

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ**  
**ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ**  
**Кафедра теорії та історії музики**

**МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА**

у галузі знань 02 — культура і мистецтво  
зі спеціальності 025 — музичне мистецтво

на тему: **Символіка та риторика у віолончельних сюїтах Й.С. Баха**

Виконала: студентка магістратури  
денної форми навчання  
спеціальності 025 – музичне мистецтво  
Акавець Регіна Генріхівна

Науковий керівник: доктор  
мистецтвознавства, професор,  
завідувач кафедри теорії та історії музики  
Рощенко О.Г.

Рецензент: кандидат мистецтвознавства,  
професор, заслужений діяч мистецтв України  
Трубнікова Л.М.

Національна шкала \_\_\_\_\_  
Кількість балів: \_\_\_\_\_ Оцінка: \_\_\_\_\_  
ECTS \_\_\_\_\_

Голова комісії \_\_\_\_\_

Члени комісії \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

**Харків – 2020**

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
<b>РОЗДІЛ 1. СИМВОЛОТВОРЧІСТЬ І РИТОРИЧНІ ФІГУРИ У МУЗИЦІ</b>	
Й.С. БАХА .....	8
1.1. Смысловий світ музики епохи бароко .....	8
1.2. Бахівська система символів і риторичних фігур .....	11
Висновки до Розділу 1.....	18
<b>РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ ЗНАЧЕНЬ І ФУНКЦІЙ МУЗИЧНИХ СИМВОЛІВ І РИТОРИЧНИХ ФІГУР У СЮЇТАХ ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ СОЛО Й.С. БАХА.....</b>	
2.1. Жанр сюїти і його роль у віолончельній творчості Й.С. Баха .....	19
2.2. Використання Й.С. Бахом символіки і риторичних фігур у сюїтах для віолончелі соло .....	21
Висновки до Розділу 2.....	25
<b>РОЗДІЛ 3. РОЛЬ СЮЖЕТНОГО АНАЛІЗУ У ВИКОНАВСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПРЕЛЮДІЇ ІЗ СЮЇТИ №3 C-dur ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ СОЛО Й.С. БАХА НА ОСНОВІ СИМВОЛІВ І РИТОРИЧНИХ ФІГУР .....</b>	
.....	27
Висновки до Розділу 3 .....	32
ВИСНОВКИ .....	33
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....	36
ДОДАТКИ.....	39

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Протягом XIX – XX століть у філософії спостерігався підвищений інтерес до мови, знаків і символів. На початку XXI століття увага до знакових систем і символів не тільки не зменшилася, а й поширилася до різних галузей наукового знання, представляючи у наші дні розгалужену систему самостійних дисциплін. Ця тенденція особливо актуальна стосовно мистецтва, оскільки мова мистецтва - це і є мова символів. Музика як різновид художньої творчості являє собою особливий символічний світ зі своєю специфічною мовою і знаковою системою. Музичний символ є універсальною категорією музичної творчості, який буквально пронизує всю музичну систему. Звідси підвищений інтерес до вивчення музики з позицій семіотики, яка, звертаючись до музики як до художнього повідомлення, наповнює її специфічним змістом і великими комунікативними можливостями. З огляду на це важливим аспектом є вивчення фонологічного змісту музичного твору, розгляд елементів знакових систем, визначення специфіки музичного знака і символу.

Розуміння музики як виразної мови, здатної передавати найрізноманітніші почуття і уявлення, широко встановилися з XVII століття. За певними музичними зворотами закріпилися сталі семантичні значення для вираження будь-якого поняття або емоції. Ці звукові формули дістали назву музично-риторичних фігур і лягли в основу композиційного прийому того часу. Розкриваючи семантику цих фігур, можна отримати ключ до образного і смислового змісту музичних творів того часу. «Загадковість символу становить частину барокової гри: пошук, розшифровка глибинного потаємного сенсу надавав особливої інтелектуальної витонченості і привабливості творчості» [17, с. 85].

Звернення до теми цього дослідження визначено інтересом автора до творчості Й.С. Баха, прочитання духовного, образного і філософсько-етичного змісту творів якого неможливе без ключа до розуміння смислових структур його мови. Це своєрідна емблематика, яка в музиці Й.С. Баха «так глибоко захована,

що функціональне її призначення не доходить до нашого сприйняття і значуще виявляється тільки при ретельному аналізі» [1, с. 169–170].

Для композиторської творчості доби бароко властиве втілення символіки, що викликано значним поширенням у середньовічних теоріях мистецтва символізму, що мав переконливе теологічне обґрунтування. Біографи свідчать, що Й.С. Бах був принциповим ортодоксом у питаннях віри. Це стало причиною того, що при написанні своїх творів композитор звертався до сакральної символіки, яка покликана доносити до слухача біблійні образи. Музичне мислення Європи виробило до XVII століття розгалужену систему музичної семантики, що дає змогу передати різноманіття явищ і прихованих смислів. Дослідження показують, що Й.С. Бах активно вводив музично-риторичні фігури до текстів своїх творів з метою посилення експресії відповідно до традицій XVII століття.

Окремий інтерес для дослідників символіки в творах Й.С. Баха становлять його сюїти, оскільки вони традиційно розглядалися як світський жанр. У сюїтах Бах також широко застосовує музичні символи, однак чи маємо право ми навантажувати їх релігійним змістом, навіть при широкому застосуванні релігійної символіки? Оскільки семіотичний підхід до вивчення віолончельних сюїт соло Й.С. Баха представлений у спеціальній літературі вельми бідно, ця тема дослідження є досить перспективною.

Актуальність теми дослідження і рівень її теоретичної розробленості обумовлює вибір об'єкта, предмета, цілей і завдань наведеної роботи.

**Мета дослідження:** вивчити і обґрунтувати застосування Й.С. Бахом християнських музичних символів і риторичних фігур у сюїтах для віолончелі соло.

Відповідно до досягнення цієї мети в магістерській роботі поставлено такі **завдання:**

1. Проаналізувати специфіку музичної семантики доби бароко.

2. Вивчити систему музичних символів Й.С. Баха на основі кантатно-ораторіальної творчості композитора і зробити висновок щодо їхнього смислового змісту.
3. Обґрунтувати сталість контексту і його зв'язок з філософсько-етичною та релігійною спрямованістю творчості Й.С. Баха.
4. Розглянути барочну сюїту як жанр та зробити висновок щодо спільності її композиційних частин.
5. На прикладах із сюїт для віолончелі соло підтвердити гіпотезу, що Бахівська система символів зберігає своє значення і в творах інструментальних жанрів.
6. На основі символів і риторичних фігур зробити сюжетний аналіз Прелюдії із Сюїти №3 C-dur для віолончелі соло Й.С. Баха.
7. На підставі єдиного філософсько-релігійного змісту сюїт для віолончелі соло Й.С. Баха обґрунтувати висновок щодо програмності цих творів.

**Об'єкт дослідження:** музична символотворчість доби бароко.

**Предмет дослідження:** символотворчість і риторичні фігури в сюїтах для віолончелі соло Й.С. Баха.

**Теоретична база дослідження.** Основні принципи семіотичного підходу до музики та її мови були виділені В.Б. Носиною, Т.В. Лазутіною, М.Ш. Бонфельдом, Ю.П. Петровим. Особливий внесок у баховедення внесли А. Швейцер,

Б.Л. Яворський, В.Б. Носина, Б.В. Доброхотов, О.І. Кандинський-Рибников, М.С. Друскін, В.С. Денисов, Я.І. Мільштейн, Р.Е. Берченко, Е. Бодкі. Музичній культурі доби бароко взагалі та жанру сюїти, присвячені роботи Ю.С. Бочарова, О.Ю. Кудряшова, Т.С. Кюрегян, М.Н. Лобанової. Риторичні фігури і символіка в барокової музиці, в тому числі в творчості Й.С. Баха, досліджувалися Б.Л. Яворським, О.І. Захаровою, Р.Е.Берченко, В.Б. Носиною, Т.В. Лазутіною, Ю.П. Петровим. Віолончельним сюїтам Й.С. Баха були присвячені наукові праці О.М. Щелкановцевої, В.С. Денисова, Б.В. Доброхотова, С.В. Багінської.

Для сюжетного аналізу Прелюдії з Сюїти №3 C-dur для віолончелі соло Й.С. Баха взято методику й опубліковані матеріали Б.Л. Яворського. Особливу увагу приділено його концепції «Добре темперованого клавіру» як узагальненого музичного тлумачення Й.С. Бахом образів і подій Святого Письма.

Мета і завдання магістерської роботи визначили її **методологічну основу**. Вона вибудовується комплексно на базі загальнонаукових та спеціальних музикознавчих підходів до вивчення цього явища: культурно-історичному (загальна характеристика доби бароко), історико-стильовому (історія і основні риси сюїти як жанру, особливості барокової сюїти, адаптація жанру до інструментального виконання, в тому числі на віолончелі соло), семіотичному (вивчення знакової системи нотного тексту), структурно-функціональному (розкриття в сюжетному аналізі художньої своєрідності й особливостей композиційно-драматургічної будови в музичних творах), порівняльному (зіставлення сюжетних характеристик у кантатно-ораторіальних, клавірних та інструментальних творах), герменевтичному (композиторська і виконавська інтерпретація змісту сюїт Й.С. Баха на підставі символіки і риторичних фігур).

**Наукова новизна** магістерської роботи полягає в тому, що вперше здійснено спробу сюжетного аналізу прелюдії з сюїти Й.С. Баха для сольної віолончелі на основі мотивної символіки.

**Практичне значення** магістерської роботи визначається можливістю використання її матеріалів і висновків у виконавській і педагогічній практиці, при читанні курсів лекцій з історії віолончельного мистецтва і з методики навчання гри на віолончелі.

**Апробація роботи.** Магістерська робота обговорювалася на кафедрі теорії музики. Окремі положення роботи знайшли відображення в доповідях на Міжнародній науковій конференції «Культурологія та соціальні комунікації: Інноваційні стратегії розвитку» (22–23 листопада 2018р.) та Всеукраїнській науково-теоретичній конференції молодих вчених «Культура та інформаційне суспільство ХІХ століття» (18–19 квітня 2019р.).

**Публікації.** За темою магістерської роботи були обупліковані тези доповідей «Символіка и риторика у музиці Й.С. Баха» [2, с. 144-146] та «Варіації редакторського трактування сюїт для віолончелі соло Й.С. Баха» [1, с. 277-278] у збірниках матеріалів конференції ХДАК.

**Структура магістерської роботи.** Робота складається зі вступу, трьох розділів з підрозділами, висновків, списку використаних джерел (30 позицій, з них 3 — іноземними мовами) та додатків. Загальний обсяг магістерської роботи 40 сторінок, з них 35 — основного тексту.

## РОЗДІЛ 1

### СИМВОЛОТВОРЧІСТЬ І РИТОРИЧНІ ФІГУРИ У МУЗИЦІ

#### Й.С. БАХА

##### 1.1.Смисловий світ музики доби бароко

У світогляді епохи бароко єдність світобудови, його універсальний сенс реалізується через множинність прийомів і образів, які зливаються в нерозривну єдність. Головною метою художника того часу було розкриття таємного езотеричного сенсу буття. «Художники епохи бароко щоразу заново відкривали світ, не тільки відтворювали навколишню дійсність, а й виявляли приховуваний нею сенс» [18]. Це спричинило зростання уваги до комунікативних можливостей музики, прагнення максимально впливати на аудиторію з метою викликати у слухачів певні почуття, думки, стан душі, які максимально відповідали б задуму композитора. У такий спосіб музичне мислення Європи виробило до XVII століття розгалужену систему музичної семантики, що дає змогу передати різноманіття явищ і прихованих смислів.

Символіка є одним з найважливіших аспектів барочного мислення. Це явище, що спостерігається не тільки в області музики, а й у літературі, живопису, інших сферах культури бароко, має величезну кількість шарів і смислів. Музична символіка є найважливішим елементом барочного «пансеміотізма» (У. Еко), тенденції сприймати світобудову як таємничу знакову систему, а художній твір - як її зашифровану «алегорію».

Спочатку барокова музична семантика формувалася завдяки тісному зв'язку музики зі словом, що знайшло своє відображення в хоралах. Хорали співалися протестантською громадою, вони ставали у духовному світі людини як природний, необхідний елемент світовідчуття, органічно вплетений у психіку і свідомість. Вони, шикуючись у складні асоціативні ходи, вельми асоціювалися з певним змістом, перетворюючись таким чином на символи. Поступово техніка експресивного впливу, образної і смислової наповненості поширилася на інструментальну музику, де роль смислових фігур ще більше зростає. Наявність



сталих мелодійних зворотів, що вказують на певні поняття, емоції та ідеї, сприяє сприйняттю інструментальної («чистої») музики як зрозумілої мови. «Всі уживані тоді мотиви мали точний сенс, будучи зазвичай походження не навмисного, а отримані як спадщина народної творчості, зображеної в григоріанському наспіві, і потім у переробці цього ж мотиву в протестантському хоралі» [27, с. 12].

За аналогією з класичним ораторським мистецтвом ці звукові формули дістали назву музично-риторичних фігур. Вчення про музичних фігури дало композиторам техніку експресивного впливу, образної і смислової наповненості музики. В інструментальній музиці роль фігур ще більш зростала. За словами О. Захарової, «відсутність тексту при прагненні змусити музику експресивно говорити саме ставало стимулом для особливо інтенсивного використання фігур. Адже якщо у вокальній музиці частину навантаження брав текст, то в інструментальній - в першу чергу фігури як експресивні прийоми, за якими закріпилася більш-менш визначена семантика. Таким чином, фігури часто ставали головним будівельним матеріалом, із якого складався твір» [11, с. 14]. Одні риторичні фігури мали образотворчий характер, інші – наслідували інтонації людської мови, треті – передавали афект. Розкриваючи семантику цих фігур, можна отримати ключ до образного і смислового змісту Бахівських творів.

Барокова семантика поділяється на дві сфери, які умовно можна назвати «людська» і «священна». До першої входили всі земні емоції, ідеї і поняття, їй відповідають чотири типи знаків. Друга сфера пов'язана із сакральними смислами і має три рівні. Отже, ми маємо сім смислових рівнів, які розкриваються через символи.

1. Музично-риторичні фігури належать до людської, земної сфери. Вони становлять певні звороти, звукові формули, тобто теми, за якими закріпилися позначення тих чи інших емоцій. Так, поступово спадний хід ставав у нагоді для передачі печалі, вмирання, скорботи. Висхідні звукоряди навпаки, пов'язані з символами вознесіння, воскресіння.

2. Тональності також представляють земну сферу буття, за ними

закріпилося своє семантичне трактування. Так, тональність до-мінор слугувала для вираження жалоби, печалі і смутку; сі-мінор – для страждання; ре-мажор означала перемогу, тріумф, радість; до-мажор пов'язана з найчистішими і світлими образами; ля-мажор і мі-мажор – світлі, часто пов'язані з музикою пасторального характеру, а тональність мі-бемоль мажор з трьома бемолями символізувала триєдність Святої Трійці.

3. Оскільки за часів Баха в країнах Західної Європи хоральні мелодії і пов'язаний з ними зміст були відомі кожному, музиканти вдавалися до цитування загальновідомих мелодій, щоб слухач пов'язав почуту мелодію з відомим йому хоралом, а отже, з ритуальною дією.

4. Висота звуків (теситура) слугувала для позначення музичного простору і напрямку руху: високі звуки символізували небеса, низькі – пекло, а середній регістр був пов'язаний з людиною, його земним життям.

5. Мотивна символіка передавала священні смисли і передавала духовні образи через певні мелодії (звукосполучення), що мають постійні значення. Так, мотив хреста складався із чотирьох різноспрямованих нот, тому що з'єднавши їх певним чином (першу з третьою і другу з четвертою), отримуємо хрест. А поступово висхідний мотив із трьох звуків, тричі повторених ступенем вище, є символом воскресіння третього дня.

6. Числова символіка ґрунтувалася на християнській традиції, згідно з якою кожній букві латинського алфавіту присвоювався порядковий номер: А – 1, В – 2 тощо. Це давало змогу закодувати числа і в музичному тексті. З цієї позиції символом Ісуса є число 37 (за сумою букв у його імені Jesus), а символом Діви Марії – число 40 (за сумою букв у слові Maria). У музичних текстах Й.С. Баха вони закодовані інтервалами і відрізками гам або кількістю тактів або звуків в акордах [21, с. 7].

7. Структурна символіка має на меті виявити головний сенс твору композиційними засобами, такими як елементи форми, особливості розміщення матеріалу. Наприклад, п'ять низхідних голосів у фуги сі-бемоль мінор передають

глибоке страждання, так як символізують опускання тіла Христа в могилу.

На цьому методі аналізу барокової семантики ґрунтується аналіз мотивів-символів і сюжетно-змістових ліній творів Й.С. Баха. Сталі мелодійні звороти – інтонації, що виражають певні поняття, емоції, ідеї, складають основу музичної мови композитора. Володіння цією мовою, як нею володіли сучасники Баха, дає змогу розкрити ті таємні, приховані «послання», якими наповнені його твори. «Хто знайомий з мовою композитора і знає, які образи він висловлює певним поєднанням звуків, той почує в п'єсі думки, які необізнаний не виявить, незважаючи на те, що ці образи укладені в неї» [25, с. 331].

## **1.2. Бахівська система символів**

Як представник європейської культури початку XVIII століття, Й.С. Бах висловив у своїй творчості процеси мислення, властиві цій епосі. У творах композитора зустрічаються прийоми, які символічно передають відмінність земного і небесного світів, метушливо-швидкоплинного і позаземного вічного. За допомогою цих прийомів, які символізують афекти, слухач мав змогу розуміти музику, налаштувати свою уяву. «Музичні та ритмічні формули, використані Бахом, не були виключно його власністю – вони вживалися більш-менш аналогічним чином усіма його сучасниками» [5, с. 197].

На підставі вивчення кантатно-ораторіальної творчості Баха, виявлення аналогій і мотивних зв'язків цих творів з його клавірними й інструментальними творами, використання в них хоральних цитат і музично-риторичних фігур, відомим бахознавцем Б.Л. Яворським було розроблено систему музичних символів, характерних для творів Й.С. Баха.

«1. Рівномірний рух нижнього голосу уподібнювався до крокування. Такий рух, зрозуміло, був швидший за кроки людини, але ж у мистецтві будь-які життєві явища проєктуються на свідомість, а не фактично копіюються.

2. Швидкі висхідні та низхідні рухи виражали політ янголів, ґрунтуючись на словах Нового Завіту, коли різдвяної ночі пастухи побачили у сьайві янголів, що

ринули з неба на землю и назад.

3. Короткі, швидкі, розмашисті фігури, що обриваються, зображували радість.

4. Такі самі фігури, але не швидкі – спокійне задоволення.

5. Пунктирний ритм – бадьорість, велич, тріумф.

6. Тріольний ритм – втома, зневіра.

7. Стрибки вниз на великі інтервали – септими, нони – старечу неміч.

Октава вважалася ознакою спокою, благополуччя.

8. Рівний хроматизм з 5–7 звуків – гостру печаль, біль (і вгору, і вниз).

9. Низхідні рухи по два звуки – тиху печаль, гідне горе.

10. Трелеподібний рух – веселощі, навіть сміх при відповідному регістрі і тембрі.

11. Страждання розп'ятого Христа – зменшена кварта, несполученість (несполученість – перехід нестійкого звуку системи у несполучений з ним стійкий звук тієї ж системи в напрямку тяжіння у подвійний симетричній системі, утвореною двома одиничними системами на відстані півтону) із гармонійної системи:



Зворотно – звершення:



Той самий мотив з синкопою – вимога розп'яття:



12. Наслідування дзвону, передзвону, трубним вигукам, різним інструментам.

13. Мотив воскресіння, вознесіння. Це сходження триразове – символ Воскресіння третього дня, звісно, посилено-умовний символ:



14. Усілякі незвичайні мелодійні чергування виражають і незвичайні поняття. Певні мелодійні мотиви, залежно від своєї метроритмічної будови, виражають різні відтінки відповідної ідеї.

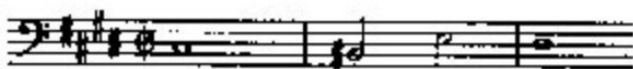
15. Деякий зворот мотиву страждань з наполегливим ритмом – приречення, неминуча необхідність. “Хай буде воля Твоя, а не моя”:



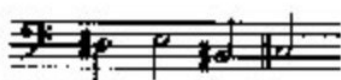
16. Подвоєння в терцію, сексту, дециму знаменує спокійне почуття, задоволеність, радісне споглядання» [Цит. за 18, с. 25–27].

Крім того, в архівах Б.Л. Яворського, С. Н. Рязова і Д.А. Авербуха зустрічаються вказівки на такий ряд символів, притаманних творам Й.С. Баха:

1. Символ хреста, розп'яття, Страстей Господніх – складається з чотирьох різноспрямованих нот:



Також цей символ у зворотному вигляді означає спокутування через здійснену хресну муку:



2. Осягнення волі Господньої – висхідний тетракорд:



3. Символ співчуття – висхідний мінорний тризвук, який завершується символом приречення:



4. Символ жертвності – квартсектакорд (нерідко зі звуком, який проходить у прямому або зворотному русі):



5. Символ чаші страждання – фігура *circulatio*:



6. Вознесіння, сходження – фігура *anabasis*.

7. Умирання, оплакування – фігура *catabasis*.

8. Символ печалі – падіння на терцію.

9. Символ перебування – перебір по тризвуку.

Як видно, музичні символи мають чіткий смисловий зміст. Музика Й.С. Баха виражає багатий світ людських почуттів, сутність людини з вражаючою різноманітністю і глибиною за допомогою складної системи знаків (нотного запису), які є своєрідним кодом фіксації музичної інформації. Прочитання цих знаків дає змогу дешифрувати нотний текст, наповнити його духовним змістом.

Також дослідники творчості Й. С. Баха встановили, що під час написання музики композитор робив математичні обчислення, про що свідчать збережені числові позначки, проставлені над тактовими рисами. На цю особливість Бахівської музики вказував ще і А. Швейцер, коли стверджував, що п'єси Баха впливають із теми з певною естетико-математичною необхідністю і що композитор працював як математик, що бачить перед собою всю безліч обчислень. Майстерність композитора вибудовувати математичні розрахунки з числовою символікою викликає здивування: «Не вкладається в голову, яким чином йому вдалося вибудовувати математичні розрахунки з числовою символікою в своїх конструкціях, не завдаючи при цьому шкоди безпосередності і глибині почуттів» [5, с. 234]. Але за часів Баха музику вважали не за мистецтво, а за різновид математичної науки, про що свідчить словник Вальтера 1708 року. Музика визначається в ньому як «математична наука, за допомогою якої складається і наноситься на папір приємна і чиста злагодженість звуків, яка після того може бути заспівана чи зіграна, щоб нею, насамперед, спонукати людей

до ревного благоговіння перед богом і потім, щоб нею тішити і навіть надавати задоволення слуху і душі» [Цит. за 21, с. 7].

Безперечно, за традицією свого часу, Бах наділяв числа символічним значенням. Щоб зрозуміти всі тонкощі Бахівської математики, необхідно мати уявлення про традиції християнської нумерології. Так, згідно з однією з них, будь-яке багатозначне число за необхідності зводиться до однозначного складанням цифр, наприклад,  $444 = 12 = 3$ . Інша традиція пов'язана з нумерацією літер латинського алфавіту. Отже можна наділити символом будь-яке ім'я, слово або назву предмета. Шукане число визначається підсумовуванням. Ґрунтуючись на цій методиці, Ю.П. Петров дійшов висновку, що з ім'ям Ісуса Христа асоціюються, щонайменше, чотири числа: I.CHR – 37, I.Esus – 70, CHRISTE – 79, CHRIST – 112. Словам SPEDO, DEUS, GLORIA відповідають числа 43, 47 і 59 [21, с. 11]. Значення словосполучень частіше обчислюється з монограм. А. Швейцер зазначав, що рукописи Баха буквально поцятковані написами SDG – 29 і I.I. – 18, які дають змогу зрозуміти вигуки Soli Deo Gloria (Єдиному Богу слава!) і Iesu Iuva (Ісус, допоможи!). Остання аббревіатура позначалася також двома дев'ятками за номером початкових букв.

Однак символіка цілого ряду священних чисел, успадкованих християнською нумерологією епохи бароко від візантійських греків, не пов'язана з латинським алфавітом. Деякі з них стосуються великого циклу in B, аналіз якого є в дослідженні Ю. П. Петрова: 54 – Божий суд, 144 – Голгофа (одне зі значень), 777 – Хрест Господній, 444 – Святе причастя, 1746 – число злиття, поєднання трьох іпостасей Єдиного Бога – Отця, Сина і Святого духа [21, с. 8].

Звернемося до систематики символіки деяких однозначних чисел Андреаса Веркмайстера («MusikalischesSend-Schreiben...», 1700; «Musikalische Paradoxal-Discourse», 1707) в інтерпретації М. Лобанової, що дає змогу розшифрувати образи творів Й. С. Баха:

«1 – перша особа Трійці. Не число, а “принцип чисел”. Зображує Божество, все суще, гармонію, заснований на єдності порядок, виміряну красу

творіння;

2 – друга особа Трійці. Означає “вічне слово”, де є Бог Син. У Середньовіччі з ним поєднувалися уявлення про “світову” і “людську” музику, про Старий і Новий Завіт;

3 – Святий Дух. Перше священне число, бо має початок, середину і кінець (Августин). Ісидор Севільський виявляв трійчасті системи, пов'язуючи такі поняття, як “міра, місце, час”, “пристрасть, гнів, розум”, “фізика, логіка, етика”. Зображує також Святу Трійцю. Підраховано, що це число і числівники від нього згадуються в Біблії 212 разів;

4 – ангельське число (Веркмайстер посилається на містиків). Зображує частини квадрівія, країни світу, пори року, чесноти, темпераменти, вітри, Євангелія. Неопіфагорійці ототожнюють з цим числом гармонію музики і людської душі;

5 – людське, одухотворене або чуттєве число. Середньовічна музична теорія вчила про п'ять видів “ладу”. Існує 5 голосних у мові, 5 небесних меж, 5 почуттів;

6 – подвоєне число 3. Зображує 6 днів Створення. Є одухотвореним або тваринним (тварним) числом;

7 – число спокою після днів Створення. 7 не утворює консонансу, зображує хрест. Називається також святим і таємним (Апокаліпсис). Зображує планети, які утворюють гармонію небесних сфер. 7 струн має ліра, 7 звуків в октаві, 7 дарів Святого Духа, 7 років служіння Якова, таїнств тощо;

8 – “перше кубічне число” – робить гармонію повною»[17, с. 132].

Ю.П. Петров розглядає число 8 як символ смерті і вказує на те, що графічно число 8 сприймається як скручене в просторі коло, яке вважається знаком нескінченності [21, с. 9].

Факти свідчать, що Й.С. Бах уживав у своїх композиціях числа, що асоціюються з Біблією: «3» – для Трійці, «6» – для шести днів Створення, «7» – для Творця і Створення загалом, а також Св. Духа, Євангелія, милостей



Господніх, «10» – для Десяти заповідей і «12» – для Церкви, Апостолів і конгрегації. Іноді в його творах символізувалися дні між Воскресінням і Вознесінням, і навіть, мабуть, було зроблено кілька алюзій на число псалмів, а також «...уживав ці числа помноженими, як, наприклад, 3 рази по 7 (тричі святий), 7 разів по 12...» [5, с. 235].

Показово, що «числа 3, 6 і 9 розглядаються в єдності, причому, не тільки з математичних мотивів. Наприклад, у Євангелії від Марка сказано, що Христа розіп'яли о третій годині, "о шостій годині настала темрява по всій землі і тривала до години дев'ятої", коли він віддав Богові душу» [21, с. 9].

До того ж дослідники відзначають особливе значення числа «6», оскільки за часів Й.С. Баха сталою традицією було групувати твори одного жанру в цикли по 6. Відбувалося це з двох причин: по-перше, 6 – досконале число, оскільки є сумою перших трьох натуральних чисел ( $1 + 2 + 3 = 6$ ), а пропорції цих чисел позначають музичні консонанси (1:2 – октава, 2:3 – квінта); по-друге, сила біблійного значення цього числа.

Більш того, шість партит для клавесина були опубліковані І.С. Бахом як «opus 1», а одним із значень цього латинського слова є «творіння», що дозволило Е. Бодкі вважати, що «... він робить це для того, щоб віддати данину шести дням, у які Творець створював світ» [5, с. 235].

Бах вдається до музичних фігур у певному сталому контексті. Це особливо наочно в творах з текстом – кантатах, месгах, ораторіях, пасіонах, а також у хоральних прелюдіях і обробках, де тексту хоча і нема, але передбачається. Усталеність контексту пов'язана з філософсько-етичною та релігійною спрямованістю, притаманною всій творчості Баха, натхненного образами та ідеями Священного Писання. Фігури наповнюються духовним змістом, перетворюються на символи для вираження філософських, етичних і релігійних ідей. Вони зберігають своє значення і в творах інструментальних жанрів.

## **Висновки до Розділу 1**

1. Барокова музична семантика формувалася завдяки тісному зв'язку музики зі словом, що зумовило роль смислових фігур у музичних творах того періоду.

2. Прочитання символів і риторичних фігур (сталих смислових зворотів) у музичних творах епохи бароко дає змогу дешифрувати нотний текст, наповнити його змістом.

3. Вивчення кантатно-ораторіальної творчості Баха, виявлення аналогій і мотивних зв'язків цих творів з його клавірними й інструментальними творами дало змогу розробити систему музичних символів з явним смисловим змістом.

4. Усталеність контексту дає змогу відзначати філософсько-етичну та релігійну спрямованість творчості Й.С. Баха, яка змістовно спирається на біблійні християнські сюжети.

## РОЗДІЛ 2

### АНАЛІЗ ЗНАЧЕНЬ І ФУНКЦІЙ МУЗИЧНИХ СИМВОЛІВ І РИТОРИЧНИХ ФІГУР У СЮЇТАХ ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ СОЛО Й.С. БАХА

#### 2.1. Жанр сюїти і його роль у віолончельній творчості Й.С. Баха

У першій половині ХХІ століття віолончельні сюїти Й.С. Баха складають основу класичного репертуару. Однак жанр сюїти для струнних інструментів у ХVІІІ столітті був розвинений слабо, віолончельних зразків до Баха не існувало взагалі, а рівень виконавства на цьому інструменті був досить скромним – у Німеччині, внаслідок історично сформованих обставин, віола да гамба тривалий час не поступалася віолончелі своїх пріоритетних позицій і віолончельне мистецтво на кілька десятиліть відставало від скрипкового. Тому створення Бахом сюїт для віолончелі вважається унікальним. Дослідниками творчості композитора відзначається, що художні новації, вжиті композитором в останніх трьох циклах – «невіолончельність» тональності сюїти №4, скордатура в п'ятій і використання п'ятиструнного інструменту в шостий сюїті – все це свідчить про глибоке знання специфіки та можливостей віолончелі, а також про прагнення вийти за рамки традиційних засобів і прийомів.

Точних відомостей немає, але зважаючи на все, віолончельні сюїти створювалися протягом кількох років, так як відмінність між трьома першими і трьома останніми циклами занадто велика. У перших двох і частково в третьому циклі можна відзначити деяку камерність стилю. Четверта, п'ята і шоста сюїти досить далекі від них і є зразками мистецтва великого плану. Проявляється це і в збільшенні масштабів частин, і в ускладненні музичної мови й композиційних структур. Також спостерігається зміна взаємовідносин між частинами в межах цілого. Зростає роль поліфонічного й імпровізаційного початків. Усе це докорінно змінює характер звучання і дає змогу говорити про переосмислення композитором ідеї жанру, про осягнення ним природи і специфіки інструмента. Бах умістив у сюїти все, що було характерно для його інструментальної музики загалом, та вперше зробив віолончель сольним інструментом.

До жанру сюїти в музикознавстві зазвичай відносять багаточастинні твори XVII – першої половини XVIII століття, які не є сонатами, концертами або симфоніями і складаються з різних внутрішньо завершених п'єс танцювального характеру. Формально сюїти цього періоду є цілісними утвореннями, що зазвичай було чітко зафіксовано в рукописах або виданнях, де одна сюїта відмежована від іншої або від будь-якого твору в іншому жанрі. Про це свідчить, перш за все, тональний фактор, але в значній мірі про початок і завершення сюїти може свідчити використання принципу організації п'єс. Найхарактернішою і стандартною зазвичай визнається побудова барокової сюїти на основі своєрідного «каркаса» у вигляді послідовності «алеманда – куранта – сарабанда – жига». «Кістяк барокової сюїти складають дві пари танців: алеманда і куранта, сарабанда і жига. Їх парне об'єднання ґрунтується на різнохарактерності, в основі якої відмінність метра і темпу, причому в другій парі відмінність сягає ступеня контрасту, посиленого (особливо у німецьких авторів) контрастом складу – гармонійного в сарабанді, поліфонічного в жигі» [14, с. 163]. До такого типу компонування сюїти і удався Й.С. Бах, хоча не всі його сюїтні композиції мають всі чотири «обов'язкові» танці.

Сам жанр сюїти не завжди передбачає єдність частин. «Сюїта, яка є спочатку багаточастинним утворенням, сформованим з цілком самостійних у композиційному плані п'єс, не завжди виявляється власне музичним твором, який насамперед сприймається як єдине художнє ціле... Сучасний концертний спосіб гри “за одним присідом” довгих (від 6 і більше частин) сольних сюїт у добу бароко був немислимий» [6, с. 16]. Це свідчить, що, імовірно, сюїти слугували матеріалом для домашнього музикування або навчання гри на інструменті, ніж творами для концертного репертуару. Можливо, тому до активної популяризаторської діяльності іспанського віолончеліста Пабло Казальса, у виконанні якого вперше зазвучали зі сцени всі шість сюїт, віолончельні сюїти Баха мали значення лише як педагогічний матеріал, тобто як етюди для розминки пальців, що не відрізняються великим художнім достоїнством. Про це свідчили

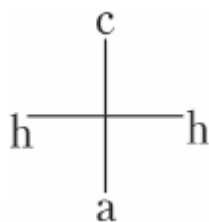
ранні інтерпретації віолончельних сюїт, що демонструють швидкий темп, нехарактерний для танцювальної форми. Однак тональний фактор, коли сюїта написана в одній тональності, а зміна тональності з початком наступної групи п'єс – показник нової сюїти, а також принцип організації п'єс свідчать, що кожна віолончельна сюїта Й. С. Баха є цілісним твором. У кожному циклі композитор розвиває самостійну драматургічну фабулу, що забезпечує музичним образами свободу дії і дає змогу представити у варіантній численності окремі жанрові види, які становлять ціле. У сюїтах простежується певна спрямованість від простого до складного, що дозволяє припустити існування у Й.С. Баха ідеї створення монументального шестичасткового циклу. Серед мистецтвознавців навіть існує думка про те, що сюїти не тільки є єдиними циклічними творами, а ступінь їх єдності навіть досягає рівня симфонізму. [6, с. 16]. Тому сюїти Й.С. Баха можна назвати вершиною розвитку цього жанру в епоху бароко.

## **2.2. Використання Й.С. Бахом символіки і риторичних фігур у сюїтах для віолончелі соло**

Прочитання символіки дає змогу розкрити багатоплановість змісту твору, що відбиває і зовнішню подійність, і внутрішній зміст епізодів. Оскільки сюїти Баха різнохарактерні і засновані на різних сюжетах, у різних частинах наявні різні символи. Тому доцільно проаналізувати всі сюїти, щоб навести приклади використання всіх можливих символів.

Найважливішим із цих символів є символ хреста. М.С. Друскін пише про цей символ: "Високого ступеня узагальнення досягла хроматизована тема розп'яття як емблема страждання, «страстей Христових». У різних інтервальних поєднаннях вона зустрічається в багатьох Бахівських творах у явному або прихованому вигляді... Емблема ця складається з чотирьох різноспрямованих нот; якщо графічно зв'язати першу з третьою, а другу з четвертою, утворюється малюнок хреста (X). Прізвище Бах (BACH) при нотній розшифровці утворює ідентичний малюнок, що, ймовірно, не могло не вразити композитора" [9, с. 168].

Цей символ можна знайти у всіх частинах сюїт, а числовий корінь цих нот дорівнює двом, що означає «Бог Син»:



Приклад №1 з Прелюдії Сюїти №1:



На цьому прикладі наочно видно, що ноті Сі відповідає h, ноті Ля – a, ноті До – c, а ноті Сі – h. Тобто отримуємо знак хреста «Бог Син».

Приклад №2 з Прелюдії Сюїти №1:



Тут ноти Ре, Сі, До, Ля розташовані поруч, утворюючи шуканий знак хреста.

Дослідники творчості І.С. Баха відзначають, що даний мотив набуває для композитора містично-рокового сенсу: «...перо випало з його рук в той самий момент, коли він ввів свою “фамільну” тему - вперше в незамаскованому вигляді, демонструючи весь її блиск і використовуючи її в якості особистої печатки при завершенні останньої фуги “Мистецтва фуги”» [5, с. 236].

Інтервал висхідної квати здавна використовується для вираження бадьорості, стійкості, надійної опори. Інтервал квати, крім того, є контуром, скороченим викладом символу осягнення волі Господньої. В його основу покладена початкова строфа хоралу «Was Gott tut, das ist wohlgetan» («Що Господь робить, те на благо»). На підставі цього квартовий хід можна трактувати як символ ревної віри. Так, у Прелюдії із Сюїти №1 цей символ проходить у середньому голосі:



А у Прелюдії із Сюїти №2 він проходить у нижньому голосі:



У Прелюдії із Сюїти №3 ми бачимо цей символ і у верхньому, і у нижньому голосі:



Символічна фігура *aposiopesis* (замовчування) – пауза у всіх голосах для позначення смерті. Наприклад, ця фігура виникає в 48-му такті Прелюдії з другої Сюїти, що в традиціях бароко вважалось числом, яке вказує на смерть. Напис, збережений на хресті над розіп'ятим Ісусом Христом: «INRI», при додаванні номерів букв (9 + 13 + 17 + 9) дає число 48:



Символ *exclamation* (вигук) – висхідна секста. Він добре проглядається у Сарабанді з Сюїти №2:



Символ *catabasis* (вмирання, оплакування) – поступово спадний хід, використовувався для передачі печалі, вмирання, покладення до труни. Він логічний у Сарабанді з Сюїти №2, оскільки підкреслює глибину страждань:



Він також зустрічається в Алеманді з Сюїти №4:



та в Прелюдії із Сюїти №3:



Фігура *circulation* (обертання) передає образ чаші причастя (Євхаристії) – таїнства, встановленого Христом на таємній вечері. (Причастя – одне з основних таїнств християнської церкви: перетворення вина і хліба на кров і плоть Христову. Той, хто їх вкушає, долучається до спокутної жертви Христа й очищується для нового життя.) Спокуту даровано через страждання Ісуса на хресті. Тому чаша причастя в духовному плані є одночасно і чашею спокути, чашею страждання. На картинах старих майстрів, присвячених молінню в Гефсиманському саду, нерідко у правому верхньому куті зображувалася золота мерехтлива чаша, яка ніби проступає. Як зауважив Р. Берченко, це багат шаровий образ, що уміщує прощання, прощення, співчуття і разом із тим заспокоєння, умиротворення. Тема чаші проводиться в Прелюдії із Сюїти №4:



Такий само символ можна помітити у Прелюдії із Сюїти №3:



Символ *sanctus* (свят) – октавний хід, вважається ознакою спокою,



благополуччя, обіймання навколо. Ми знаходимо його у Куранті з Сюїти №4:



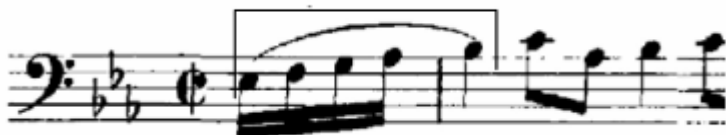
у Прелюдії із Сюїти №5:



Мотив спокутування – висхідний рух у межах терції. Ось приклад із Сарабанди з Сюїти №4:



А висхідний звукоряд з п'яти звуків – це у Баха символ воскресіння. Ось як він виглядає в Бурре з Сюїти №4:



## Висновки до Розділу 2.

1. Барокова сюїта являє собою сукупність самостійних у композиційному відношенні п'єс, що характеризується спільністю їх головної тональності і обов'язковою умовою контрасту характеру руху між сполученими частинами. Така сукупність може досягати ступеня єдиного в художньому відношенні музичного твору (уподібнюючись в цьому сонаті), що передбачає необхідність виконання цілком.
2. Кожна віолончельна сюїта Й. С. Баха є цілісним твором, про що свідчить те, що у кожному циклі композитор розвиває самостійну драматургічну фабулу, а

окремі жанрові види, з яких складаються сюїти, становлять ціле.

3. Аналіз сюїт для віолончелі соло І.С. Баха дозволяє зробити висновок про те, що все сюїти пронизані християнською символікою, яка допомагає розкрити їх релігійно-філософський зміст.

### РОЗДІЛ 3

## РОЛЬ СЮЖЕТНОГО АНАЛІЗУ У ВИКОНАВСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПРЕЛЮДІЇ ІЗ СЮЇТИ №3 C-dur ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ СОЛО Й.С. БАХА НА ОСНОВІ СИМВОЛІВ І РИТОРИЧНИХ ФІГУР

Широку популярність серед бахознавців отримала концепція Б.П. Яворського щодо циклу «Добре темперований клавір», яка полягала в гіпотезі, що цей цикл є музично-естетичним тлумаченням християнської міфології. Використовуючи науковий метод дослідника і взявши за основу тезу про те, що весь творчий доробок І.С. Баха являє собою вираз біблійних сюжетів мовою музики, зробимо спробу аналізу Прелюдії із Сюїти №3 C-dur (додаток 1), оскільки саме прелюдії композитор довіряв основне навантаження у викладі програми сюїти: «У міру розширення Бахом творчого задуму сюїти, він, для утримання рівноваги і для доповнення схеми вираженням навколишнього справжнього, вже відмінного від сутності сюїти, став випереджати ... активного характеру прелюдії, які в сюїта настільки розрослися і ускладнилися, що, за своїм розміром, художнім змістом та значенням, стали керівною ідеологічною частиною цілого, впливаючи навіть на зміну характеру основних частин сюїти (аллеманди, почасті жигі)» [11]. Третя сюїта вважається прикінцевою першої циклічної структури з трьох сюїт.

У добу бароко було поширене семантичне трактування тональностей, за якими закріпилися типологічні значення. Підставою для того було своєрідне звучання кожної тональності, пов'язане з нерівномірною температурацією. Тональність До мажор, у якій написана вся Сюїта №3 (за винятком другого Бурре), у Й.С. Баха має тріумфальний характер. Усі частини цього музичного твору, починаючи з аналізованої Прелюдії, пронизані енергією та рухом, що призупиняється лише у Сарабанді.

Було б логічно припустити, що третя сюїта демонструє радість, пов'язану з епізодом із Святого Письма «Поклоніння волхвів»:

1 Коли ж народився Ісус у Віфлеємі Юдейським, за днів царя Ірода, то ось мудреці

прибули до Єрусалиму зо сходу,  
 2 і питали: Де народжений Цар Юдейський? Бо на сході ми бачили зорю Його, і  
 прибули поклонитись Йому.  
 3 І, як зачув це цар Ірод, занепокоївся, і з ним увесь Єрусалим.  
 4 І, зібравши всіх первосвящеників і книжників людських, він випитував у них, де  
 має Христос народитись?  
 5 Вони ж відказали йому: У Віфлеємі Юдейським, бо в пророка написано так:  
 6 І ти, Віфлеєме, земле Юдина, не менший нічим між осадами Юдиними, бо з тебе  
 з'явиться Вождь, що буде Він пасти народ Мій ізраїльський.  
 7 Тоді Ірод покликав таємно отих мудреців, і докладно випитував їх про час, коли  
 з'явилась зоря.  
 8 І він відіслав їх до Віфлеєму, говорячи: Ідїть, і пильно розвідайтеся про Дитятко;  
 а як знайдете, сповістїть мене, щоб і я міг піти й поклонитись Йому.  
 9 Вони ж царя вислухали й відійшли. І ось зоря, що на сході вони її бачили, ішла  
 перед ними, аж прийшла й стала зверху, де Дитятко було.  
 10 А бачивши зорю, вони надзвичайно зраділи.  
 11 І, ввійшовши до дому, знайшли там Дитятко з Марією, Його матір'ю. І вони  
 впали ницьма, і вклонились Йому. І, відчинивши скарбниці свої, піднесли Йому  
 свої дари: золото, ладан та смирну.  
 12 А вві сні остережені, щоб не вертатись до Ірода, відійшли вони іншим шляхом  
 до своєї землі. (Мф. 2: 1-12)

Припущення про зміст сюїти ґрунтується на таких моментах: по-перше, початкова фраза (1–2 такти) являє собою тріумфальний початок, який може ілюструвати радісну звістку про народження сина Господнього; крім того, початок Прелюдії має значну схожість із останніми тактами різдвяного хоралу «З висот небесних я сходжу», що розробляється Бахом у Канонічних варіаціях; по-друге, музика сюїти сповнена яскравого святкового колориту. Також, відповідно до теорії афектів, репрезентація одного з основних, «афекту радості», припускає деяке число дисонансів, заборону на вільне застосування, а також на збільшені та

зменшені інтервали. За «радісні» вважалися терція, кварта, квінта, фігура «salutus». Тридольний розмір, радісні вигуки, розспіви, жвава вільність, швидкі рухи, майже без синкоп, підкреслена консонантність, рівновага стрибком і плавні рухи – все це покликане пронизати слухача щирими веселощами.

Крім того, якщо порівняти фігуру «passus durisculu» у басовому ключі з Прелюдії і Фуги А-dur з 1-го тому «Добре темперованого клавіру» з фрагментом, а саме, тактами 66–69 Прелюдії із Сюїти №3 С-dur, то ми помічаємо повну ідентичність:



Б.Л. Яворський, вивчаючи цикл «Добре темперований клавір», вважав за можливе, що в основі Прелюдії і Фуги А-dur з 1-го тому полягає асоціативний образ «Поклоніння волхвів», що збігається з нашим припущенням.

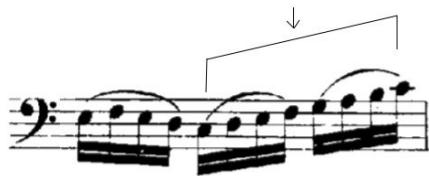
При написанні Прелюдії з Сюїти №3 Й.С. Бах удається до численних фігур, які підкреслюють тему твору. Так, Прелюдія починається зі спадного ходу (catabasis), який уособлює сходження Месії з небес:



Такий само прийом композитор застосував і наприкінці п'єси, у такий спосіб створюючи арку, що обрамовує:



У четвертому такті ми бачимо фігуру, що складається з висхідних нот – *anabasis*, яка є символом вознесіння або сходження:



За сюжетом Священного Писання, сходження асоціюється з рядками: «Вони ж царя вислухали й відійшли. І ось зоря, що на сході вони її бачили, ішла перед ними, аж прийшла й стала зверху, де Дитяtko було» (Мф. 2:9). Отже, фігура *anabasis* символізує східну зірку.

У розвитку визначну роль відіграє число три, що символізує трьох волхвів, які підносять дари новонародженому Ісусу. Аналіз твору показує, що більшість структур підпорядкована цьому числу – майже всі секвенції мають три ланки. Лише дві секвенції, що рухаються поступально вгору і формують висхідні тетраборди, є винятком.

Фігура з чотирьох висхідних звуків утворює символ призначення, осягнення волі Господньої. В його основі полягає початкова строфа хоралу «Was Gott tut, das ist wohlgetan» («Що Господь робить, то на благо»):



Уперше така фігура виникає у секвенції (такти 37–44), у верхньому і нижньому голосі, що приводить до кульмінації:



Для посилення настрою Бах передбачає кульмінацію довгим спадним ходом на домінантовому органному пункті – *catabasis* (такти 35–36). Цей символ умирання, оплакування, утворює собою поступово спадний хід, який мав на меті

передати печаль, вмирання, покладення до труни:



Закінчується цей фрагмент фігурою *circulatio* (обертання), яка символізує образ чаші страждань – зрада і муки, які спіткають Христа (такти 55–58):



Вдруге символ осягнення волі Господньої звучить вже перед завершальною побудовою і утворюється секвенцією, кожна ланка якої ще й містить три фігури хреста:



Як зазначено раніше, знак хреста є найважливішим з Бахівських символів і використовується композитором найчастіше. Він утворюється з чотирьох різноспрямованих нот, якщо графічно з'єднати першу з четвертою, а другу з третьою, числовий корінь цих нот дорівнює двом, що означає «Бог Син». У контексті цієї Прелюдії знак хреста може символізувати майбутні страждання Ісуса, його жертву, муки і спокуту, тобто призначення сина Божого на землі.

Закінчується Прелюдія так само, як і почалася – тріумфально (такт 84):



Цей момент уособлює таку ідею – незважаючи на непростий, трагічний земний шлях Ісуса, ми присутні при радісній події народження того, кого нарекли

Сином Господнім.

### **Висновки до Розділу 3**

1. Прелюдія з Сюїти №3 С-dur має в основі біблійний сюжет. Епізодом зі Святого Письма "Поклоніння волхвів" символічно ілюструє сповіщення про народження Ісуса Христа, осягнення волі Господньої, непохитну віру, прилучення Святих таїнств (Причастя).

2. Прелюдія побудована тільки на проведеннях теми, яка не замовкає жодного такту. Це свідчить про піднесену строгість змісту, зосередженість на одній ідеї.

3. Прелюдія є драматургічним центром, у якому викладається змістовна програма циклу.



## ВИСНОВКИ

Аналіз віолончельних сюїт Й.С. Баха мав на меті вивчити і обґрунтувати застосування Й.С. Бахом християнських музичних символів і риторичних фігур у сюїтах для віолончелі соло.

1. Велику увагу в роботі було приділено бароковій музичній семантиці, її формуванню та розвитку, оскільки прочитання символів і риторичних фігур (сталих смислових зворотів) у музичних творах доби бароко дає змогу дешифрувати нотний текст, наповнити його змістом. Наявність сталих мелодійних зворотів, що вказують на певні поняття, емоції та ідеї, сприяє сприйняттю інструментальної музики як зрозумілої мови. На методі аналізу барокової семантики ґрунтується аналіз мотивів-символів і сюжетно-змістових ліній творів Й.С. Баха. Розкриваючи семантику символів і риторичних фігур Бахівських творів, можна отримати ключ до їхнього образного та смислового змісту.
2. Була вивчена система музичних символів і риторичних фігур Й.С. Баха, розроблена Б.Л. Яворським на основі аналогії мотивних зв'язків кантатно-ораторіальної творчості композитора з його клавірними та інструментальними творами, а також Бахівська символіка чисел, що належать у християнській традиції до священних. Був зроблений висновок, що особливістю творчості Й.С. Баха є абсолютний символізм: багато з того, що композитор хотів повідомити слухачеві зашифровано цифрами, буквами і графікою мелодій. У його музичній мові присутні числова символіка, релігійні символи, символи-анаграми (т.зв. «підпис» Й.С. Баха), графічні символи та символи світла і тіні (семантика тональностей, акордів, тризвуків і інтервалів). Виходячи з проведеного дослідження можна зробити висновок, що символіка відіграла провідну роль у творчості композитора. Для повноти прочитання музичних символів його творів необхідно враховувати особливості історичної епохи, в яку творив композитор, національне коріння його музичних феноменів, світоглядну настанову.

3. Сталість контексту застосування символів і риторичних фігур при написанні музичних творів різних жанрів дає змогу зробити висновок щодо філософсько-етичної та релігійної спрямованості творчості Й.С. Баха, яка змістовно спирається на біблійні християнські сюжети.
4. Барокова сюїта являє собою сукупність самостійних у композиційному відношенні п'єс, яка може досягати ступеня єдиного в художньому відношенні музичного твору (уподібнюючись в цьому сонаті), що передбачає необхідність виконання сюїтних циклів цілком.
4. Семантичний аналіз сюїт для віолончелі соло Й.С. Баха дає змогу зробити висновок, що всі сюїти пронизані християнською символікою, яка допомагає розкрити їхній релігійно-філософський зміст. Це означає, що інструментальна сюїта, яка побудована на певному зіставленні танців і не завжди є цілісним твором, до часу Й.С. Баха втратила своє прикладне призначення і відійшла від жанрового першоджерела. Кожен із сюїтних циклів Й.С. Баха має своє змістовне навантаження і трактувати їх слід не як «чистий рух», а як твір з досить конкретним змістом, в основі якого – Святе Письмо.
5. Узявши за основу науковий метод Б.Л. Яворського, який виконав сюжетний аналіз циклу «Добре темперований клавір», і логічно продовжуючи побудову цієї концепції, зробив спробу сюжетного аналізу Прелюдії з Сюїти №3 C-dur для віолончелі соло Й.С. Баха. В результаті проведеного дослідження в нотному тексті Прелюдії з Сюїти №3 C-dur Й.С. Баха були виявлені численні фігури і прийоми, розшифровка яких дала змогу розкрити сюжетну лінію твору. Ми припустили, що третя сюїта демонструє радість, пов'язану з епізодом із Святого Письма «Поклоніння волхвів»: сповіщення про народження Ісуса Христа, осягнення волі Господньої, непохитна віра, прилучення Святих таїнств (Причастя). Оскільки Прелюдія побудована тільки на проведеннях теми, яка не замовкає жодного такту, ми можемо зробити висновок про піднесену строгість змісту, зосередженість на одній ідеї.
6. Тематика і емоційний настрій Прелюдії з Сюїти №3 C-dur робить її

драматургічним центром, у якому викладається змістовна програма всього циклу. Єдиний філософсько-релігійний зміст сюїт для віолончелі соло Й. С. Баха дає змогу обґрунтувати висновок про програмність цих творів.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акавец Р.Г. Вариации редакторских трактовок сюит для виолончели соло И.С. Баха. *Культура та інформаційне суспільство XIX століття*: матеріали всеукр. наук.-теор. конф. мол. вчених (18-19 квітня 2019р.). Харків, 2019. С. 144-146.
2. Акавец Р.Г. Символика и риторика в музыке И.С. Баха. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку*: матеріали міжнар. наук. конф. (22-23 листопада 2018р.). Харків, 2018. С. 277-278.
3. Багинская С. Жанр сюиты для виолончели соло в творчестве Иоганна Себастьяна Баха. *Искусствознание: теория, история, практика*. 2015. № 2 (12). С. 64–74.
4. Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о "Хорошо темперированном клавире". Москва: Издательский дом "Классика-XXI", 2005. 372 с.
5. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И.С. Баха / Пер. А. Майкапар. М.: Музыка, 1989. 388 с.
6. Бочаров Ю.С. Барочная сюита: знакомая и незнакомая. *Старинная музыка*. 2013. № 4 (62). С. 11–19.
7. Бочаров Ю.С. О сюитах «правильных» и «неправильных». *Старинная музыка*. 2008. №1-2. С. 2-9.
8. Денисов В.С. Некоторые размышления о вопросах трактовки и исполнения виолончельных сюит И.С. Баха (в переложении для альты). *Сайт альтистов* URL: <http://violamusic.me/traktovka-i-ispolnenie-syuit-baha-vyacheslav-denisov/> (дата звернення: 03.09.2019).
9. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. Москва: Музыка, 1982. 380 с.
10. Друскин Я. С. О риторических приемах в музыке И.С. Баха. Санкт-Петербург: Северный Олень, 1995. 68 с.
11. Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII первой половины XVIII века. М.: Музыка, 1983. 78 с.

12. Захарян Т.Б., Пивоваров Д.В. Сакральный символ в языке религии. Екатеринбург: УрГУ, 2005. 196 с.
13. Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи XVII–XX вв. СПб.: Лань, 2006. 432 с.
14. Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII–XX веков. 2-е изд. М.: Композитор, 2003. 312 с.
15. Лазутина Т. В. Онто-гносеологические и аксиологические основания языка музыки: дис. докт. филос. наук: 09.00.01. Екатеринбург, 2009. 306 с.
16. Лазутина Т. В. Символотворчество в музыке И.С. Баха. *Вестник Томского государственного университета*. 2007. № 300. С. 55–60.
17. Лобанова М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013
18. Носина В. Б. Символика музыки И.С. Баха. Москва: Издательский дом "Классика-XXI", 2015. 56 с. (Искусство интерпретации).
19. Носина В. Б. Скрытые смыслы музыки И.С. Баха. *International Tchaikovsky Competition*. 2016. URL: <https://tchaikovskyforum.com/threads/skrytye-smysly-muzyki-i-s-baxa-v-b-nosina.979/> (дата звернения: 12.09.2019).
20. Пальмова В.А. Средневековые реминисценции в фугах И.С. Баха: Культура эпохи барокко. Екатеринбург, 2000. С. 63–66.
21. Петров Ю.П. Символика и диалектика чисел в «Хорошо темперированном клавире» // в сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных: «Интерпретация клавирных сочинений И.С. Баха». М.: ГМПИ им. Гнесиных. 1991. с. 5-32.
22. Раппопорт С. Х. Семиотика как язык искусства. *Музыкальное искусство и наука*. Москва: Музыка, 1973. Вып. 2. С. 17–58.
23. Свободов В.А. Виолончельные сюиты И.С. Баха. Автограф. Проблемы текстологии. Особенности исполнительской интерпретации: монография. СПб: РАН РИИИ, 2003. 103 с.
24. Свободов В. А. Матричный анализ композиторского творчества И.С. Баха (на примере Прелюдии Сюиты № 1 соль мажор для виолончели solo).

- Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств.* 2012. № 4 (32). С. 82–89.
25. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах; пер. с нем. Я.С. Друскин, Х.А. Стрекаловская. 3-е изд. Москва: Классика-XXI, 2011. 816 с.
26. Щелкановцева Е. М. Виолончельные сюиты И.С. Баха и их значение в формировании музыканта-исполнителя: дис. канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 1983. 201 с.
27. Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира. М.: Классика XXI, 2008.
28. Janof T. A Survey of Bach Suite Editions. *Internet Cello Society*. 1995. URL: <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/jsbach.html> (дата звернения: 15.10.2019).
29. Janof T. Interpretational angst and the Bach cello suites. *Internet Cello Society*. 2000. URL: <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/angst.htm> (дата звернения: 25.10.2019).
30. Lawrence M. The Influence of the Unaccompanied Bach Suites. *Music and Worship Department Cedarville University Proceedings of the National Conference On Undergraduate Research*. 2012. URL: <http://www.ncurproceedings.org/ojs/index.php/NCUR2012/article/viewFile/31/173> (дата звернения: 25.09.2019).

# SUITE III.

## Prélude.

The musical score for the Prélude of Suite III consists of ten staves of music, all written in bass clef. The piece begins in 3/4 time, as indicated by the time signature. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), which then changes to two sharps (F# and C#) in the second staff. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment with various melodic lines and slurs. The key signature changes to one flat (Bb) in the eighth staff and returns to two sharps in the tenth staff. The notation includes numerous slurs, ties, and dynamic markings, creating a complex and rhythmic texture.

A musical score for a piece titled "B. W. XXVII (1)". The score is written in bass clef and consists of ten staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is a continuous, flowing line of notes, primarily eighth and sixteenth notes, with various articulations such as slurs and accents. The piece concludes with a trill (tr) and a fermata (tr) over a final note. The notation is clear and professional, typical of a published musical score.

B. W. XXVII.(1)