

УДК УДК 780.649:78.034/.036]:78.071.1(430)Бах_Й._С.](045)
DOI: 10.31318/2414-052X.2(59).2023.295420

ГАЛИНА БУЛИБЕНКО

ORCID iD: 0000-0002-1062-8796

Заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри старовинної музики
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
galinabulybenko@gmail.com

ДУХОВНИЙ АСПЕКТ СТАРОВИННОЇ МУЗИКИ НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ ДЛЯ ОРГАНА

Розглянуто стереотипність сприймання органу як церковного інструменту, пов'язану із фактами побудови перших духових органів після знищення гідравлоса саме в монастирях, а також — через існування великої кількості музикантів-органістів, які й сьогодні беруть участь у богослужінні. Проаналізовано в українській фаховій науковій літературі проблематику зв'язку старовинної музики з творчістю композиторів-романтиків. Актуалізовано необхідність вивчення барокової символіки для поглиблення розуміння музики Й. С. Баха, що є невід'ємною складовою виконавської практики органістів та піаністів. Виявлено історичне коріння старовинної музики. Доведено, що музика завжди знаходилася поруч із точними науками — так за часів раннього Середньовіччя до обов'язкових для вивчення у школах «семи вільних мистецтв» входили «тривій» (граматика, риторика та діалектика) та «квадрівій» (арифметика, геометрія, астрономія та музика). Проаналізовано поступове перетворення органістів зі строгих «служителів культу» на концертних музикантів часів бароко. Зазначено, що розглянутий період характеризувався сприйманням музики як мови, у якій «говорило» практично все: музична форма, фактура, розмір, тривалості нот, ритмічний малюнок, голосоведіння, темп, використана в творі теситура тощо. Окреслено шляхи взаємодії органіста з авторським текстом при вивченні мотивної та числової символіки. Визначено основи для розшифрування творів Й. С. Баха. Охарактеризовано класицизм, за часів розквіту якого, твори Й. С. Баха звучали переважно в церкві. Описано знецінення інструментальних творів старовинних композиторів (зокрема, Й. С. Баха) в період романтизму та перехід органа до віртуозного концертного інструмента на прикладі технік гри на органі Ф. Ліста та М. Регера тощо. Розглянуто пізній романтизм, у якому було переглянуто ставлення музикантів до спадщини старовинних композиторів завдяки німецькому руху «назад до Зільбермана» (на чолі із А. Швейцером). Описано специфіку вивчення задуму твору Й. С. Баха. Наголошено на нагальній необхідності вивчення старовинної музики як джерела духовності в творчості сучасних органних композиторів.

Ключові слова: орган, старовинна музика, виконавець та твір, принципи підходу до вивчення творів Й. С. Баха, образ музичного твору, числа та мотивна символіка, образне мислення, духовний аспект в органних творах старовинних авторів.

Постановка проблеми... Ще з давніх часів орган вважався королем музичних інструментів, а музиканти-органісти були дуже освіченими та поважними людьми. Романтичний погляд на виконання творів Й. С. Баха в

сучасному світовому виконавстві не є класичним, оскільки твори старовинних авторів виконуються музикантами багатьох фахів, а проблема грамотного, автентичного виконання стає дуже актуальною. Вивчення та розуміння означених творів розвиває світогляд та спонукає не здійснювати вибір на користь романтичної манери для їх виконання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Велика кількість дослідників займались вивченням творчості Й. С. Баха, серед них: В. Носіна, О. Захарова, Ю. Петров, А. Швейцер, М. Друскін, Ф. Клінда (*F. Klinda*), Х. Келер (*H. Keller*) та багато інших. Всі вони з великою повагою описують життя і творчість великого композитора, проте, необхідно звернути увагу на тому, що Й. С. Бах був також відомим органним віртуозом, і саме орган як інструмент здійснив величезний вплив на всю його творчість. Вибір інструмента-натхненника для композитора був не випадковим, адже величезна органна спадщина (створення якої формально не входило до його службової діяльності як церковного органіста) була потребою його душі, щоб саме через цей інструмент висловити своє ставлення до життя, віри та Бога.

Мета дослідження полягає у необхідності поглибленого ознайомлення музикантів з принципами виконання творів Й. С. Баха та інших авторів цієї епохи як джерела подальшого розвитку світового музичного мистецтва. Для досягнення поставленої мети необхідно було вирішити такі **завдання**:

- 1) спрямувати увагу молодих виконавців на важливість свідомого підходу до вивчення будь-яких творів старовинної музики;
- 2) прослідкувати на прикладі органних творів Й. С. Баха вплив тематики та засобів виразності тих часів на розвиток подальшого органного мистецтва;
- 3) навести приклади використання «знаків» у творах Й. С. Баха та їх застосування у творчості композиторів «післябахівської» епохи.

Виклад основного матеріалу дослідження... Орган зазвичай сприймається як «церковний інструмент», оскільки багато його представників і сьогодні перебувають у церкві та беруть участь у богослужінні. Загальновідомо, що перші духові органи після знищення гідравлоса почали будувати саме в

монастирях. Орган завжди був дуже коштовним інструментом і, навіть при малій кількості регістрів для його встановлення потрібно було багато місця, а для накачування повітря в міхи («легені» органа) була необхідна спеціальна людина (а іноді й не одна). Таким чином, володіння означеним інструментом у домашніх умовах було значно ускладненим, а так, як церква володіла просторим, високим, склепінчастим приміщенням з вологою акустикою та відносно стабільною температурою (яке є резонаторним ящиком для цього інструмента), вона і стала ідеальним місцем для встановлення цього найдорожчого та найбільшого у світі музичного інструмента. Оскільки орган мав м'який «голос», рівний «нескінченний» звук та особливі заспокійливі вібрації, пов'язані зі стихією «повітря», саме він став використовуватись у богослужінні для підтримки хору. Розташування його труб (авлосів), які нагадували крила птаха (сирін) і були направлені вгору, своєю впорядкованістю і стрункістю вносили в інтер'єр залу суворість і порядок. Згодом орган став особливою окрасою церковного приміщення і своїми звуками впливав на парафіян не менш ефективно, аніж слова, його звуки проникали безпосередньо в душу, зігрівали, бентежили і торкалися найвіддаленіших її глибин.

У ранньому Середньовіччі музика та риторика були включені до числа «семи вільних мистецтв», які були обов'язковими для вивчення у школах. У «тривій» входили граматики, риторика та діалектика, у «квадрівій» — арифметика, геометрія, астрономія та музика. Доцільно звернути увагу на тому, що музика завжди знаходилася поруч із точними науками. Навіть не згадуючи про особливі символи, музикант-професіонал знає, що при виконанні твору «виконавські дрібниці» (гнучка зміна штрихів та темпів при виконанні твору, вжиток тонкощів дотику до клавіш, знання стилів та законів їх втілення тощо) повинні бути настільки точними, вивіреними та розрахованими, що без них не можливе справжнє мистецтво. Музика — це постійна зміна звуків у часі, який також постійно зазнає змін. Саме тому один і той же твір неможливо виконати однаково, все як у житті — багато аналогів, але немає повторів. Тому, врахування

всіх перелічених тонкощів виховує у музикантів тонке відчуття міри, без якої не існує поняття смаку.

Наприкінці XVII століття у церкві відбулися деякі позитивні зміни. Отримуючи в умовах богослужіння дедалі більшу свободу, органісти зі строгих «служителів культу» поступово перетворювалися на музикантів, які концертували, ставали посередниками між духовним і світським. Слава про деяких з них розліталася на велику відстань і приваблювала навколишніх любителів музики та колег-музикантів, які долали величезні дистанції задля прослуховування гри великого майстра. Органний репертуар також поступово змінювався, музична форма в творах ставала більш об'ємною, багаточастковою, поєднувала у собі вже декілька афектів, її поліфонічна фактура також ставала складнішою, а в процесі розвитку органобудування з'явилася й можливість складання барвистого регістрування, що надавало органістові перспективу досягнути ще більш образного втілення музичного задуму композитора. Для композиторів періоду бароко музика — це мова. У ній «говорить» практично все: музична форма, фактура, розмір, тривалості нот, ритмічний малюнок, голосоведіння, темп, використана в творі теситура тощо. Твори старовинних майстрів наповнені мотивними та числовими символами. Ці музичні засоби підкреслювали рацію та емоційний афект, вкладені у музиці. Вибір тривалостей, розміру на початку твору, гармонійних функцій та їх мелодійного положення, числа нот у темі чи тактів у розділах, фактурна графіка, система пауз, вибір тональності, ладу, теситури для викладу тощо — все було не випадковим. Для розмови зі слухачем на певну тему композитор усвідомлено і дуже ретельно обирав усі виразні засоби і навіть сам інструмент, за допомогою якого він збирався здійснити цю розмову.

Про зв'язок музики з математичними числами зазначав ще Піфагор із Самоса так, як при співі псалмів музика була тісно пов'язана зі словом і повинна була якомога точніше відповідати йому, відображати його сенс. Навіть за відсутності слів музика викликала у людей відповідні емоції і «породжувала» при прослуховуванні пов'язані з нею релігійні спогади (використовувалось у

практиці «альтернатив»). Водночас, музика була мистецтвом та навіть при перебуванні поруч з риторикою — мистецтвом красномовства та переконання, — завжди несла певну інформацію, проникала безпосередньо в серце, оминаючи розум. Органісти у місті мали особливий статус — це були освічені люди, часто відомі композитори, блискучі імпровізатори, педагоги та виконавці, які крім своєї музичної професії часто «служили» адвокатами, нотаріусами, шкільними вчителями, хроністами тощо.

Класицизм, що змінив бароко, «переступив» орган як «короля музичних інструментів», а з ним і музику самого Й. С. Баха. Твори геніального композитора звучали переважно в церкві, а гомофонно-гармонійний стиль, що вступив у свої права, «відсунув» складний контрапункт зовсім. У своїй книзі «Й. С. Бах» М. Друскін писав, що навіть сучасники Й. С. Баха не розглядали його як генія: «... для одних він *alten Fugenmeister* (старий виробник фуг), інші обурювались, що до церковної музики він запровадив оперну експресію. Насправді ж мають рацію і ті, і інші: вікову німецьку традицію Й. С. Бах збагатив новою образністю, що перевершує звичні уявлення про естетичні стереотипи» (1982, с. 162).

Першим композитором-романтиком, який звернув увагу на цінність творів Великого кантора, був Ф. Мендельсон-Бартольдї. Інше світосприйняття композиторів романтичного періоду, темне розуміння свого життя та зневіра у справедливості законів існування, які так пропагував своєю музикою Йоганн Себастьян, відсунули інтерес до творчості композиторів епохи бароко взагалі і до музичного генія майже на 100 років.

На перший погляд здається, що кожен наступний музичний стиль (особливо коли він перебуває в період свого розквіту) практично не пов'язаний ні з чим минулим, яке вже «віджило» свій вік. Розглянувши твори композиторів романтичного періоду з їхньою блискучою виконавською технікою, стрімкими темпами, неймовірним польотом рук над клавіатурою та різкими динамічними змінами, буде здаватися, що на їхньому фоні твори багатьох старовинних композиторів виглядатимуть дуже маленькими, не цікавими і навіть

примітивними. Багато піаністів і нині виховуються на репертуарі, в якому добре представлені класична та романтична школи, а старовинна музика займає дуже «скромне» місце і, здебільшого, обмежена вивченням ДТК Й. С. Баха, переважно в дуже незначному обсязі. Впродовж багатьох років нотні видання клавірних та органних творів цього композитора редагували представники романтичної школи. Для виконання на роялі клавірних композицій вони пропонували «рясне» використання правої педалі, практично безперервне легато, змінювали фразування на романтичний лад, виписували велику кількість динамічних відтінків, підказували бурхливі темпи та креслили своє бачення виконання запропонованих автором прикрас. У виданнях органної літератури було присутнє майже те саме знецінення. У всіх примірниках творів Й. С. Баха поруч з багатьма пропозиціями щодо техніки виконання цієї музики, при всьому тяжінні музикантів романтичного періоду до програмності (визначення у назві твору композиторського замислу) зовсім бракувало слів, на що й вказував Й. С. Бах. Навіть сьогодні для багатьох молодих музикантів, як правило, зміст інструментальних творів композитора не зрозумілий і редакції Б. Муджіліні, К. Черні чи Г. Бішофа здаються рятівною підказкою, думкою авторитетних музикантів, які, напевно, «знають» як саме потрібно виконувати поліфонію Й. С. Баха.

За часів романтизму орган як інструмент зовсім змінює свій вигляд, «перетворюючись» зі скромного служителя культу на величезного гіганта — віртуозного концертного інструмента. Ф. Ліст наповнює техніку гри на органі численними фортепіанними прийомами зі стрімкими пасажами, педальними трелями та рухом паралельних октав, М. Рeger робить органну фактуру настільки щільною, що через тотальну зайнятість усіх пальців рук та обох ніг виконувати виписані ним динамічні нюанси із застосуванням жалюзі просто нічим, а темпи прискорилися настільки, що виконувати їх вже немає сенсу (акустична каша).

На початку минулого століття (час пізнього романтизму) передові органісти Німеччини — Альберт Швейцер, Еміль Руп, Карл Штраубе та інші —

заявили, що музика Й. С. Баха жива і дуже потрібна. Вони помітили, що багато органів періоду бароко до невпізнанності перероблені на романтичний лад і майже не залишилося тих інструментів, на яких можна було б виконувати твори Великого німецького композитора. Регістрове компонування органної диспозиції, інтонування голосів, тиск повітря у трубах, трактура та багато іншого відрізняють органи одного типу побудови від іншого. Тому основною ідеєю для «*Orgelbewegung*» (органний рух) став лозунг «назад до Зільбермана». Німецький рух знайшов розуміння і у Франції, де було організовано «Товариство друзів органу», до якого увійшли передові французькі композитори та виконавці того часу, керував ними засновник руху — А. Швейцер. Саме в цей час був закладений перегляд ставлення музикантів до спадщини старовинних композиторів.

Нове (не романтичне) ставлення до старовинної музики змінювалось не відразу і не в усіх країнах однаково. Проблеми автентичного виконання старовинної музики західні школи вже зазнали у 30–40-х роках минулого століття, на територію нашої країни це знання прийшло набагато пізніше, лише у 70-х роках ХХ століття.

Відомий музичний вчений, органіст, професор Братиславської музичної академії, доктор Ф. Клінда (*F. Klinda*) у своїй книзі «Органна інтерпретація» пише: «Тривале безконтрольне ставлення до властивостей звуку органу — включаючи його недоліки — часто знижує чутливість виконавця до інших звукових якостей, що призводить його до безрозсудного задоволення звуковим результатом своєї гри. Удосконалення виразності гри, постійний самоконтроль під час занять не лише на органі, а й неодмінно на інших музичних інструментах — обов'язок кожного органіста» (1983, с. 9). Також дослідник вважає, що «Орган — музичний інструмент, що має стаціонарний постійний звук. Через це його прийнято вважати маловиразним інструментом, і багато композиторів не тільки проходили повз нього, а й просто недооцінювали. Дійсно, при натисканні клавіші з більшою чи меншою силою орган позбавлений здатності змінювати якість звуку. Орган не може також

безпосередньо «моделювати» звук, переходячи від тону до тону. Якщо флейтист чи скрипаль на одному єдиному звуці можуть висловити цілий світ почуттів, то органу це абсолютно недоступно. Але він має інші переваги, на які виконавець може сміливо розраховувати, потрібно лише знати як їх використовувати», і далі: «... ядро проблеми виразної гри полягає в тому, яким чином, у якій кількості та які саме виразні засоби використовувати у конкретному музичному творі. Це питання потрібно вирішувати виходячи з самої музики, конкретного інструмента та з урахуванням музичної підготовки слухача» (с. 9). Доцільно згадати, що динамічна побудова фраз, поняття сильного і слабого часу та багато інших музичних законів з'явилося ще за часів далекого Ренесансу. Бах дуже любив орган і свого часу був відомий як геніальний органіст.

Підхід сучасних органістів до музики бароко дуже різний. Дехто вважає, що якби Й. С. Бах знав швелер і вальце, якби у нього був під руками симфонічний орган та його майже безмежні технічні засоби, він би обов'язково скористався цим арсеналом. Однак, на нашу думку, музика Й. С. Баха є самодостатньою, а додавання будь-чого до неї може свідчити лише про нерозуміння задуму композитора. Виконання його творів не передбачає використання ні різких динамічних змін (які, до речі, і не виписані), ні постійного динамічного виділення теми, ні застосування швидких темпів, при втіленні яких стає неможливим показ безлічі важливих інтонаційних дрібниць тощо. При простоті, що здається, його музика космічна і передати її глибину надзвичайно важко, як і в прелюдях Ф. Шопена. Нікому сьогодні не спадає на думку, наприклад, задля оцінювання краси Сікстинської мадонни прикрасити її певним особливим одягом або нанести макіяж. Її краса очевидна і знаходиться набагато глибше, чим зовнішні прикраси. Так само багато творів старовинної музики вражають своєю простотою і красою одночасно. Не дарма А. Котляревський в статті «Мудрий наставник» писав: «Величезна любов до Й. С. Баха у нашій країні. Саме з його музикою вперше входить у високе мистецтво маленький музикант. І нею ж перевіряється майстерність найвидатніших виконавців» (1985, с. 5).

Старовинна музика є джерелом музичної творчості всіх наступних стилів й досі незримо живить їх. Розгляд класичної музики будь-якого періоду, як музейного експонату, є недоцільним, навіть сьогодні вона не розглядається як така, що існує для зацікавлення або розваги. Під час її звучання душа слухача не відпочиває, а працює. Саме класична музика іноді доводить слухачів до сліз очищення або до глибоких і важливих спогадів, бо вона є дзеркалом, яке відображає душевний світ людства, віддзеркалюючи різні періоди «дозрівання» людської душі. Завдяки своїй глибині, вона завжди існувала для «небагатьох», це є глибоке, елітарне мистецтво, яке створювали «знаючі» музиканти для «розуміючих» слухачів.

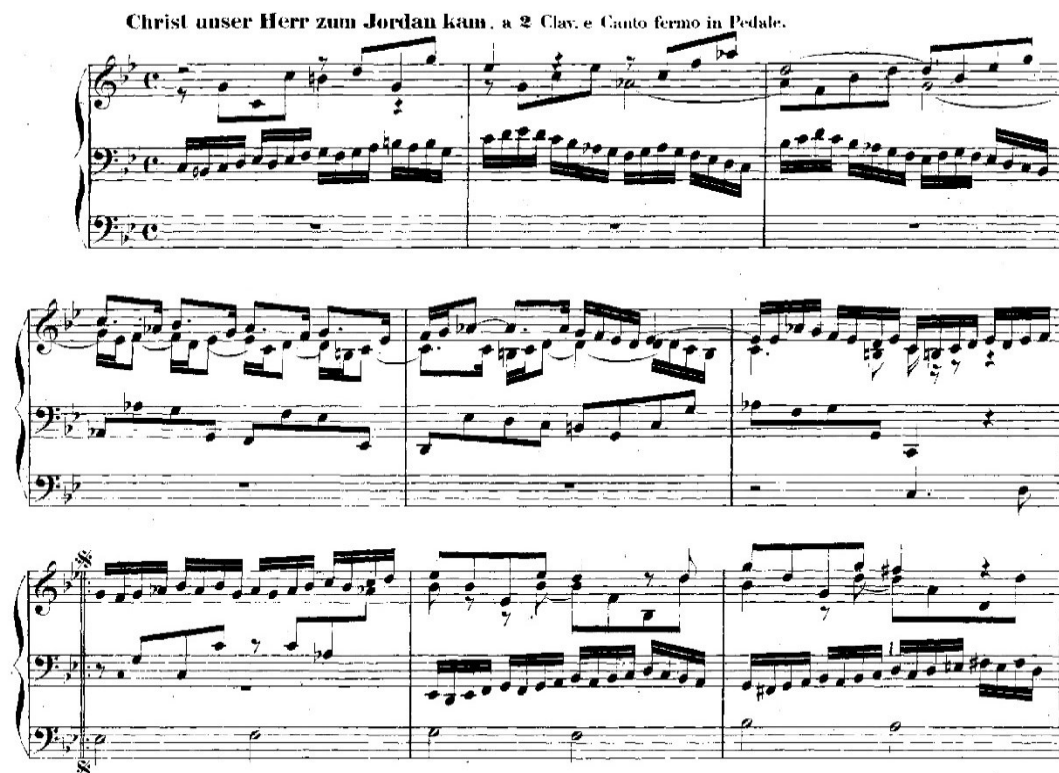
Аналізуючи твори Й. С. Баха, студенти завжди переконувалися не лише в існуванні його композиторських, виконавських та педагогічних задатків, а й величних архітекторських музичних побудов — настільки раціональною і структурованою була його музика. Факсимільне видання його «Органної книжечки» лише підтверджує означену тезу. Згідно зі своїм наміром, Й. С. Бах планував написати 181 хоральну прелюдію у порядку святкування церковного року. Під кожен прелюдію він виділяв одну або дві сторінки, практично кожна з них мала свій номер і була виписана у першу текстову строфу хоралу, деякі сторінки мали лише номер, а окремі хорали були написані композитором повністю. Якщо нотних лінійок не вистачало, Й. С. Бах дописував нотний текст літерами, іноді дуже дрібними, але ніколи не займав наступну, вже пронумеровану, але ще порожню сторінку — вона належала наступному хоралу. Багато сторінок так і залишилися незаповненими — зі 181 хоралу було написано лише 45, але важливим є саме той факт, що композитор поводить себе як архітектор: в нього був заготовлений чіткий план побудови великого циклу, продумане розташування кожного хоралу, його назва (текст, як тема для розмови) і місце (на один хорал відведено одну, а на інший чомусь дві сторінки) — і дуже важливим є те, що він зробив це ще до того, як сів писати музику.

Зв'язок музики з числами має глибоке коріння. Перебуваючи в квадрили, поруч із точними науками, і будучи водночас одним із видів мистецтва, музика перекидає арку між раціональним та ірраціональним, вона завжди є специфічним і дуже точним дзеркалом людського життя, відбиваючи все, що діється довкола. Саме тому у різні періоди існування людського суспільства вона круто змінювала свою мову та форми викладу (виразності). Її існування, як і багато інших явищ, можна порівняти з деревом, що має багато гілок-напрямків: гілки дивляться в різні боки, у кожної з них свої плоди, але всі вони живляться від одного кореня, яким і є старовинна музика, що оспівує Божественне, яка спрямована на очищення та оздоровлення душі людини. Відомий органіст Х. Майстер в своїй книзі «Музична риторика: ключ до інтерпретації творів Й. С. Баха» наводить слова вченого та композитора барокової доби А. Веркмайстера, який вважав, що музика «Це частина науки про звичаї, яку досконалий композитор повинен засвоїти у всіх деталях, якщо він хоче по-різному відображати звуками доброчесність і порок, сміливо вселяючи в душу слухача любов до першої та огиду до іншого. Якщо наші пристрасті хворі, їх треба зцілювати, а не вбивати» (2009, с. 59). Багато висловлень цього великого музичного вченого присвячені саме лікувальним властивостям музики, її моральному наповненню та вивченню музичних засобів, які цьому сприяють. Кузен Й. С. Баха — Й. Вальтер — був добре знайомий з А. Веркмайстером, і Йоганн Себастьян не міг не знати свого відомого сучасника і не поділяти його стверджень, бо вся його творчість вказує саме на це.

Для музиканта цінність музики повинна бути не в складній фактурі, не в вишуканих фарбах або ефектній швидкості пальців, а у високому прагненні зцілювати, привести душу в порядок (насамперед, власну), наблизити нас до Джерела Життя та дотримання його законів для нашого ж блага. Недарма музика в епоху бароко сприймалася як мова знаків, то справді був особливий світ, наповнений очевидними і неочевидними символами — звукопоєднаннями різного роду, які розташовані у часі. Саме тому нашим основним виконавським завданням є — зрозуміти цю мову, розшифрувати це посилання, і тоді складна,

для багатьох нелюба поліфонія стане живою підтримкою на шляху розуміння багатьох процесів музичної творчості, з якими ми зустрінемося у наступних звукових лабіринтах.

Числову символіку Й. С. Бах використовував дуже часто. Числа у його творах передають закладене у них слово, яке, як епіграф, разом із тональною і мотивною символікою, стає вісником послання композитора. Автори епохи бароко добре знали ці символи і широко використовували, надаючи особливого значення своїм творам. Працюючи у церкві, багато хто з них був подібний іконописцю, який перед написанням ікони довго молився і дотримувався суворого посту для достовірності відображення Святого Ліка, так і композитор барокового періоду вкладав в музику особливі знаки, які, в свою чергу, мали виконати в душах людей свою роботу. Для відображення будь-якої події, пов'язаної з літургією, вони обирали певну тональність, необхідний для зображення тип фактури, кількість голосів, теситуру та інші образотворчі засоби. Наведемо приклад, у хоралі Й. С. Баха «*Christ, unser Herr, zum Jordan kam*», BWV 684 (Христос, наш Господь, прийшов до Йорданії) йдеться про те, що Ісус прийшов до Йорданії, щоб прийняти хрещення. Сама назва хоралу вже викликає голограму образів, пов'язаних із розповіддю в Євангелії про цю подію. Основу фактури цього хоралу становить три види тривалостей: шістнадцятки (які зображують течію води), широкі ходи вісімок (що нагадують кроки Ісуса) та кантус фірмус у педалі (половинними нотами, які ще в епоху Ренесансу були символом Божої присутності). Плавний, поступовий, хвилеподібний рух шістнадцятих ніби омиває «кроки» мандрівника, що йде. Мінорний лад передає тиху скорботу очікування майбутніх трагічних подій, а кантус фірмус, що звучить у теситурі сопрано на язичковому регістрі 4', без звичної для партії педалі опори на 16-футовий бас, стає спокійним та беззахисним.



Подібну триєдність в образній сфері можна знайти у багатьох творах німецьких композиторів (у музиці інших європейських шкіл подібна символіка представлена менш яскраво). У 1-му такті хоралу ходи восьмих у правій руці графічно розташовані у формі хреста і далі цей мотивний зворот (як символ вибору шляху, символ майбутнього розп'яття Ісуса, який при хрещенні прийняв місію Спасителя) зберігається до кінця цього твору. При рахуванні тактів в хоралі «*Christ, unser Herr, zum Jordan kam*» можна визначити, що їх число до репризи дорівнює 40, це відповідає символу випробування та імені *MARIA*, а число 41 — такти, які лунають після репризи, відповідають імені композитора — *J. S. BACH*. Дзеркальний відбиток числа 41 — 14, що відповідає словам *BACH* та *CHRISTUS*. Загальна кількість тактів у хоралі — 81, що у сумі простих чисел дорівнюватиме 9 (8+1) або 9х9 (згідно з цифровою символікою число 9 є символом здійснення пророцтва і хресних страждань Ісуса). Починається хорал у тональності *g-moll* (тональність Отця, тут що у скорботі) і має два ключових знаки — два бемолі (друга іпостась Бога Єдиного — Син), а закінчується хорал у тональності *G-dur* (символ людського духу, його

активності та водночас символ рани Христа як людини). Доречно згадати й про загальний рух хоралу в Темпо ординарію, яке дорівнює 60–70 ударів в хвилину (ритм биття серця людини, який діє як налагоджувач).

Подібно зцілюючій іконі, музика Й. С. Баха впливає на нас і сьогодні. Використання органу як духовного інструмента можна спостерігати й у творчості композиторів-романтиків. Виконуючи твори композиторів цієї епохи, нерідко доводилося спостерігати як автори застосовували орган і елементи барокової риторики для «розмови» про щось дуже важливе для себе, сокровенне. В органному репертуарі існує дуже мало творів, орієнтованих лише на демонстрацію «себе» та «своїх» технічних можливостей, адже велич інструмента та його чуттєвий напрямок зовсім не сприяють порожнечі. Багато композиторів зверталось до органу як до інструмента-посередника між ним і Богом. Так, наприклад, тяжке загострення хвороби Р. Шумана у 1844 р змушує його залишити справи і усамітнитися. На початку 1845 р. він починає вивчати ДТК Й. С. Баха (цю збірку пізніше він нарече для музикантів «хлібом насущним»), «Мистецтво фуги» та інші клавірні твори Великого композитора. У процесі вивчення цих творів хвороба Р. Шумана відступає і пізніше він сам скаже про свою «одержимість фугою». На знак подяки Баху за своє зцілення Р. Шуман пише «Шість органних фуг на ім'я *BACH*», ор. 60 — це його єдиний твір для цього інструмента.

Німецький композитор Й. Брамс впродовж свого життя писав для органу соло лише двічі — на початку свого творчого шляху (всього декілька творів) та наприкінці (11 хоралів, ор. 122). Присвятивши практично всю свою творчість симфонічній музиці, в останній рік свого життя він напише лише два твори — 4 суворі наспіви на біблійні тексти та 11 хоральних прелюдій для органу, які і стали останнім твором автора. Більшість хоральних прелюдій має канонічні тексти. Мажор, пронизаний інтонаціями стогну та запитальними риторичними фігурами, звучить сумно. Хорал №10, «*Herzlich tut mich ferlangen*» (Пом'якши мою душу) за фактурою має аналогію з хоралом Й. С. Баха «*Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*», BWV 639 (Я зазиваю до тебе, Ісусе Христосе). Три фактурні шари у

хоралі Й. С. Баха: майже не колорований кантус фірмус самотньо звучить у верхньому голосі; безперервний рух шістнадцятих — середній голос; остинато в басу — як биття серця.

Приклад 2.



Й. Брамс у своєму хоралі зберіг у викладі три пласти, але теситурно поміняв їх місцями: кантус звучить в педальному голосі на регістрі 4' (половинні ноти, що складають мелодію хоралу, — знак Божественної присутності), партія рук складається з двох шарів: фактурного шару остинато і двоголосної течії шістнадцятих, які графічно повторюють хвилеподібний рух шістнадцятих, як у хоралі Й. С. Баха.

Приклад 3.



Останній, 11-й хорал циклу Й. Брамса має текст «*O Welt, ich muß dir lassen*» (О світ, я мушу тебе залишити). Через 4 дні після написання останнього хоралу композитор залишив цей світ. Свою сповідь і прощання з життям він доручив передати органу.

Музичну форму Хоралу також можна зустріти у французького композитора С. Франка. Свій цикл – Три хорали — він написав після 12-річної

перерви, у 1890 році (останньому році свого життя). Жанр хоралу зазвичай викликає асоціацію з хоральними обробками німецьких композиторів, але цей цикл з ними не має нічого спільного. Однак, духовне посилення у ньому все ж таки є. Цикл містить в собі Божественну триєдність: 1-ий хорал написаний у формі варіацій і має тональність *E-dur* (цифра 3 у творчості Баха пов'язана з образом Бога Триєдиного — Отця, звідси епічність розгортання музичного матеріалу в 1-му Хоралі Франка та сяючий передзвін «во славу Господню» наприкінці); 2-ий хорал написаний у формі пасакалії в пристрасній тональності *h-moll* (цифра 7 означає таїнство, Й. С. Бах не випадково написав саме у цій тональності Страсті по Матвію, Ф. Лист свою Сонату *h-moll*, Ф. Шопен — Сонату *b-moll*). 3-ій Хорал має тричастинну форму, яка є енергійним завершенням всього циклу, його фіналом. Тональність *a-moll*, відповідно символіці (цифра 6), пов'язана із символом Христа, який приніс заповідь Любові, та символом Святого Духа.

У XX сторіччі також можна знайти багато прикладів особливого ставлення композиторів до органа як до духовного інструмента. Працею всього життя Ш. Турнемір вважав свій твір «Містичний орган» (1927–1932), який має 51 сюїту для супроводження богослужінь впродовж року. Привертають також увагу його твори «Шість квіточок» (1932) за сповіддю Франциска Ассізьського, Сім хоралів-поем написаних на «Сім слів Христа» (1935), Сакральна симфонія (1936), дві симфонічні сакральні Фрески тощо. Ж. Лангле сприймає свою органну творчість як високу релігійну місію. Його співучень, О. Мессіан, також присвячує всі свої органні твори служінню Святому Писанню. Чеський композитор П. Ебен, хоча і не був церковним органістом (як попередні автори) та не мав професійної органної освіти, однак визнавався блискучим органістом-імпровізатором, який використовував орган в своїх духовних творах, пов'язаних зі Святим Писанням. Сакральна сутність цього інструмента спроектувалася на всі його органні твори.

Висновки.

1. Популярність органа та бажання слухачів відвідувати органні концерти ставить перед музикантами-органістами важливі завдання. На жаль, досить часто в органних залах доводиться чути поверхневу гру виконавців, яких приваблюють можливості цього інструмента та любов публіки до органної музики. Однак, без належної професійної підготовки такі виконавці лише дискредитують орган і привчають публіку до пустої, неякісно виконаної музики. Романтична манера виконання творів композиторів бахівської епохи не тільки на органі, а й на інших інструментах, на жаль, також не представлена на високому рівні. На нашу думку, донесення інформації про старовинну музику та її духовне наповнення збільшить інтерес до вивчення справжнього змісту старовинних творів та перегляду прийомів її інтерпретації молодими музикантами.

2. Старовинна музика — джерело музичної творчості всіх наступних стилів. Розгляд класичної музики будь-якого періоду, як музейного експонату, є недоцільним, навіть сьогодні вона не розглядається як така, що існує для зацікавлення або розваги. Під час її звучання душа слухача не відпочиває, а працює. Саме класична музика іноді доводить слухачів до сліз очищення або до глибоких і важливих спогадів, бо вона є дзеркалом, яке відображає душевний світ людства, віддзеркалюючи різні періоди «дозрівання» людської душі.

3. Числову символіку Йоганн Себастьян Бах використовував дуже часто, що було характерним для композиторів епохи бароко. Числа у його творах передають закладене у них слово, яке, як епіграф, разом із тональною і мотивною символікою, стає вісником послання композитора. Саме тому у дослідженні відзначено раціональність і структурованість музики Й. С. Баха на прикладі «Органної книжечки». Ще до написання хоралів композитор заготував чіткий план побудови великого циклу, продумав розташування кожного хоралу, його назву і місце. Особливо яскравим прикладом використання числової символіки Й. С. Бахом є його хорал «*Christ, unser Herr, zum Jordan kam*», BWV 684 (Христос, наш Господь, прийшов до Йорданії). При обрахуванні тактів

означеного хоралу їх число до репризи дорівнює 40 (відповідає символу випробування та імені *MARIA*), а число 41 (такти, які лунають після репризи) відповідає імені композитора — *J. S. BACH*; дзеркальний відбиток числа 41 – 14 відповідає словам *BACH* та *CHRISTUS*; загальна кількість тактів у хоралі — 81, що у сумі простих чисел дорівнює 9 (8+1) або 9х9 (число 9 є символом здійснення пророцтва і хресних страждань Ісуса).

Перспективи подальших розвідок... Звичайно, інформація викладена у статті не в повному обсязі розкриває усі аспекти поставленої проблеми (поглиблене ознайомлення музикантів з принципами виконання творів Й. С. Баха та інших старовинних авторів як джерело подальшого розвитку світового музичного мистецтва), водночас можна стверджувати на тому, що в музичній творчості композиторів-романтиків та сучасних авторів (звісно, у меншій мірі) продовжують жити риторичні мотиви і символіка тональностей, образність фактури і ладів, цитати з хоральних наспівів та багато інших прийомів, коріння яких знайдено у старовинній музиці.

Список використаної літератури і джерел

1. Друскін, М., 1982. *Иоганн Себастьян Бах*. Москва: Музыка.
2. Захарова, О., 1975. Музыкальная риторика XVII — первой половины XVIII века. *Проблемы музыкальной науки*, 3, сс.345–378.
3. Котляревський, А., 1985. *Мудрий наставник. Бах і сучасність*. Київ: Музична Україна.
4. Майстер, Х., 2009. *Музична риторика: ключ до інтерпретації Й. С. Баха*. Москва: КЛАСИКА-XXI.
5. Носина, В., 1993. *Символіка музики Й. С. Баха*. Тамбов.
6. Keller, H., 1983. *Die Orgelwerke Bachs*. Leipzig: Peters.
7. Klinda, F., 1983. *Organova interpretacia*. Bratislava: OPUS.

References

1. Druskin, M., 1982. *Iogann Sebast'yan Bakh* [Johann Sebastian Bach]. Moskva: Muzyka.
2. Zakharova, O., 1975. Muzykal'naya ritorika XVII — pervoi poloviny XVIII veka [Musical rhetoric of the 17th — first half of the 18th centuries]. *Problemy muzykal'noi nauki*, 3, pp.345–378.
3. Kotliarevskiy, A., 1985. *Mudryi nastavnyk. Bakh i suchasnist* [A wise mentor. Bach and modernity]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
4. Maister, Kh., 2009. *Muzychna rytoryka: kliuch do interpretatsii Y. S. Bakha* [Musical rhetoric: a key to the interpretation of J. S. Bach]. Moskva: KLASZYKA- XXI.
5. Nosina, V., 1993. *Simvolika muzyki I. S. Bakha* [Symbolism of the music of J. S. Bach]. Tambov.
6. Keller, H., 1983. *Die Orgelwerke Bachs*. Leipzig: Peters.
7. Klinda, F., 1983. *Organova interpretacia*. Bratislava: OPUS.

GALINA BULIBENKO

ORCID iD: 0000-0002-1062-8796

Honored Art Worker of Ukraine,

Professor at the Department of Early Music

at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

galinabulybenko@gmail.com

SPIRITUAL ASPECT OF EARLY MUSIC ON THE EXAMPLE OF ORGAN COMPOSITIONS

The author of the article examines the stereotypical perception of the organ as a church instrument, that is connected with the facts of the construction of the first wind organs after the destruction of the hydrolos precisely in monasteries, as well as it is due to the existence of a large number of musicians-organists who still participate in divine services today. The study, based on the Ukrainian specialized scientific literature, analyzed the problems of the connection of early music with the work of romantic composers. The author notes that there is a need to study baroque symbolism to deepen the understanding of J.S. Bach's music, which is an integral part of the performance training of organists and pianists. The historical roots of early music were discovered as a result of a review of certain sources. It has been proven that music has always been close to the exact sciences - for example, during the early Middle Ages, the "seven liberal arts" that were compulsory to study in schools included the "trivius" (grammar, rhetoric and dialectic) and the "quadrivius" (arithmetic, geometry, astronomy and music). The author investigated the gradual transformation of organists from strict "servants of the cult" into concert musicians of the Baroque era. It is noted that the considered period was characterized by the perception of music as a language in which almost everything "speaks": musical form, texture, size, duration of notes, rhythmic pattern, voicing, tempo, tessitura used in the work, etc. The ways of interaction of the organist with the author's text during the study of motivic and numerical symbolism were outlined. Basics were defined for deciphering the J. S. Bach's work. Classicism is characterized, during its heyday, Bach's compositions were heard mainly in the church. The devaluation of the instrumental works of ancient composers (in particular, J.S. Bach) in the period of romanticism and the transition of the organ to a virtuoso concert instrument are described, using the examples of the techniques of playing the organ by F. Liszt and M. Reger, etc. Late Romanticism is presented as a movement in which the attitude of musicians to the heritage of ancient composers was revised thanks to the German movement "back to Zilbermann" (led by A. Schweitzer). The study gives a description of the specifics that are possible to apply for studying the design of J.S. Bach's work. The urgent need to examine the ancient music as a source of spirituality in the work of modern organ composers is emphasized.

Keywords: organ, early music, performer and work, principles of approach to studying the J. S. Bach's works, image of a musical work, numerical and motive symbolism, figurative thinking, spiritual aspect in organ works of ancient authors.

Стаття надійшла до редакції 20.03.2023 р.