщо прелюдія, за його словами, наче «витікає крізь пальці» та має «невловиму, плинну природу», то фуга діє як аналітичне випробування – глибока структурована побудова, яка потребує повної уваги [24].

Великий акцент в статті зосереджено на структурі фуги. Автор зауважує її надзвичайну симетрію та цілісність, а також відзначає її чотириголосний виклад, що з'являється не так часто в ДТК. Особливе місце відведено темі фуги, яка вражає лаконічністю і внутрішньою напругою. Вона містить інтервали секунди, кварта, хроматичні ходи, які задають емоційний настрій твору. Ф. Енгель пише, що слухач одразу потрапляє у стан напруженого очікування — як ніби фуга звертається не лише до інтелекту, а й до екзистенційного досвіду [24].

Крім суто композиційних характеристик, автор також розмірковує над виконавською інтерпретацією твору, зокрема робить акцент на трактуванні фуги Г. Гульдом. Він називає виконання канадського піаніста перетворенням фуги на «простір аналітичного медитування». За словами Ф. Енгеля, у виконанні Г. Гульда відчувається не просто увага до структури, а глибокий інтерес до кожного окремого голосу. Піаніст майже мікроскопічно досліджує логіку теми й контрапункту, розділяє голоси. Він ретельно ставиться до акцентування, нюансів, динаміки, що робить його інтерпретацію цілісною і цікавою [24].

Особливо автор підкреслює те, як Г. Гульд вибудовує емоційне напруження через стриманий темп та чітку артикуляцію. Він рухається стабільно, не прискорюючись і не «завмираючи», через що складається враження що його інтерпретація викликає відчуття контролю над часом. Цей підхід, на думку Ф. Енгеля, «перетворює слухача на співучасника розумового процесу» [24].

Однак Ф. Енгель зовсім не акцентує увагу на не менш вишуканому і осмисленому виконанні прелюдії. По-перше слід відмітити загальну художню концепцію. У Г. Гульда прелюдія постає як глибокий філософський і трохи відсторонений від людських переживань роздум. Виконавець зосереджується на передачі внутрішньої структури і краси шляхом прослуховування кожного проведення теми чи протискладу, всіх тематичних елементів, що складені в нерозривну музичну тканину.

Спробуємо віднайти приховану релігійно-філософську основу прелюдії. Її музична тканина сповнена низхідного руху, що відповідає риторичній фігурі «*catabasis*». Ця фігура може означати як покаяння, так і примирення, згасання. Саме низхідний рух є першим елементом теми. Другим елементом є висхідний стрибок на октаву, що пом'якшується *arpeggiato* в першому такті та форшлагом в другому (композитор обирає кілька шляхів для позначення цього елементу (Додаток Ж. Приклад 1). Після широкого стрибка знову відбувається низхідний пощаблевий рух, але вже крупнішими тривалостями.

Хоча в творі і присутній висхідних рух (пошаблевий чи зі стрибками), основним елементом є все таки низхідні мотиви і фрази. Таким чином прелюдію можна трактувати як акт розкаяння. Але при цьому дуже емоційного і сповненого надії. Саме цю надію і відображає в своїй інтерпретації Г. Гульд. Для втілення цього задуму, піаніст обирає доволі рухливий темп, що дозволяє створити відчуття живого процесу, діалогу з Богом.

Окрім філософського змісту, піаніст ніби намагається передати автентичне звучання клавесину шляхом використання особливого туше. Його штрих дуже чіткий і зосереджений, але при цьому м'який. Г. Гульду вдається вибудовувати логічне фразування, не прибігаючи до лігування, що дозволяє уникнути надмірної романтизації виконання. Виконавець створює звуковий образ старовинного інструменту на сучасному фортепіано, при цьому залишаючи суть і глибину музики Й. С. Баха, в цьому виявляється безсумнівна майстерність піаніста.

Але не дивлячись на відсутність ліг, піаністу вдається вибудовати дуже чітке та відчутне фразування. Всі проведення теми, ключові елементи інтермедії добре прослуховуються, оскільки піаніст добре диференціює головне і другорядне в своїй концепції. Він підкреслює основні елементи за рахунок більшої гучності та виразності. Особливо виразними і осмисленими у Г. Гульда вийшли стрибки, що виконані немов би з уявленням вокальної природи цього стрибка, з осмисленою виразністю. Але і інші елементи композиції вражають своєю продуманістю та повнотою.

Окремо відзначимо орнаментику, до якої Г. Гульд ставиться особливим чином. Як було сказано вище, вільне використання агогіки є частиною його виконавської філософії. В прелюдії можна спостерігати дуже обмежене її застосування у вигляді невеликих мордентів (тт. 29, 34). Таким чином Г. Гульд відмовляється від зайвого перевантаження музичної тканини, додаючи невеликі «прикраси», що з одного боку передають барокову стилістику, а з іншого — не порушують філософської ідеї покаяння.

Динаміка є одним із важливих виконавських аспектів. Як відомо, в епоху бароко переважали контрастні динамічні нюанси (тихо – гучно). Однак, Г. Гульд знаходить своє власне виконавське рішення: вся прелюдія звучить переважно в нюансі *mf*, але в межах сталого нюансу виконавець застосовує невеликі *crescendo* та *diminuendo*. Вони є ледь відчутними, однак грають важливу роль в створенні цілісної форми твору. Тому що таким чином виконавець підкреслює кульмінаційну зону, та кінцівку прелюдії, яка є менш гучною, ніж загальне звучання твору.

Говорячи про завершення, слід відмітити невелике *ritenuto*, що застосовує виконавець в передостанньому такті. В нотному тексті воно не зазначене, однак такий прийом доволі розповсюджений у виконанні барокової музики в цілому та безпосередньо творів Й. С. Баха.

Продовженням малого циклу є тритемна фуга. Ми погоджуємось з думкою Ф. Енгеля, стосовно його оцінки виконання Г. Гульда, однак хочемо розкрити і уточнити ще кілька аспектів.

Зокрема, перша тема фуги складається з чотирьох звуків (*cis, his, e, dis*). Якщо в партитурі провести лінії між крайніми та середніми звуками теми – утворюється дві перпендикулярні лінії (хрест). Тому цю тему можна віднести до одного із варіантів мотиву хреста. До того ж в темі присутній інтервал зменшеної кварта на VII ст. ладу, що має яскраво виражене жалобне звучання (Додаток Ж. Приклад №2).

Г. Гульд дуже яскраво відділяє тему від протискладу за рахунок того, що тема звучить гранично зв'язно, вокально і цілісно за рахунок лігування. В той же час для протискладу виконавець обирає штрих *staccato*. Але воно не над-то гостре, а ніби «занурене» в глибину клавiш (*staccato z tenuto*).

Друга тема являє собою секвенцію, де ребром слугує рухлива фраза (Додаток Ж. Приклад №3). Подібні побудови зазвичай асоціюються з риторичною фігурою кола («*circulus*»).

Г. Гульд знаходить для цієї теми інший спосіб вираження через індивідуальний штрих. Тут звучить легке і коротке *staccato* в протигагу більш

глибокому *staccato* протискладу. Таким чином диференціація відбувається на дуже тонкому рівні виконавських нюансів.

Третя тема (т. 49) також виділяється своїм особливим штрихом. Вона складається з закличного квартового стрибка, що можна пов'язати з фігурою «*exclamatio*», яка часто застосовується в кульмінаційних зонах. Далі звучить трикратний повтор звуку та хід на секунду вниз через оспівування. А потім застосовано октавний стрибок та рух вгору («*anabasis*»). Комбінування цих риторичних фігур дозволяє нам зрозуміти по-перше кульмінаційність цього розділу, по-друге – його закладену ідею надії на прощення і божественну милість. Виконавець знаходить свій штрих і для третьої теми. Це *non legato* з невеликим *marcato*, особливо в початковому мотиві теми.

Таким чином піаніст знаходить свій сенс і штрих для кожної з тем цієї фуги. Зауважимо, що в моменті одночасного звучання тем, ця артикуляційна диференціація менш помітна, музика сповнюється загального руху і перетікання елементів один в один. Однак, в розділах з більш прозорою фактурою (де звучать не всі голоси), виконавець все ж таки відокремлює теми та розкриває їх індивідуальність.

Отже, в цьому циклі прелюдії і фуги піаніст тяжіє до стильово вірного та автентичного виконання. Він вибудовує концепцію від текучої рухливої прелюдії, до дуже осмисленої і спокійної фуги. При цьому його виконання не позбавлено чуттєвості та емоційності, хоча і стриманої. Ця оригінальна ідея і продуманість артикуляції є однією з яскравих рис цього виконання, що відрізняє Г. Гульда від інших піаністів.

Перейдемо до виконавського аналізу **Токати з Партити №6 (e-moll) BWV 830** (Додаток Е).

Партити Йоганна Себастьяна Баха, зібрані в першій частині його «*Clavier-Übung*» (1726-1731), представляють собою вершину його творчості для клавіру. Ці шість творів не лише демонструють майстерність композитора у жанрі барокової танцювальної сюїти, але й слугують своєрідним підсумком його експериментів в клавірній музиці [29]. Ці твори не лише демонструють

майстерність композитора у роботі з танцювальними формами, але й відображають глибокий синтез французьких, італійських та німецьких музичних традицій. Кожна партита включає послідовність танців: «*Allemande*», «*Courante*», «*Sarabande*» та «*Gigue*», та інші додаткові танці, як «*Menuet*», «*Rondeau*» або «*Capriccio*».

Партита №6 *e-moll* завершує цикл партит композитора. Вона вирізняється своєю структурною складністю та емоційною глибиною. Партита починається з масштабної токати. Подальші частини демонструють складні музичні побудови, де танцювальні елементи поступаються місцем глибоким рефлексіям. Цей твір поєднує французьку витонченість, італійську експресивність та німецьку поліфонічну майстерність, створюючи єдиний стиль, в якому кожен елемент має своє значення [26].

Токата є наймасштабнішою з частин циклу. Вона має цікаву структуру, що схожа на тричастинну репризу. Крайні розділи твору побудовані на імпровізаційному матеріалі у вигляді виписаних арпеджіато та швидких пасажів (Додаток Ж. Приклад №4). Другий розділ – поліфонічний. Його початок нагадує фугато, що поступово переростає в повноцінний розгорнутий багатоголосний розділ. Після чого знову звучить матеріал першого розділу.

Тема вищезгаданого фугато побудована цікавим чином. Вона складається з кількох елементів. Перший — це три короткі мотиви у поступовому висхідному русі. Кожен з цих мотивів має хід на інтервал малої секунди вниз. Таким чином композитор комбінує інтонації «зітхання» з висхідним рухом, що зазвичай трактується як шлях до світла. Другий елемент теми насичений стрибками (на квінту, сексту, септиму) і також висхідним рухом (Додаток Ж. Приклад №5).

Аналізуючи виконання Г. Гульдом цього твору увагу привертає здатність піаніста зберегти виразність музики. Оскільки токата доволі тривала (за звучанням майже 10 хв.) і побудована переважно з кількох тематичних елементів, з якими працює композитор. Однак піаністу вдається розмежувати ці елементи і кожна побудова в нього має ніби своє власне неповторне

звучання. Він обирає середній темп, і весь час чітко його тримає без будь-яких відступів.

Але «імпровізаційні» розділи все ж насичені більшою свободою. Наприклад, такти 2-4 де звучить секвенція, що складається із септоль (подібні побудови є і наприкінці твору). Тут виконавець ніби поступово набирає темп, трохи прискорюючись. Також на темп впливають невеликі цезури між септолями та акцентування першої ноти. Такий виразний елемент трохи руйнує пульсацію, але разом з тим надає музиці «живого» плину. Завдяки чому вона стає більш яскравою а фразування більш наглядним.

Стосовно тембру фортепіано – як і в Прелюдії з фугою, тут виконавець йде шляхом автентичного виконання та намагається відтворити на фортепіано гостроту і граційність тембру клавесину. Це помітно вже з перших пасажів, які виконані досить чітко і озвучено.

Динаміка в творі загалом стабільна, в середньому нюансі (*mp-mf*). Її зміни забезпечені в першу чергу наростанням кількості голосів або їх відключенням. Однак, в мажорних побудовах (від т. 53) виконавець застосовує більш тихий нюанс *p*, що комбінується з двоголосним викладом. Далі з такту 77 відбувається доволі відчутне крещендо, що доходить до *f*. В цій динаміці звучить майже до кінця. Лише в останніх двох тактах відбувається поступове, навіть трохи романтичне *diminuendo* та *ritenuto*.

Окремим аспектом, який неможливо оминати є робота Г. Гульда з артикуляцією. По-перше, виконавець не відмовляється від застосування орнаментики. Короткі трелі, що присутні в темі фугато, він навпаки підкреслює як частину тематичного матеріалу, а не просто прикрасу. Сам штрих, що переважає в творі – *non legato*, яке комбінується з короткими лігами, що підкреслюють окремі тематичні елементи, переважно інтонації низхідної секунди. Він також виконує зазначені в нотах *marcato*. В тактах 69-71 звучить два голоси – тема і протисклад. Протисклад являє собою побудову з хвилеподібним рухом шістнадцятими тривалостями. Піаніст виконує його

staccato, чим оновлює звучання і навіть «дивує» слухача несподіваним рішенням.

Отже, Токата у виконанні Г. Гульда розкривається як зразок філософсько-аналітичного підходу до інтерпретації музичного тексту. Виконавець майстерно балансує між імпровізаційною свободою вступних епізодів та строгістю поліфонічної побудови середньої частини. Піаніст акцентує увагу на ясності проведення голосів, витримуючи чіткий темп і уникаючи надмірної романтизації, що дозволяє слухачеві зануритися в світ поліфонії Й. С. Баха. Артикуляція та застосування різних штрихів також є однією з рис його виконання барокових творів. Його інтерпретація вирізняється не тільки технічною віртуозністю, а й глибоким осмисленням образу, структури та внутрішньої драматургії музики. Ці риси виявляються не лише у виконанні Токати, чи Прелюдії з фугою, а є ознакою його виконавського стилю.

2.2. Виконавський підхід Наталії Пасічник.

Українсько-шведська піаністка Наталія Пасічник (Додаток Б) здобула визнання на міжнародній сцені завдяки своїй винятковій техніці, глибокопродуманій музичній інтерпретації та широкому репертуару. Вона навчалася у спеціалізованій музичній школі-інтернаті у Львові та продовжила освіту у Львівській консерваторії. Подальше навчання піаністки відбувалось закордоном: в Академії музики імені Шопена у Варшаві та Королівському музичному коледжі в Стокгольмі [27].

Н. Пасічник виступала на престижних сценах Європи, США, Японії та Аргентини, зокрема в таких залах, як *Santory Hall* (Токіо), *Berwald Hall* (Стокгольм), *Konserthuset* (Стокгольм), *de Singel* (Антверпен), *Auditori Winterthur* (Барселона), *Musikhalle* (Гамбург), *Teatro Colon* (Буенос-Айрес). Вона брала участь у фестивалях, таких як *Beethoven-festival*, *Mozart festival*, *La Folle Journée*, *Gdansk Piano Autumn* та *Schubertiada* [27].

У своїй кар'єрі Наталія співпрацювала з оркестрами, зокрема Шведським радіо-симфонічним оркестром, *Mozarteum* (Німеччина), *Orchestre d'Auvergne* (Франція), філармонічними оркестрами Кракова, Вроцлава, Гданська та Познані (Польща), *Norrlandsoperan* (Швеція), під керівництвом таких диригентів, як Міхаель Цільм, Крістофер Хогвуд, Євген Светланов, Арі ван Бек, Яцек Каспшик, Марек Мос, Б. Томмі Андерссон та Роберт Штехлі [27].

Н. Пасічник має широкий репертуар і виконує музику як на сучасному роялі, так і на історичних інструментах. Вона здійснила численні записи для радіо та телебачення (Шведське радіо *P2*, *BBC Radio 3*, бельгійське та іспанське радіо, шведське телебачення *TV4*, польське радіо та телебачення), а також комерційні записи для компаній, таких як *NAXOS*, *OPUS 111*, *Pro Musica Camerata*, *Musicon*. Її останній альбом «*Consolation – Forgotten Treasures of the Ukrainian Soul*»² отримав найвищі відгуки критиків і був визнаний видатною подією року в німецькій газеті «*MittelBayerische*» [27].

Серед її нагород — перемоги на П'ятому Північному фортепіанному конкурсі в Ньюборгу (Данія, 1998), Світовому фортепіанному конкурсі в Цинциннаті (США, 1999), а також спеціальний приз на Міжнародному фортепіанному конкурсі «Умберто Мікелі» в Мілані (Італія, 2001). Вона також отримала престижну премію Андерса Вала (2000) та культурну стипендію міста Стокгольм (2017) за внесок у культурне життя міста. Наталія Пасічник є частим членом журі міжнародних фортепіанних конкурсів, проводить майстер-класи, заснувала Міжнародний курс камерної музики в Острозі та є художнім керівником музичного фестивалю «*Rethinking Europe*». Наразі вона пов'язана з Грігівською академією при Університеті Бергена в Норвегії [27].

Аналіз виконання *Прелюдії і фуги cis-moll (I том) BWV 849* (Додатки Д, Е) розкрив певні особливості виконавського підходу піаністки. З нього видно, що Н. Пасічник тяжіє в першу чергу до відтворення і передачі афекту, духовного змісту твору, співучості голосів, глибини.

Прелюдію піаністка розглядає як акт каяття та примирення. Вона обирає доволі стриманий темп, підкреслюючи внутрішній спокій і зосередженість. Для неї важливим є саме зображення цього духовного спокою і віри. Тематичні лінії ніби повільно перетікають одна в одну під час звучання твору. Цьому сприяє використання штриху *legato*. Також аудіально складається враження, що піаністка для більшої зв'язаності застосовує педаль. Це є лише припущенням, оскільки такий ефект може створювати акустика з реверберацією. Не відомо де саме робився запис виконання твору, ми можемо лише констатувати факт більш протяжного, поєднаного звучання всіх елементів музичної тканини. Виникають паралелі з Г. Гульдом, який навпаки намагався відтворити звучання клавесину і передати його природу звуку.

Концепція Н. Пасічник має свої особливості, що безпосередньо пов'язані з вибором такого характеру, темпу. Наприклад, чільне місце в її виконанні займає двоголосся, частіше за все контурне. Особливо це помітно з такту 10, де тематичний матеріал передається між верхніми голосами та басом. Такий принцип продовжується протягом всього твору. Піаністка виводить на перший план не один голос, що проводить тему (як у Г. Гульда), а два: тема та протискладення або бас. Таким чином вона ніби підкреслює значущу роль взаємодії голосів. Це не значить, що інші голоси зовсім зникають та затихають, мова йде саме про підкреслення для слухача звучання теми, що перетікає з голосу в голос. Це можливо саме завдяки доволі стриманому тему.

Н. Пасічник, як і Г. Гульд, відмовляється від перевантаження музичної тканини орнаментикою. Вона навіть йде далі і зовсім відмовляється від неї. Єдина артикуляція, яку застосовує піаністка — це арпеджіато та форшлаг (не перекреслений). Це пов'язано з тим, що вони якраз є важливим елементом теми, а не просто бароковою прикрасою.

Н. Пасічник прагне до граничної виразності прелюдії. І одним із засобів її досягти є фразування. Піаністка дуже ретельно і зосереджено ставиться до фразування. Вона тяжіє до оперування більш довгими фразами (по такту — півтора), оскільки в повільному темпі дуже важливо не втратити

драматургічний розвиток (навіть в повільній музиці). Пощаблевий рух в неї дуже рівний, вивірений. Вона вводить всі фрази з таким рухом дуже акуратно, не порушуючи загального настрою прелюдії. Стрибки – виразні але при цьому виконуються дуже акуратно, відтінено, немов би сповнено смутку.

В створенні такого особливого звучання одним із значущих аспектів є динаміка. Хоча Н. Пасічник тяжіє до перебування в одному стані і одному динамічному нюансі, вона все ж застосовує більш яскраві *crescendo* *diminuendo* (навідміну від Г. Гульда). Її динаміка коливається в діапазоні *p* – *mf*. Вибір такого динамічного плану має кілька практичних функцій. По-перше динаміка в повільному темпі сприяє більш яскраво вираженому фразуванню. По-друге таким чином вона реалізує свою концепцію складання звукової форми твору. Динамікою підкреслені як досить короткі тематичні побудови, так і довгі лінії, секвентний рух. Завдяки їй яскраво вираженою є не лише загальна кульмінація, а і внутрішні хвилі розвитку та спаду в творі.

Таким чином, можна відмітити дещо більш романтичний підхід до виконання прелюдії. Цікаво, що при цьому він зовсім не ламає філософських ідей Й. С. Баха, а навпаки – ніби яскравіше підкреслює той стан (афект), що хотів донести до слухача композитор.

Виконання фуги теж має свої особливості. Порівнюючи з Г. Гульдом, одразу відмітимо те, що виконавці обирають майже однаковий темп (Н. Пасічник грає зовсім трохи швидше). Однак, підхід до виконавської концепції в них абсолютно різний.

Фуга в звучанні Н. Пасічник більш драматична, текуча, а в фінальному розділі навіть бурхлива. Виконавиця не застосовує такої яскравої диференціації тем і голосів, як Г. Гульд. Навпаки, вона ніби об'єднує їх в єдиний багатоголосний звуковий пласт. Звісно, піаністка підкреслює більш гучним звуком проведення тем. Але і тут є невелика цікава деталь: другу тему, що з'являється в 36 такті вона навпаки «ховає», роблячи більш легкою і ніби повітряною, небесною. Натомість продовжує робити акцент на проведенні першої теми в цій побудові. З появою третьої теми (49 т.), вона зосереджує

свою увагу на ній, але і друга теми тут звучить більш «впевнено» та голосно. Далі, коли звучать всі теми разом – піаністка не робить акценту на якійсь конкретній із них. Навпаки, вона створює багатоголосний, багатослівний сумісний музичний потік.

Динамічний план в виконанні Н. Пасічник доволі чіткий – вона йде за принципом поступового наростання та руху до фіналу. Тут меншою мірою відчутні короткі *crescendo* чи *diminuendo*, навпаки – динаміка тут більш рівна і стала в межах фраз. Загальне ж *crescendo* сприяє відчуттю драматургічного розвитку. При цьому також відбуваються «включення» та «відключення» голосів в фактурі (фуга п'ятиголосна), що забезпечує невеликі перепади динаміки саме за рахунок нашарування різної кількості звуків в різних побудовах.

Фінал фуги по справжньому масштабний. Піаністка доходить до крайньої динамічної точки – *f*, точково застосовує *marcato*. В останніх тактах відбувається доволі яскраве *ralentando* та в останній раз звучать перша та третя теми. Риторичні фігури, що в них закладені ніби нагадують і стверджують думку жертви Христа та божественного прощення. Світлий, мажорний акорд (з пікардійською терцією) підкреслює цю думку.

Таким чином виконавська концепція Н. Пасічник тяжіє до романтичної інтерпретації Й. С. Баха, однак піаністка знаходить баланс між стильовою достовірністю та власним баченням: їй вдається зберегти сутність музики, але і передати її емоційність і красу.

Окрім проаналізованого виконання прелюдії і фуги, у Н. Пасічник існує ще один запис. Це був її власний проєкт, де твори з ДТК виконувались разом з хоровим співом (Додаток Е). У цьому проєкті піаністка пропонує власне осмислення цього циклу, відштовхуючись від ідеї, що в його основі закладено глибокий духовний зміст. Основою для цього стали рядки протестантських хоралів, біблійних текстів і вокальної музики самого Й. С. Баха. У вступі до письмової частини проєкту виконавиця зазначає, що прагнула «знайти новий

спосіб передати сенс, знайдений у музиці», а також «розширити роль піаніста до співавторської» [19].

Згідно з її концепцією, прелюдії й фуги не є ізольованими, а становлять єдину музичну розповідь, у якій приховано глибокі релігійні та філософські сенси. Саме тому Н. Пасічник не сприймає традиційний порядок виконання циклу (за хроматичною послідовністю тональностей) як обов'язковий. Натомість вона формує нову, змістовно вмотивовану послідовність, яка охоплює такі блоки, як «Обітниця», «Народження», «Страсті», «Воскресіння», «Вознесіння» та інші [20]. Таким чином, весь цикл для неї стає історією спасіння, де кожна пара прелюдії й фуги репрезентує окремий етап цієї драматургії.

У процесі підготовки Н. Пасічник спиралася на ідеї українського музикознавця Б. Яворського, який вважав, що основою Добре темперованого клавіру є протестантські хорали, і що весь цикл можна розглядати як художнє відображення біблійних сюжетів [19]. Саме тому вона активно шукає в музичному тексті алюзії на вокальні твори Й. С. Баха, впізнавані мелодії та мотиви, а потім співвідносить ці знахідки зі змістом хоралів. У «*Tableau*» до кожної п'єси наводиться конкретна духовна паралель — це або текст хоралу, або фрагмент з кантати, або цитата з Біблії [20].

Докладно Н. Пасічник розглядає також прелюдію і фугу *cis-moll*. У цій фузі вона знаходить одразу кілька тематичних пластів: хорал «*Nun komm der Heiden Heiland*», арію з Різдвяної ораторії («*Jesu, ach! So komm zu mir*»), образи з кантати BWV 61 і навіть мотив *Kreuzige* («Розіпни») з пасіонів Й. С. Баха. На її думку, ці елементи об'єднуються в єдину драматургічну лінію – від приходу Спасителя до Його страждань. Вона пише: «Фуга стала для мене носієм сутності всієї історії – від очікування Спасителя до Його розп'яття, розмиваючи межі між цими образами» [19].

Одна з важливих рис її інтерпретації — це ставлення до орнаментики. На відміну від традиційної практики, Н. Пасічник часто відмовляється від трелей і прикрас, особливо в повільних прелюдіях. Вона вважає, що такі

елементи в оригінальній музиці слугували практичній цілі (подовженню звучання на клавесині), але на сучасному фортепіано вони можуть заважати: «Я обрала використовувати прикраси лише там, де вони служать засобом для передачі образу» [19].

Важливо, що виконавиця намагається передати не тільки структуру музики, а її емоційну й духовну суть. Вона посилається на слова А. Швейцера, який стверджував, що твори ДТК починають «говорити», коли вдається зрозуміти, які мотиви приховані в них і як вони пов'язані з вокальними творами Й. С. Баха [19]. Тому в проєкті Пасічник кожна п'єса отримує власне значення й емоційне забарвлення, яке формується на основі знайдених паралелей із хоралами або біблійними фрагментами.

Фортепіано в цих записах з хором звучить аналогічно сольним записам Н. Пасічник. З цього можна зробити висновок, що хор був накладений вже на заготовлені записи. Загалом цей проєкт є доволі цікавим осмисленням ДТК Й. С. Баха та дозволяє наглядно продемонструвати зв'язок прелюдії і фуги з духовною музикою композитора.

Перейдемо до аналізу виконавської концепції Н. Пасічник. в *Токаті з Партити №6 e-moll BWV 830* (Додаток Е)

Піаністка обирає середній темп – не повільний і не швидкий. Цей темп майже такий самий як і в виконанні Г. Гульда. Але не дивлячись на майже однаковий основний темп твору, Н. Пасічник більшою мірою застосовує агогіку (*ritenuto* та *accelerando*) Це особливо яскраво прослідковується в імпровізаційних розділах на початку та особливо в кінці твору. Тут піаніста застосовує дуже суттєві *accelerando* в тактах 98-100, 105-106 Таким чином виконавиця підкреслює цей імпровізаційний характер музики та додає їй більшої драматичності.

Динаміка токати також дуже яскрава, виконавиця активно застосовує різні динамічні нюанси – *p*, *f*, *crescendo* та *diminuendo*. Знову звернемося до крайніх розділів, де особливо яскраво виражена жива рухлива динаміка. Наприклад такти 1-2: музична фраза першого такту звучить в динаміці *f*, в той

час друга (що звучить теситурно нижче) ніби є її відлунням і звучить в нюансі *tr.* Такти 3-4 об'єднуються у секвенцію і по суті є єдиною драматургічною лінією. Саме це підкреслює піаністка за допомогою динаміки: вже з другої долі починається поступове *crescendo*; остання доля цього двотакту має *diminuendo*, таким чином ця довга фраза ніби «заокруглюється», відтіняючи подальший тематичний матеріал.

Відмітимо, що виконавиця також точково використовує педаль. Вона не прагне передавати відривчастий звук клавесину, а навпаки – їй важлива зв'язність і певна лінеарність звуку.

Поліфонічний розділ в інтерпретації Н. Пасічник постає як філософський роздум про буття і час. Музика немов би плавно «перетікає» від теми до теми. При цьому кожне з проведень виділено доволі яскраво за допомогою динаміки та більш щільного звуку. Зазначимо, що на відміну від Г. Гульда, Н. Пасічник застосовує тут більш яскраві співставлення контрастної динаміки та агогіку. В той же час, як і Г. Гульд в тактах 69-71 піаністка застосовує штрих *staccato*.

Отже, виконавська концепція Наталії Пасічник у трактуванні Токати з Партити №6 *e-moll* BWV 830 вирізняється особливою емоційною насиченістю та пластичністю музичної думки. Піаністка майстерно балансує між строгістю барокової форми та виразністю агогічних і динамічних рішень, створюючи образ живого, розмаїтого музичного полотна. Її інтерпретація зберігає відчуття імпровізаційної свободи, водночас підкреслюючи драматургію та образність кожної фрази. Такий підхід дозволяє слухачеві відчути не тільки архітектоніку поліфонічної структури, а й емоційний розвиток твору, що робить виконання Пасічник не просто технічно досконалим, а й по-справжньому чуттєвим і проникливим.

2.3. Порівняння інтерпретацій творів Й. С. Баха Глена Гульда і Наталії Пасічник.

Виконавська інтерпретація музичного твору є не просто відтворенням нотного тексту, а складним процесом осмислення та розкриття його

драматургії. Як зазначає Ю. Ніколаєвська¹¹, «інтерпретаційна стратегія – зусилля до розшифровування тексту, до розуміння і, як результат, до розуміння смислу.... завжди є імовірність пошуку та відкриття нових смислових сутностей» [7: 188]. Тобто виконавець виступає не лише як ретранслятор авторської ідеї, але й як творець нового художнього образу, що народжується під час живого виконання. Цей процес включає в себе не тільки вибір темпу, агогіки, динаміки та артикуляції, але й концептуальне осмислення твору у просторі виконавського прочитання.

Порівняння інтерпретацій Г. Гульда та Наталії Пасічник у виконанні творів Й. С. Баха дозволяє виявити суттєві відмінності в їхньому підході до тексту композитора. Обидва піаністи, маючи різне філософське та виконавське бачення, по-різному підходять до трактування цих творів, втілюючи у своїх інтерпретаціях індивідуальне розуміння драматургії та художнього змісту музики Й. С. Баха.

У процесі аналізу інтерпретацій можна виділити кілька ключових аспектів: темпова організація, агогіка, артикуляція, динаміка, поліфонічне осмислення та загальна драматургія твору.

Темп у виконанні Г. Гульда вирізняється стабільністю та строгістю. Його трактування Прелюдії і фуги *cis-moll* демонструє чітко вибудовану логічну структуру, яка залишається сталою протягом виконання. У Токаті з Партити №6 (*e-moll*) Г. Гульд зберігає стриманий, але виразний темп, що дозволяє чітко структурувати музичний матеріал і підкреслити його внутрішню структуру.

Н. Пасічник обирає також середній темп у своїй інтерпретації обох творів, але її підхід більш гнучкий. Прелюдія в неї звучить набагато повільніше і спокійніше, ніж у Г. Гульда. У Токаті вона використовує помітно більше агогічних відхилень (*ritenuto*, *accelerando*), що додає музиці

¹¹ Юлія Вікторівна Ніколаєвська (1973 р.н.) — українська музикознавиця, педагог, доктор мистецтвознавства, професор.

імпровізаційної свободи та емоційної експресії. Її інтерпретація більш чуттєва, що створює відчуття розкриття внутрішніх смислів під час кожної фрази.

Щодо тривалості звучання, варто відзначити, що у Г. Гульда виконання Прелюдії і фуги триває 5 хвилин 45 секунд, тоді як у Пасічник — майже 7,5 хвилин, що демонструє більш помірні та спокійні темпи, а також більш розлоге осмислення драматургії твору.

Агогіка у виконанні Г. Гульда відзначається строгістю та економністю. Він практично не використовує суттєвих *ritenuto* чи *accelerando*, надаючи перевагу рівномірному розвитку музичної тканини. Це забезпечує прозорість поліфонії та аналітичну ясність структури. У Токаті він тяжіє до стабільного темпу.

Натомість Н. Пасічник, зберігаючи середній темп, вносить значно більше гнучкості в агогіку, особливо в імпровізаційних розділах Токати. Такі зміни у темпі додають інтерпретації живості та емоційної виразності, створюючи ефект наростання або спаду напруги. Це підкреслює імпровізаційний характер музики Й. С. Баха і надає їй більшої драматичності.

Щодо артикуляції, Г. Гульд відомий своєю чіткою диференціацією голосів. Він застосовує різні штрихи – *non legato*, *staccato*, *tenuto* – для виділення різних поліфонічних голосів. Це додає інтерпретації структурованості та аналітичної точності. Пасічник, навпаки, тяжіє до більш зв'язного *legato*, що надає звучанню плавності та мелодичної лінійності. Вона використовує педаль для зв'язності між фразами, що створює ефект більшої єдності та ліричності в музиці.

Динамічна організація у виконанні Г. Гульда характеризується стриманістю. Він рідко виходить за межі помірного динамічного діапазону, надаючи перевагу рівномірному звуку. У поліфонічних розділах Г. Гульд користується динамічним розмежуванням голосів, кожен з яких має своє місце у загальній структурі твору.

Н. Пасічник, навпаки, активно використовує динамічні контрасти. Її інтерпретація вирізняється виразними *crescendo* та *diminuendo*, що підкреслює

драматичність музичного розвитку. У поліфонічних розділах Пасічник обирає більш співочий підхід, надаючи голосам м'якшого та зв'язного звучання, що створює враження цілісного звукового полотна, де голоси ніби «перепливають» один в одного.

У Г. Гульда драматургія твору будується навколо аналітичної ясності та архітектонічної логіки. Його виконання тяжіє до строгого планування форми, де кожен поліфонічний елемент має чітко визначене місце. Н. Пасічник, навпаки, орієнтується на емоційну насиченість та імпровізаційність, що дозволяє їй вибудовувати драматургію через поступове наростання напруги та виразність окремих елементів.

Виконавська інтерпретація творів Й. С. Баха нерозривно пов'язана із символічним прочитанням його музичної мови. У цьому контексті важливу роль відіграють риторичні фігури, які стають своєрідними знаками, здатними передати філософські та християнські ідеї.

Для Г. Гульда символіка розкривається насамперед через структурну логіку творів. У його інтерпретації Прелюдії і фуги *cis-moll* особливе місце займає мотив хреста (перехрещення звуків), що є не лише композиційною особливістю, але й глибоко символічним елементом, який перегукується з християнською символікою страждання та спокути. У виконанні Г. Гульда цей мотив набуває математичної чіткості та майже геометричної ясності, що підкреслює його концепцію інтелектуального діалогу з музичним текстом. Так само риторичні фігури, як-от «*catabasis*» (низхідний рух) і «*anabasis*» (висхідний рух), в його трактуванні уособлюють покаяння та духовне піднесення. Г. Гульд акцентує ці елементи через строгу артикуляцію і структуроване фразування, підкреслюючи інтелектуальну та філософську основу твору.

Н. Пасічник, у свою чергу, підходить до символічного осмислення творів Й. С. Баха з акцентом на глибоку філософічність та емоційну насиченість. У її інтерпретації Прелюдії *cis-moll* яскраво виражений «*catabasis*» – низхідні ходи, що символізують покаяння та смирення. Пасічник

майстерно підкреслює ці елементи через поступові *crescendo* та *diminuendo*, створюючи відчуття духовного шляху, сповненого роздумів та внутрішніх переживань. На відміну від Г. Гульда, вона тяжіє до більш плавної, співочої фразировки, що надає музиці ліричності, задумливості та молитовності.

Таким чином, у підходах обох піаністів символічне прочитання творів Й. С. Баха набуває різного втілення: у Г. Гульда — це геометрична чіткість і структурна досконалість, що підкреслюють філософські ідеї покаяння та духовного очищення, у Н. Пасічник — емоційно-насичене і молитовне відчуття безперервності духовного життя і оновлення. Обидва виконавці демонструють у своїх інтерпретаціях здатність не лише передавати нотний текст, а й відтворювати глибинні символічні ідеї, закладені у музиці Й. С. Баха.

Висновки до розділу 2

Виконавська концепція Г. Гульда характеризується інтелектуальною аналітичністю та структурною чіткістю. У своїй інтерпретації Прелюдії і фуґи *cis-moll* (I том) BWV 849 та Токати з Партити №6 (*e-moll*) BWV 830 піаніст акцентує увагу на структурній логіці та поліфонічній логіці твору. Г. Гульд відмовляється від романтичної агогіки на користь суворої метричної організації та ясності. Натомість велику роль в його виконанні грає артикуляція. Це дозволяє йому не лише продемонструвати глибинну структуру творів Й. С. Баха, але й підкреслити їх символічне наповнення, зокрема риторичних фігур у творах Й. С. Баха. Його підхід, що спрямований на інтелектуальне розшифрування музичного тексту, надає інтерпретаціям особливої концептуальної завершеності.

Н. Пасічник у своїй інтерпретації творів Й. С. Баха обирає більш ліричний та емоційно-насичений підхід. Її виконання вирізняється плавністю фразування, багатоголоссям, акцентом на мелодійній лінійності та м'якою агогікою. На відміну від Г. Гульда, Н. Пасічник прагне передати духовну основу творів, використовуючи штрих *legato*, поступові *crescendo* та *diminuendo*, що сприяють створенню образу глибоких роздумів і молитовного

настрою. У її інтерпретації особливий акцент зроблено на релігійно-філософському змісті музики Й. С. Баха, який розкривається крізь драматургічну цілісність і глибоке осмислення кожної музичної фрази.

Порівняння інтерпретацій Г. Гульда та Наталії Пасічник показує суттєві відмінності в їхніх підходах до виконавського прочитання музики Й. С. Баха. Г. Гульд зосереджується на інтелектуальній деконструкції музичного тексту, підкреслюючи структурну симетрію та прозорість поліфонічних ліній. Його інтерпретація вирізняється аналітичною чіткістю, де кожен голос окреслений виразно і незалежно, створюючи ефект майже геометричної ясності музичної тканини. Натомість Н. Пасічник орієнтується на емоційну виразність та духовне наповнення, що дозволяє їй вибудовувати інтерпретацію як філософсько-ліричний роздум. Обидва виконавці розкривають глибину творів Й. С. Баха, проте роблять це через різні концептуальні підходи до виконавської інтерпретації.

ВИСНОВКИ

В процесі дослідження було здійснено ґрунтовний огляд наукових праць, присвячених інтерпретаційним підходам до музики епохи Бароко, зокрема до творчості Й. С. Баха. Вивчено роботи як вітчизняних (А. Боршуляк, Г. Волкова, Н. Свириденко, О. Сліпченко, К. Сторчеус, М. Ушакова та ін.), так і зарубіжних дослідників (Н. Арнонкурт, Дж. Клоперс, Д. Бартель, Е. Чейф та ін.), що надали теоретичне підґрунтя для розуміння структурних, музично-риторичних, виконавських особливостей творів композитора.

У ході аналізу літератури було виявлено основні фактори, які впливають на інтерпретацію музики Й. С. Баха, а саме:

1. стилістична достовірність у селекції засобів виразності;
2. знання інструментів епохи і їх виконавських можливостей;
3. розуміння основ філософії епохи;
4. дотримання принципів риторичної структури;
5. розуміння символічного змісту музичних елементів;
6. вміння виконавської інтерпретації композиторського «музичного жесту» з розкриттям його семантики і наданням образно-драматургічного змісту.

Детально проаналізовано символічні (музично-риторичні, числові та семантичні) елементи у творчості Й. С. Баха та визначено їхній вплив на виконавську інтерпретацію. Серед основних музично-риторичних фігур, які виявлено у його творах, можна відзначити такі, як «*Anabasis*», «*Catabasis*», «*Circulatio*», «*Exclamatio*», «*Suspiratio*», «*Passus duriusculus*», «*Climax*» та багато інших. Кожна з цих фігур має чітке семантичне навантаження та відіграє важливу роль у відтворенні смислових акцентів музики Й. С. Баха.

На основі аналізу інтерпретацій Прелюдії і фуги *cis- moll* (I том) BWV 849 та Токати з Партити № 6 (*e moll*) BWV 830 Й.С. Баха Гленном Гульдом та Наталією Пасічник робиться висновок про наявність певних тенденцій виконання барокової музики, пов'язаних з різними типами інтерпретацій. До прикладу обрано інтерпретацію Г. Гульда, яка вирізняється концептуальним

підходом, акцентуючи увагу слухача на архітектоніці форми та інтелектуальній розробці поліфонічних ліній. Як наслідок виконання канадського піаніста характеризується скрупульозною артикуляцією, особливим відношення до орнаментики, чіткою вивіреною динамічною структурою та темпоритмом. Це підкреслює його прагнення до максимального розкриття логіки твору та демонстрації поліфонічної майстерності Й. С. Баха.

Натомість, українсько-шведська піаністка Н. Пасічник, у своїй інтерпретації надає перевагу більш емоційному, семантично насиченому підходу, який до певної міри тяжіє до виконавської традиції Ф.Бузоні. Вона зосереджується на виразності музичних фраз, підкреслюючи символічні елементи та семантичні відтінки, закладені в музиці. У виконанні піаністки відчувається глибоке розуміння стилістики Й. С. Баха, поєднане з особистісною інтерпретацією, що надає твору драматизму та більшої емоційної глибини. Виконання Н. Пасічник не менш структуроване, але сповнене ліричності та тонкого відчуття живого музичного мовлення.

Порівняння згаданих вище виконавських інтерпретацій дозволяє побачити, як дві різні концепції виконання розкривають багатогранність творів Й. С. Баха. Глен Гульд акцентує увагу на чіткій структурі та прозорості поліфонічного викладу, підкреслюючи логічність і форму твору. Натомість Наталія Пасічник надає більш виразності окремим елементам, зосереджуючись на драматургії та емоційній глибині музики. Таким чином, обидва піаністи показують різні підходи до інтерпретації творів Баха: раціональний та структурований (Г. Гульда) та більш чуттєвий та емоційно насичений (Н. Пасічник).

Проведене дослідження окреслює важливі напрямки в інтерпретації барокової музики, доводячи, що елементи бахівської музичної поетики є невичерпно багатими у плані виконавського потенціалу, де саме комплекс основних компонентів є необхідним у відображенні стилістики епохи і індивідуальної манери композитора, позаяк неповторність інтерпретації залежить від фокусу, ракурсу, пропорцій засобів виразності і, головне,

особистісному трактуванню їх образно-драматургічного змісту у відповідності з творчою манерою виконавця.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Боршуляк, А. М. Пасіонність як основа сотеріологічного мислення в клавірній творчості Й. С. Баха // Мистецтвознавство. Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка. Кам'янець-Подільський, 2019. 10 с.
2. Боршуляк, А. М. Семантика музичної мови духовних кантат Й. С. Баха пасіонного типу // Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство, 2020. Вип. 42. С. 89–94.
3. Волкова, Г. В. Онтологічний аспект залучення до творчості Й. С. Баха та до символіки духовної християнської музики // Мистецтвознавство, 2018. С. 382–386.
4. Гімчинський, В. В. Жанр прелюдії в творчості Й. С. Баха: стилістичний аспект : магістерська робота. // Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2019. 82 с.
5. Грищенко А.П. Ферруччо Бузоні та його редакція «Добре темперованого клавіру»: творчі пошуки музиканта та їх втілення в збірці Й. С. Баха // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство, 2015. Вип. II(5). С.199–205.
6. Добровенко, О. В. Клавірні твори Йоганна Себастьяна Баха у дидактичному вимірі : бакалаврська робота. Львів: Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, 2021. 48 с.
7. Ніколаєвська, Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть : монографія / Ю. В. Ніколаєвська. Харків: Факт, 2020. 576 с.
8. Савон, Д. І. Вокально-виконавські принципи музики бароко на прикладі мотетів Й. С. Баха. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису / Д. І. Савон. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2022. 138 с.

9. Свириденко, Н. С. Стилїстика виконання старовинної музики на прикладі творів Й. С. Баха. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2017. 242 с.
10. Сліпченко, О. С. До проблеми виконавської інтерпретації клавірної партити Й. С. Баха мі мінор // Музичне мистецтво і культура, 2020. Вип. 31. С. 279–288.
11. Сторчеус, К. О. Інтерпретація клавірних творів Й. С. Баха в контексті традиції та новацій : магістерська робота. Кривий Ріг: Криворізький державний педагогічний університет, 2019. 85 с.
12. Ушакова, М. С. Розалін Тюрек та принципи її роботи з кодами барокового мистецтва // Аспекти історичного музикознавства. Харків: Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2021. Вип. 28. С. 64–83.
13. Холоденко, В. О. Інтерпретація поліфонічних творів Й. С. Баха у фаховій підготовці студентів музично-педагогічних факультетів // Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології, 2020. Вип. 17. С. 64–68.
14. Шевченко, Л. М. Стильово актуальне виконання творів Й. С. Баха у фортепіанному мистецтві Одеси // Культура і мистецтво у сучасному світі, 2019. Вип. 23. С. 168–173
15. Bartel, D. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln; London: University of Nebraska Press, 1997. 485 p.
16. Chafe, E. *Tonal Allegory in the Vocal Music of J. S. Bach*. Berkeley: University of California Press, 1991. 461 p.
17. Harnoncourt, N. *Music as Speech: Ways to a New Understanding of Music*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1988. 235 p.
18. Kloppers, J. *Musical Rhetoric and Other Symbols of Communication in Bach's Organ Music* // *Man and Nature / L'homme et la nature*. 1984. Vol. 3. P. 131–162.

19. Pasichnyk, N. Artistic Reflection – Written Part. Stockholm: KMH, 2021. 54 p.
20. Pasichnyk, N. Tableau. Stockholm: KMH, 2021. 62 p.
21. Schweitzer, A. J. S. Bach. London: Breitkopf & Härtel, 1911. 469 p.
22. Wolff, C. Johann Sebastian Bach: The Learned Musician. New York: W. W. Norton & Company, 2000. 599 p.

СПИСОК ЕЛЕКТРОННИХ РЕСУРСІВ

23. Ігнатенко, Є. В. Бароко (музика) [Електронний ресурс] // Велика українська енциклопедія. Режим доступу: <https://vue.gov.ua/>
24. Engel, P. BWV 849. [Електронний ресурс] // Hypocrite Reader [Сайт]. Режим доступу: <https://hypocritereader.com/21/bwv>
25. The Artist [Електронний ресурс] // Glenn Gould Foundation [Сайт]. Режим доступу: <https://www.glenngould.ca/the-artist/>
26. Hiroshima G. Six Partitas [Електронний ресурс] // LA Phil [Сайт]. Режим доступу: <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/3352/six-partitas>
27. Natalya Pasichnyk – piano [Електронний ресурс] // Lviv National Philharmonic [Сайт]. Режим доступу: <https://philharmonia.lviv.ua/en/collective/actors-382/>
28. Radulescu M. J. S. Bach's Organ Music and Lutheran Theology [Електронний ресурс] // The Diapason [Сайт]. Режим доступу: <https://www.thediapason.com/content/j-s-bachs-organ-music-and-lutheran-theology>
29. Watchorn P. Bach Notes – Partita No. 6 in E minor, BWV 830 [Електронний ресурс] // Emmanuel Music [Сайт]. Режим доступу: <https://www.emmanuelmusic.org/bach-notes/bwv-830>

ДОДАТКИ

Додаток А.

Портрет Й. С. Баха, написаний німецьким художником Еліасом Готтлобом Гауссманном (Elias Gottlob Haussmann). 1746 р.



Додаток Б

Фотографія Г. Гульда

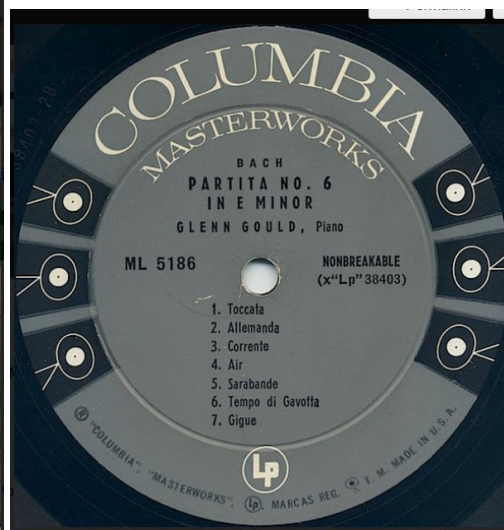


Фотографія Н. Пасічник



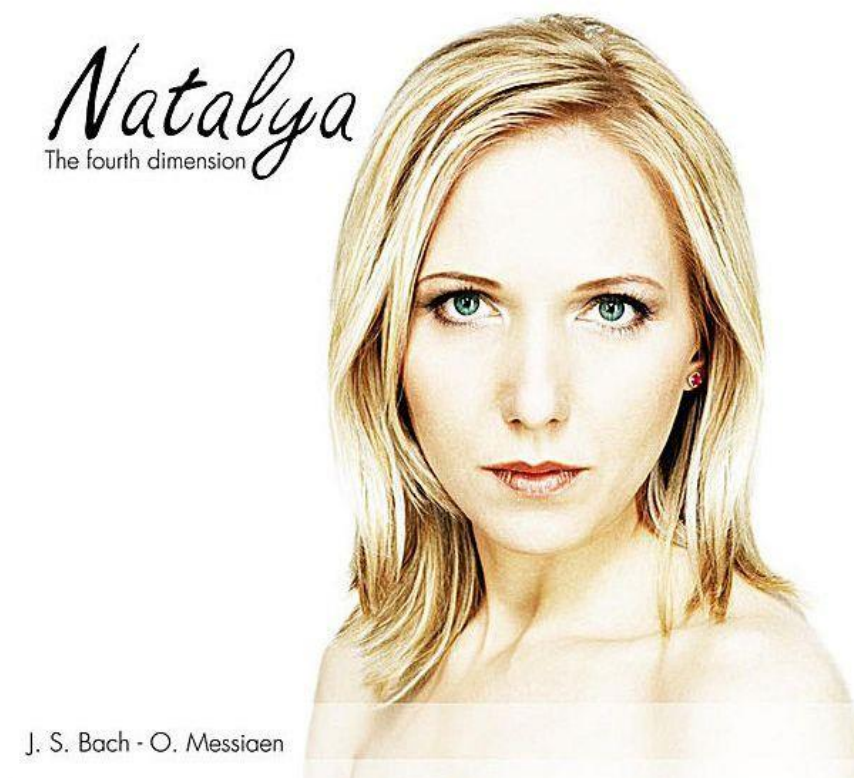
Додаток В

Обкладинки альбомів Г. Гульда



Додаток Д

Обкладинки альбомів Н. Пасічник



Додаток Е

Посилання на записи, що досліджувались в роботі:

1. Glenn Gould. Prelude and Fugue No. 4 in C-Sharp Minor, BWV 849: Prelude [Електронний ресурс] // Glenn Gould – YouTube. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=oISk6gN8bDo> (дата звернення: 28.02.2025).
2. Glenn Gould. Prelude and Fugue No. 4 in C-Sharp Minor, BWV 849: Fugue [Електронний ресурс] // Glenn Gould – YouTube. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=MpZHO8R26FA> (дата звернення: 28.02.2025).
3. Glenn Gould. Bach - Partita No. 6 - Glenn Gould (1957) [Електронний ресурс] // 1Furtwangler – YouTube. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=gameUwo5LNk> (дата звернення: 05.03.2025).
4. Natalya Pasichnyk. Prelude & Fugue in C-Sharp Minor, BWV 849: I. Prelude [Електронний ресурс] // Natalya Pasichnyk – тема – YouTube. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=lCJSzNWxx7g> (дата звернення: 02.03.2025).
5. Natalya Pasichnyk. Prelude & Fugue in C-Sharp Minor, BWV 849: II. Fugue [Електронний ресурс] // Natalya Pasichnyk – тема – YouTube. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=9HsFAxGSMNQ> (дата звернення: 02.03.2025).
6. Natalya Pasichnyk. The Essence: Prelude in C-Sharp Minor, BWV 849 (Nun komm der Heiden Heiland) [Електронний ресурс] // Natalya Pasichnyk – тема – YouTube. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=UhWhOgsUZP0> (дата звернення: 02.03.2025).
7. Natalya Pasichnyk. The Essence: Fugue in C-Sharp Minor, BWV 849 (Nun komm der Heiden Heiland) [Електронний ресурс] // PARMA Recordings – YouTube. – Режим доступу:

<https://www.youtube.com/watch?v=JeyVqIZqNAA> (дата звернення: 02.03.2025).

8. Natalya Pasichnyk. Bach – Partita No. 6 in E minor, BWV 830 [Електронний ресурс] // Natalya Pasichnyk (Official) – YouTube. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=CG4DiG2YAns> (дата звернення: 05.03.2025).

Додаток Ж

Приклад №1

18

Praeludium IV

The image displays a musical score for 'Praeludium IV' by Johann Sebastian Bach. The score is written for piano in E minor, 4/4 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The second system starts with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The third system starts with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The fourth system starts with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Приклад №2

20

Fuga IV a 5 Voci

9

18

Приклад №3

21

36

41

ПАРТИТА VI
e-Moll BWV 830

ТОССАТА

The musical score for the Toccata from Partita No. 6 in E minor, BWV 830, is presented in a single system. The key signature is E minor (three flats) and the time signature is 3/4. The piece begins with a piano introduction marked with a forte (f) dynamic. The notation includes various fingerings, slurs, and articulation marks. The score is divided into four measures, each starting with a measure number in a box: 1, 3, 5, and 7. The first measure (1) starts with a forte (f) dynamic. The second measure (3) features a slur over the first two notes. The third measure (5) features a slur over the first two notes. The fourth measure (7) features a slur over the first two notes. The score concludes with a final measure.

Приклад №5

25

*) Здесь и далее в теме (в фигурах Seufzer) — не праллер, а шнеллер (начинается с основной ноты).

30

28

31

33