

УДК 78:03

АРІЯ З ВАРІАЦІЯМИ ЛЯ-МІНОР (В ІТАЛІЙСЬКОМУ СТИЛІ) Й.С. БАХА ЯК ПРИКЛАД ВПЛИВУ ІТАЛІЙСЬКОЇ КЛАВІРНОЇ ШКОЛИ НА ТВОРЧІСТЬ НІМЕЦЬКОГО КОМПОЗИТОРА

Сліпченко О.С., Мельничук І.В., Дондик О.І.

Київський національний університет культури і мистецтва

В статті здійснено порівняння двох основних естетичних напрямів бароко – німецького «musica poetica» та італійського «musica pathetica». Наведено деякі приклади музичних творів Й.С. Баха, в яких відбувається злиття цих двох течій. Розкрито такі музикознавчі аспекти бароко, як теорія афектів та зв'язок риторики з музикою. Зроблено виконавський аналіз Арії з варіаціями в італійському стилі, в результаті якого в ній виявлено наявність ряду характерних для італійської клавірної школи засобів виразності та фактурних прийомів. Висловлено деякі думки з приводу стилістично доцільних засобів виразності, які можуть бути використані виконавцем досліджуваного твору на практиці.

Ключові слова: Aria variata alla maniera italliana, риторичні фігури, теорія афектів, musica poetica, musica pathetica.

Постановка проблеми. Історичне виконання барокових творів – актуальна на сьогоднішній день тема, дослідженням якої займається багато теоретиків та практиків старовинної музики. Проте, в нашій країні ще продовжує існувати стара виконавська школа, в якій прийнято трактувати Баха з позиції композиторів та виконавців-романтиків, яким ми власне і завдячуємо такою широкою популярністю творчості цього генія німецького бароко. Разом з тим, відбувається процес повернення до виконання музики Баха на автентичних інструментах та дослідження витоків його творчості, зв'язків з більш ранніми традиціями та іншими національними школами, продовжується дослідження та популяризація маловідомих його творів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед останніх досліджень в галузі клавірної музики Й.С. Баха дисертація А.Ю. Великовського «Гольдберг – варіації» (Aria mit verschiedenen Vernderungen) в контексте позднего творчства Й.С. Баха» (2014 р.), дисертація О.В. Гордєєвої «Музыкальная лексикография смысловых структур в клавирных текстах И.-С. Баха» (2010 р.), наукова праця А.А. Чурикової «И.С. Бах в интерпретации Ванды Ландовской», мистецтвознавська стаття Т.В. Лазутіної «Символотворчество в музыке И.С. Баха» (2007 р.). Серед зарубіжних авторів дослідженням впливу італійської музики на творчість Баха ми завдячуємо Пітеру Вільямсу. Аналіз безпосередньо Арії в італійському стилі здійснений С.П. Лі (A performance analysis of Johann Sebastian Bach's «Aria variata alla maniera italiana», 1991).

Виділення невирішених частин загальної проблеми. Проте, серед наших співвітчизників (як серед дослідників, так і серед виконавців) Арія з варіаціями в італійському стилі поки що не здобула широкої популярності, а «італійська сторона» творчості великого німецького композитора ще досі являється не до кінця дослідженою. **Мета даної статті** – розкрити з практично-виконавської сторони стилістичні особливості досліджуваного музичного твору в трохи незвичному для німецького бароко ракурсі – в контексті італійської клавірної школи.

Виклад основного матеріалу. М.М. Лобанова у своєму дослідженні «Западноевропей-

ское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики» [4] дає чітке розмежування естетики барокко на дві антагоністичні течії – німецьку (musica poetica) та італійську (musica pathetica). Musica poetica – це напрям, в якому працювали більшість німецьких майстрів, основними рисами якого є опора на традиції, превалювання раціонального начала над чуттєвим, ототожнення творчості з винахідливістю (inventio), вигадуванням (excogitatio), тісний зв'язок із такими науками, як риторика та математика (цікавість до числових пропорцій, символіки чисел). Основне естетичне підґрунтя напряму – аристотелівська гармонія сфер, що вбачає призначення музики у відображенні гармонійності Всесвіту.

«Художник бароко опирався на заданий матеріал, що не визначався його творчим даром, котрий називався «темою» чи «ідеєю» та клався в основу твору» [4, с. 146]. Це мистецтво називалось ars inveniendi (мистецтво виявлення, винайдення, вигадування). При чому тема чи ідея могла бути представлена як у вигляді мелодії якогось загальновідомого хоралу, так і у вигляді числового або буквенного символу, зашифрованого в нотному тексті). Композитори тієї епохи любили загадувати загадки. Наприклад, у Збірці Дж. Фрескобальді «Fiori musicali» є ричеркар, в якому потрібно співати п'ятий голос, якого немає в нотному тексті. Тому не дивно, що в ту епоху якостями, що найбільше цінувались у музиканті були «слух, пам'ять, швидко мисляча голова» (Й. Квантц «Versuch einer Anweisung die Flute traversiere zu spielen» [цит. за 4, с. 145]. Крім того, без вивчення контрапункту та невтомної праці не лише в практичному, але й в теоретичному напрямку бароковий музикант не міг скластися як справжній майстер своєї справи. «Органіст – це майстерний служитель церкви, та хороший виконавець на клавирі, який знає композицію для прикрашення хорових виконань інтродукціями, фугами, та різними належними приємними видозмінами; до поліфонічної музики він має вміння майстерно і чисто зіграти генерал-бас; все в похвалу Всемогутнього та для збудження молитовного настрою у слухачах» (Johann Mattheson «Der vollkommene Capellmeister»). Тут доречно буде також згадати відомий вислів Й.С. Баха:

«Мені довелося бути старанним, хто буде старанним в тій же мірі, досягне того ж».

Ще одною особливістю інтелектуального напрямку в поезії бароко було «мистецтво поєднання» (*ars combinatoria*), яке виникло спочатку в літературі, а потім здійснило вплив і на музику. *Ars combinatoria* систематизувала і афектні слова в музично-риторичних каталогах, і навіть пози, рухи та кроки, які, згідно Й. Маттезона, потрібно було використовувати у сценічній музиці. Вся ця складна система символів, загадок та прихованих сенсів, звисна річ, була орієнтована на підготованого слухача, який би міг розшифрувати та в повній мірі оцінити музичний твір такого формату.

Musica pathetica являє собою антитезу до *musica poetica*. Її ще називають «другою практикою». Засновником цього напрямку в бароковій музиці італійці (зокрема, Цакконі у своєму трактаті «*Practica di musica*») називають Чіпріано де Роре. В «Листі до Вернера» (1648 р.) Марко Скаккі називає представників «другої практики»: Я. Пері, Л. Маренціо, Л. Лудзаскі, К. Монтеверді. Основними постулатами цієї школи стали емансипація дисонансу, дозвіл паралельних квінт та октав, сусідство далекий гармоній. Революційним кроком «другої практики» також являється переміщення музичного мистецтва із області *ratio* в область *anima* та кардинальне його переосмислення ролі: втрачаючи свої дидактичні якості, музика цілком віддається служінню людським пристрастям. Так народжується теорія афектів – одне з найвизначніших досягнень епохи бароко. «Аналіз душі» здійснює Монтеверді, афект стає предметом детальних досліджень Кірхера, Прінтца, Маттезона, та інших теоретиків.

Для передачі афекту був розроблений суворий канон. Існувала система відповідностей між афектами і ладами (школа Габріелі та його послідовника Шютца). Італійський теоретик Дж. Дірута в 1609 р. встановлює зв'язок між афектами, ладами та органом реєстровкою. Пізніше М.А. Шарпанте розробляє афектну характеристику тональностей, схожу характеристику гармонічних засобів створює також Ж.Ф. Рамо [4, с. 158]. Пряму залежність між дисонансами, музично-риторичними фігурами, ритмікою та афектами виводить Й. Квантц [4, с. 159]. Так, з афектом радості зв'язувались лідійський, міксолідійський та гіпоіонійський лади; мала кількість дисонансів, заборона на їх вільне використання; швидкий рух, трьохдольний розмір (*tempus perfectum*), риторична фігура «*saltus*». Афект печалі репрезентували жорсткі інтервали (переважно вільно взяті дисонанси), хроматика, секстакорди, порушення гармонічних зв'язків, повільний темп, різкі синкопи, музично-риторичні фігури «*ellipsis*», «*climax*», «*gradation*», «*katabasis*». Афекту кохання також відповідали синкопи, помірні дисонанси, фігури *suspiratio*, *catabasis*, повільний та плавний рух, але заборонялись тритони та зменшені інтервали [4, с. 157].

Творчість Й.С. Баха, як представника високого бароко, вбирає в себе риси обох цих напрямів. Саме сплав раціональної витриманості музичних форм, винахідливості поліфонічних засобів, загадковості числових та звукових кодів з одного боку та багатства палітри афектів, використання

імпровізаційних барокових технік, орієнтації на вокальну традицію як на взірць найвиразнішого висловлення в музиці з іншого, – роблять музику Баха по-справжньому живою, як людська душа, та бездонною, як Всесвіт.

Арія з варіаціями *a-moll* (*Aria variata alla maniera italiana*, BWV989) являється цікавим зразком впливу музики італійських майстрів на творчість Себастьяна Баха і датується 1714 роком написання (тут і далі використовується інформація з повного електронного каталогу *Bach-Werke-Verzeichnis* [11]), що припадає на другу половину веймарського періоду його життєвого і творчого шляху. Саме цей період дослідники творчості Баха вважають періодом розквіту його клавірної та оркестрового стилю, і саме в цей період Бах активно вивчає творчість італійських майстрів, створюючи перекладення творів А. Вівальді (BWV972 – перекладення скрипкового концерту Вівальді Op. 3, No. 7, RV230; BWV973 – перекладення концерту Op. 7 Lib II No. 2, RV299; BWV975 – перекладення концерту Op. 4, No. 6, RV316; BWV976 – перекладення концерту Op. 3, No. 12, RV2651713; BWV977 – джерело точно не встановлене, ймовірно також Вівальді; BWV978 – перекладення концерту Op. 3, No. 3, RV310; BWV980 – перекладення концерту Op. 4, No. 1, RV381), Б. Марчелло (BWV974 – перекладення концерту для гобоя та BWV 981 – перекладення скрипкового концерту), Дж. Тореллі (BWV979) – 1713 р. Також у цей період з'являються три фуґи на теми зі скрипкових сонат Т. Альбініні (BWV946 – на тему сонати Op1, Nos 12, 3 and 8, 1710 р.; BWV950 – на тему сонати Op1, Nos 12, 3 and 9, 1711 р.; BWV951 – на тему сонати Op1, Nos 12, 3 and 10, 1712 р.), а також фуґа на тему А. Кореллі (BWV579, 1708 р.). З оригінальної клавірної музики цього періоду слід згадати дві токати (BWV910, BWV911, 1709 р.), в фактурі та інших засобах композиторської мови яких досить яскраво відчувається вплив італійської клавірної токати (зокрема, Дж.Фрескобальді, І.Фробергера), а також Прелюдію і партиту BWV833 (1708). До останнього, суто італійського за походженням жанру Бах згодом повертається та створює ще 6 клавірних пратит (BWV 825–830, 1726 р.). А ще пізніше, як підсумок італійського напрямку в творчості Баха з'являється Італійський концерт (BWV971, 1735 р.). Серед великої кількості вокальних творів вражають італійською витонченістю та темпераментом дві кантати на італійські тексти (BWV203 – *Amore traditore*, Solo: Baß. Instr.: Cembalo obligato, 1723 р.; BWV209 – *Non sa che sia dolore*, Soli: S. Instr.: Flauto trav.; Viol. I, II; Vla.; Cont.).

Крім цього, сучасні дослідники продовжують розкривати ознаки непрямого впливу італійської музики на творчість Баха. Зокрема, Пітер Вільямс у своїй праці «*Some thoughts on Italian elements in certain music of Johann Sebastian Bach*» [13] говорить про такі ознаки, як: італійські терміни, що часом можна зустріти в Бахівських партитурах; розмір 2/4 замість 4/8 або 6/8, який вперше почав використовуватись саме італійцями, і на початку XVIII сторіччя ще не був поширений в Германії; теми фуг, побудовані на гексахорді (зокрема, фуґи C-dur із 1 та 2 то-

мів ДТК) – вплив Дж. Фрескобальді, творчість якого Бах вивчав; ритурнелі (імпровізаційні інструментальні епізоди), що зустрічаються як творах вільної форми (прелюдії, фантазії), так і в поліфонічних.

В заголовку ля-мінорної арії з варіаціями Бах, не вдаючись до загадок, відверто заявляє, що вона написана в італійській манері, і, що цілком послідовно, використовує при цьому італійські терміни. До жанру варіацій Бах звертався досить часто (оскільки в той час це була одна з найпоширеніших музичних форм, особливо варіації на basso ostinato). В його клавірному доробку є ще одна Арія з варіаціями c-moll BWV 991 а також один з найвідоміших монументальних творів, будь-коли написаних у варіаційній формі – Гольдберг варіації (BWV988). Арія з варіаціями в італійському стилі являє собою зразок неостинатних орнаментальних варіацій. Оригінальна тема перевтілюється в десяти варіаціях (число 10 за Біблейською традицією символізує Десять заповідей, а в кабалі – досконалість, довершеність). Тональність a-moll теж обрана не випадково. За системою відповідності тональностей певним афектам, складеною М.А. Шарпантьє, вона м'яка й жалібна (повний виклад даної системи можна знайти в книзі «Принципи акомпанементу» Ж.Л. д'Англебера).

В темі твору закладений афект любові. Про це свідчить плавна мелодична лінія, відсутність різких дисонансів та хроматизмів, використання характерних для даного афекту, риторичних фігур, таких як *suspiratio* (н.п.1) (див. рис. 1), *gradatio* (н.п.2) (див. рис. 2). Подвоєння мелодій в сексту, яке використовується в 1, 5 і 5 тактах, за В. Носіною [5] виражає стан радісного споглядання, а пунктирний ритм, використаний в останньому такті теми в поєднанні із мотивом хреста (н.п.3) (див. рис. 3) може бути прочитаний як торжество досконалої Божественної любові. Постійне падіння мелодії на терцію, за Б. Яворським [8, с. 13], символізує печаль.

«Для визначення темпів в вторах Баха слід уміти розбиратися в окремих ознаках, – пише Б. Яворський [8, с. 8] – Наприклад: дивитись на

затримання – якщо вони виражені довгими тривалостями, то темп швидкий, якщо дрібними – то повільний». Виходячи з цих обставин, можна припустити, що темп теми має бути спокійним, рух вісімок – плавний, але разом з тим має відчуватись, що основною метричною долею тут являється не четвертна, а половинна тривалість (виходячи з того, що гармонія змінюється в основному раз на півтакти). Яскравим гармонічним моментом являється затримка на зменшеному ввідному септакорді у передостанньому такті, де мелодія, злетівши на свою останню в темі вершину, спадає по звуках септакорду донизу і потім через зменшений ввідний септакорд подвійної доміанти із затриманням в верхньому голосі (символ страждання) приходить в каданс.

У суто виконавському аспекті слід зазначити, що розв'язання дисонансів, особливо в кадансах, – це дуже виразний момент, який на монодинамічному клавирі міг бути реалізований лише за допомогою артикуляції (м'яке взяття консонансу з переліговуванням звуків). Так само, як і зменшений септакорд в попередньому такті міг бути виділений шляхом артикуляції вісімок по дві (прийом, що дає відчуття природного заповільнення).

У першій варіації основна метрична доля з половинної перетворюється на четвертну, що логічно можна визначити з наявності мордентів, якими Бах підкреслює початок кожної чверті. Ритмічна фігура, що являється основою цієї варіації – вісімка і дві шістнадцятки – надає музиці дещо танцювальний, жанровий відтінок.

Друга варіація явно відчувається у більш рухливому темпі, тому що в лівій руці з'являється стрімкий рух вісімками, а в правій – триольний рух шістнадцятими (*multiplicatio*) та імітація струнних баріолажів (н.п.4) (див. рис. 4). Імітація змін смичка на клавирі (по три ноти на один або по дві) теж може бути реалізована за допомогою артикуляції. Підпорядковуючись такому поділу, вісімки в лівій руці теж виконуються окремо, імітуючи *pizzicato* гамби.

Третя варіація являється логічним продовженням другої, але мелодична лінія тут має вже більш довге дихання. Епізоди, де використовується більш

крупна мотивна артикуляція по чотири шістнадцятих із затактовою структурою чергуються з тактами, в яких знов з'являються тріолі або пари шістнадцятих. Характерним виразним засобом четвертої варіації є синкопа шістнадцята-восьма-шістнадцята (н.п.5) (див. рис. 5), додатково підкреслена перекресленим мордентом. Саме ця ритмічна особливість дає підставу вважати, що темп цієї варіації дещо повільніший. Примхлива мелодія тут збагачується стрибками та хроматизмами, а в просту двоголосну до цього моменту поліфонічну фактуру влітаються додаткові голоси.

П'ята варіація – знову віртуозна, та своєю факту-



Рис. 1.

Рис. 2.



Рис. 3.

Рис. 4.

Рис. 5.



Рис. 6.

рою дещо нагадує клавірні токати італійських майстрів, тому тут можна скористатися агогічною свободою, характерною для цього жанру. Стрімкі підйоми гамовидних пасажів ніби зависають на довгих вісімках (крапка тут може трактуватись не як математичне подовження на половину вартості тривалості, а як затримка на важливій точці мелодичної лінії). Різноманітність інтервалики в лівій руці теж дає можливість використовувати різноманітну артикуляцію (чим ширший інтервал, тим більше він має бути артикуляційно розділений). Повернення до пар шістнадцятків та деталізація гармонії в останніх двох тактах варіації – випсане в нотах заповільнення (н.п.б) (див. рис. 6).

Шоста варіація – переломний момент циклу, його ліричний центр. Вона дещо нагадує першу варіацію своїм метричним рухом розміреного танцю та характерною фігурою восьма + дві шістнадцятки. Ритмічні групи восьма з крапкою та дві тридцять других явно натякають на те, що на цих звуках мають бути зіграні трелі. Хоч мелізматика в цій варіації не випсана Бахом, відчувається, що це той випадок, коли вона віддана на розсуд виконавця. Проте додавати прикраси слід обережно, точно вивіряючи найважливіші ритмічні та мелодичні моменти, виділення яких буде виправданим особливостями гармонії, метричними або смисловими акцентами.

Наступні три варіації складають блок «віртуозного фіналу». Сьома – жига; восьма має фак-

туру, що дуже нагадує монументально-патетичні розділи з органних токат Баха, з характерним для них штрихом портаменто на кожному шістнадцятку; дев'ята – так звані *passi doppi* (паралельний рух дрібними тривалостями в обох руках) які традиційно вводились в клавірні твори для того, щоб дати можливість виконавцю показати вправність та спритність своїх пальців (про що згадував ще Дж. Фрескобальді у вступі до своєї збірки токат [10]).

Десята варіація виконує роль коди або арки, за мелодичним матеріалом дуже нагадує тему і разом з тим досить цікаво її деформує. Зникають риторичні фігури печалі (падіння на терцію, *suspiratio*, низхідний зменшений септакорд, мотив хреста), більш широко використовується перемінність мажоро-мінора, а також фрігійський другий ступінь, що додає музиці гармонічної та ладової свіжості.

Арія з варіаціями ля мінор – дійсно неординарний в стильовому плані твір у творчому доробку Баха. Арсенал характерних фактурних та виразних прийомів майстрів італійської школи тут поєднано із строгістю та лаконічністю бахівської мелодики, італійську пристрасність – із німецькою розсудливістю. І в цьому геніальність великого Баха – використовуючи стилі різних національних шкіл, приміряючи різну естетику, говорячи на різних музичних мовах залишатися впізнаним та неповторним.

Список літератури:

1. Бах К. Ф. Э. Опыт истинного искусства клавирной игры / К. Ф. Э. Бах; пер. с нем. Е. Юшкевич. – Earlimusic Publishing House, 2005. – 167 с.
2. Друскин Я. С. О риторических приемах в музыке И. С. Баха / Я. С. Друскин. – С.-Петербург: Северный олень, 1995. – 132 с.
3. Ливанова Т. Бах и Гендель (Проблемы стиля) / Т. Ливанова // Русская книга о Бахе: Сб. статей / Сост. Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов. М.: Музыка, 1985. – С. 183–203.
4. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Н. Лобанова. М.: Музыка, 1994. – 320 с.
5. Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха / В. Б. Носина. М.: Классика – ХХГ, 2004. – 56 с.
6. Холопова В. Н. Три стороны музыкального содержания / В. Н. Холопова // Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы Первой Российской научно-практической конференции 4–5- декабря 2000 г., г. Москва. // Москва – Уфа, РИЦ УГИИ, 2002. – С. 55–76.
7. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер. М.: Классика – ХХІ, 2002. – 816 с.
8. Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира / Б. Л. Яворский. М.; Л., 1947. – 125 с.
9. Paradiso Laurin A. Classical rhetoric in baroque music / Dr Anna Paradiso Laurin. Konstnärilig Masterexamen. Institution för klassisk musik. – Masterexamen, 2012. – 39 p.
10. Frescobaldi – Avvertimenti al lettore. – Режим доступу: <https://storiadellamusicafiore.com/2012/04/14/frescobaldi-avvertimento-al-lettore/>
11. J. S. Bach Home Page. – Режим доступу: <http://www.jsbach.org/index.html>
12. Lee S. P. A performance analysis of Johann Sebastian Bach's «Aria variata alla maniera italiana» / Suangeok Pauline Lee // «School of Music. «Research paper (M. M.). – Southern Illinois University at Carbondale, 1991. – 80 p.
13. Williams P. Some thoughts on Italian elements in certain music of Johann Sebastian Bach / Peter Williams // *Recercare*. – Vol. 11. – Fondazione Italiana per la Musica Antica, 1999. – Pp. 185–200.

Слипченко О.С., Мельничук И.В., Дондик О.И.

Киевский национальный университет культуры и искусств

АРИЯ С ВАРИАЦИЯМИ ЛЯ-МИНОР (В ИТАЛЬЯНСКОМ СТИЛЕ) И.С. БАХА КАК ПРИМЕР ВЛИЯНИЯ ИТАЛЬЯНСКОЙ КЛАВИРНОЙ ШКОЛЫ НА ТВОРЧЕСТВО НЕМЕЦКОГО КОМПОЗИТОРА

Аннотация

В статье проведено сравнение двух основных эстетических направлений барокко – немецкого «musica poetica» и итальянского «musica pathetica». Приведены некоторые примеры музыкальных произведений И.С. Баха, в которых происходит слияние этих двух течений. Раскрыты такие музыковедческие аспекты барокко, как теория аффектов и связь риторики с музыкой. Произведен исполнительский анализ Арии с вариациями в итальянском стиле, в результате которого в ней выявлен ряд характерных для итальянской клавирной школы выразительных средств и фактурных приемов. Высказаны некоторые мысли по поводу стилистически уместных выразительных средств, которые могут быть использованы исполнителем исследуемого произведения на практике.

Ключевые слова: Aria variata alla maniera italliana, риторические фигуры, теория аффектов, musica poetica, musica pathetica.

Slipchenko O.S., Melnychuk I.V., Dondyk O.I.

Kyiv National University of Culture and Arts

ARIA WITH VARIATIONS IN A-MINOR (IN ITALIAN STYLE) OF J.S. BACH AS AN EXAMPLE OF INFLUENCE OF ITALIAN CLAVIER SCHOOL ON THE GERMAN COMPOSER'S ART

Summary

The comparison of two main aesthetic directions of baroque – German «musica poetica» and Italian «musica pathetica» is made in this article. Some examples of pieces of music of J.S. Bach are made, in which there is confluence of these two directions. Such musicology aspects of baroque, as theory of affects and connection of rhetoric and music, are exposed. A performance analysis of Aria with variations in Italian style is produced. As a result, the couple of characteristic for Italian clavier school means of expressiveness and texture features is founded in it. Some ideas are outspoken on an occasion stylistically appropriate means of expressiveness that can be used by the performer of the investigated piece in practice.

Keywords: Aria variata alla maniera italliana, rhetoric figures, the theory of affects, musica poetica, musica pathetica.