



КЛАВІРНА ТОКАТА МІ-МІНОР Й. С. БАХА У КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЙ ІТАЛІЙСЬКОЇ КЛАВІРНОЇ ШКОЛИ

А Здійснений стислий історичний огляд походження клавірної токати як жанру. Наведений перелік окремих клавірних та органних творів, написаних Й. С. Бахом у той самий проміжок часу, що й досліджувані клавірні токати, виявлена загальна тенденція впливу італійської композиторської школи на творчість Й. С. Баха раннього періоду. Зроблений аналіз токати BWV 914, встановлена її приналежність до *stylus fantasticus* та виявлені спільні риси із токатами Дж. Фрескобальді та Й. Я. Фробергера. Розкриті деякі виконавські принципи, притаманні італійській клавірній школі, що можуть бути використані у виконавській інтерпретації досліджуваної токати.

Ключові слова: Й. С. Бах; клавірна токата; італійська клавірна школа; *stylus fantasticus*

Постановка проблеми та актуальність статті.

Клавірні токати Й. С. Баха, що йдуть під опусами BWV 910-916, – твори, які виконуються нечасто. Причина цьому полягає в тому, що твори, написані для клавесину, втрачають добру частину виразності при виконанні на роялі, а виконавців, що володіють історичним інструментом, у нашій країні й досі, на жаль, небагато. Дослідження ранньої творчості Й. С. Баха з позиції історично орієнтованого виконавства – це галузь наукової думки, що за своєю глибиною та обсягом досліджуваного матеріалу майже невичерпна.

Попередні дослідження та публікації. Серед попередніх досліджень клавірних токат Й. С. Баха наукова праця Олени Бурундуковської «Клавирные токкаты Йоганна Себастьяна Баха» [1], в якій автор розкриває питання походження клавірних токат шляхом порівняння їх стильових особливостей із характерними особливостями творів подібних жанрів, що були раніше написані попередніми композиторами та композиторами інших національних шкіл.

Серед зарубіжних авторів дослідженням впливу італійської музики на творчість Баха завдячуємо Пітеру Вільямсу [11].

Наталя Фоменко, вітчизняна виконавиця та науковець, зробила вагомий внесок у дослідження жанру токати (зокрема німецької) [4].

Ця стаття присвячується проблемам виконавства передусім. Інтерпретація музики Й. С. Баха завжди була й залишається предметом досліджень і дискусій. Виявлення нових стильових рис, історичних впливів і зв'язків сприяє ціліснішому та багатограннішому розумінню творчості великого німецького композитора, чії автографи, попри багаторічні старання дослідників, залишають для нас багато таємниць.

Мета статті – виявити стильові особливості, що відображають вплив італійської клавірної школи на творчість І. С. Баха методом порівняння його мі-мінорної токати BWV914 із токатами Дж. Фрескобальді та Й. Я. Фробергера, який хоч і є німецьким композитором, проте його творчість частково належить до італійської традиції, адже він був учнем і послідовником Дж. Фрескобальді.

Викладення матеріалу дослідження. На початку XVIII ст. в Германії зароджується новий, оригінальний

мелодичний стиль, який поступово починає впливати на всю музичну культуру Європи. Цей стиль характеризується змістовністю, що тягнє до релігійних, філософських, глибоких образів, тісним мелодичним зв'язком із протестантським хоралом, стриманою, продуманою та прорахованою патетикою¹. Проте, вплив італійської традиції на творчість Й. С. Баха відчувається вже у виборі жанрів: це в основному імпровізаційні малі форми (фантазії, прелюдії, токати, капричіо). Привертають увагу також фуги на теми італійських композиторів, існування яких свідчить про детальне вивчення Й. С. Бахом творчості своїх сучасників. Зокрема, сучасний дослідник Пітер Вільямс у праці «Some thoughts on Italian elements in certain music of Johann Sebastian Bach» [11] ґрунтовно доводить, що Й. С. Бах вивчав творчість Дж. Фрескобальді. Про вплив італійських майстрів (Фрескобальді, Кореллі, Вівальді, Легренци) на творчість Баха також говорить у монументальній монографії Альберт Швейцер [5, с. 196].

Жанр токати первісно виник саме в Італії. Його коріння сягає доби Відродження, в яку токатами називалися святкові фанфари для духових інструментів і литавр. Саме від ударів литавр і походить назва. Але клавірна токата не має майже нічого спільного із токатаю епохи Монтеверді, окрім специфіки застосування. Рання клавірна токата застосовувалась як вступ, введення в тональність перед наступною п'єсою, інтонація перед наспівом у ході богослужіння, так само як і фанфарна токата для духових часто слугувала вступом до опери і також мала призначення привернути увагу слухачів, налаштувати їх на початок оперного дійства.

Перші лютневі токати зустрічаємо у Франческо да Міла-но в «Intavolatura di liuto» (1536), і ця назва застосована до п'єс, що не були традиційним для того часу перекладенням вокальних творів, а були написані спеціально для інструмента. Щодо ранніх органних токат, то вони з'явилися дещо пізніше від лютневих (перше видання – орг. токати С. Бертольдо (1591). Здебільшого це п'єси гомофонного викладу, характерним типом фактури яких є акордові послідовності, прикрашені трелями, мелодичними та гармонічними фігураціями, а також гамовидні пасажі. Зразки ранніх

органних токат зустрічаємо у А. Падовано (посм. вид. 1604), Дж. Дірути («Il Transilvano» (1 частина – 1593), А. і Дж. Габріелі («Intonazioni d'organo», 1593), Л. Луццаскі, А. Романіні та ін. Ці токати мають яскраво виражену клавірну специфіку та імпровізаційність, закладену в техніці димінущі².

Міхаель Преторіус у трактаті «Syntagma musicum» пояснює назву «toccata» як доторк чи удар по клавішах, а також дає наступне визначення цьому жанру: «токата – це преамбула чи прелюдія, яку органіст грає на органі або клавесині перед тим, як почати мотет або фугу. Вона виконується вільно та імпровізовано, з простими акордами та пасажами» [9, с. 65]. За музичним словником Ренделя, токата – «віртуозна композиція для клавіра або струнних щипкових (сімейства лютневих), що складається із блискучих пасажних розділів з/без чергування імітаційних або фугальних інтерлюдій» [10, с. 895].

До наших часів дійшло 7 окремих клавірних токат Й. С. Баха (BWV 910-916³). Хоча питання, написані ці твори для клавесину чи для органу, й досі залишається відкритим, оскільки в автографі з цього приводу немає ніяких конкретних вказівок. Проте, якщо спиратись на особливості фактурного викладу, то вірогіднішим є перший варіант. Датуються ці опуси 1706 (BWV 912-916) та 1709 (BWV 910, 911) роками. Приблизно у цей самий період для клавіра написані Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo BWV992 (1703), капричіо мі-мажор BWV 993 (1705), три фуги на теми із сонат Альбіноні (BWV 946 – на тему із сонати Op 1, Nos. 12, 3 and 8, 1710; BWV950 – на тему із сонати Op 1, Nos. 12, 3 and 9, 1711; BWV 951 – на тему сонати Op 1, Nos. 12, 3 and 10, 1712), прелюдія і фуга ля-мінор BWV 894 (1708), на основі тематизму якої був створений «потрійний концерт» BWV 1044, прелюдія і фуга ля мажор BWV 896 (1709), прелюдія і партита BWV 833 (1708); а також низка творів для органу, серед яких фуга на тему Кореллі BWV 578 (1708), токати і фуга ре-мінор BWV 565 (1708), токати і фуга мі-мажор BWV 566 (1708), токати адажіо і фуга BWV 564 (1708), токати і фуга BWV 566 (1708), фантазія і фуга BWV 562 (1708); соїта для лютні мі-мінор BWV 996 (1708). Усі перераховані вище опуси мають безпосередній жанровий і стильовий зв'язок із італійською традицією, і оскільки написані вони майже в один і той же проміжок часу (з 1703 по 1709 рр.), можна зробити висновок, що в цей період Й. С. Бах предметно вивчав творчість італійських композиторів.

Токата мі-мінор BWV 914 має розгорнуту форму та містить у собі два малих цикла: перша імпровізаційна частина передує чотириголосній фузії лірико-філософського характеру, за якою йде ще один розділ у стилі *fantasticus* та віртуозна триголосна фуга.

Перший розділ побудований на основі повторюваної інтонації морденту з нижнім допоміжним звуком і низхідної октави, що, за Болеславом Яворським⁴, означає інтонацію очікування або вимоги. Низхідна кварта, якою закінчується цей мотив у верхньому голосі символізує відчай. Повторюючись шість разів, імітації піднімаються на октаву, таким чином створюється напруження, яке, досягнувши кульмінаційної точки, переходить у такий же стрімкий спуск сек-

стакордами (символ неминучого звершення) із затриманнями (вираз страждання). Таким чином, у перших 13 тактах токати (і теж не випадкове число, якщо пригадати, яке велике значення Бах надавав числовій символіці) втілено афект страждання. Фактура цього розділу, не враховуючи регістр, нагадує вступну частину італійської скрипкової сонати. Одноголосний виклад тут поєднується з ломаними акордами (2 звуки + 1) – характерний прийом для смичкових інструментів. Цікавим є також закінчення розділу на короткій (оскільки метричною одиницею тут є половинна) четвертній тривалості, після чого виписані паузи. Цей прийом має прямий зв'язок із риторикою. Дана пауза – не просто формальне заповнення бракуючих доль у такті, вона використовується для того, щоб підкреслити важливість сказаної думки, дати слухачеві можливість осмислити почуте та розділити різні за афектом частини твору.

Чотириголосна фуга, що слідує за вступною частиною, має досить вільну форму. Утримане протискладення, яке звучить паралельно з темою з першого і до останнього її проведення, створює ефект контрастної поліфонії, характернішої для клавірної стилістики Дж. Фрескобальді, аніж для пізнього німецького бароко. Відсутність звичних кадансів між розділами та інтонаційна спорідненість інтермедій і тематичного матеріалу створює враження безупинного руху по колу. Таке вільне трактування фуги може бути обумовлене впливом італійської традиції *musica pathetica*, у якій засуджувався холодний математичний розрахунок жорстких поліфонічних канонів. Дана фуга втілює афект печалі, чому свідчать використані в ній низхідні морденти, затримання, висхідні хроматизми. У темі знову зустрічається інтонація октави, проте вже висхідна, до того ж, взята синкопою на слабку долю. Проте, цей проблиск надії одразу ж згасає – мотив закінчується мордентом із нижнім допоміжним звуком. Характерною для італійської клавірної музики є інтонація септими, що розв'язується в сексту. Й. С. Бах використовує її у перших звуках проти складення перших звуків протискладення (VI₇ – S₆).

Ще один прийом, що дуже часто використовується в токатах Дж. Фрескобальді – це пікардійський III ступінь, який створює ефект коливання між мажором і мінором. У даному випадку Бах використовує перемінність *gis-g* у протискладенні.

Третя частина токати з авторською позначкою *Adagio* – ще один розгорнутий імпровізаційний розділ. Розкладені акорди з допоміжними та прохідними звуками, а також речитативні пасажи, використані Й. С. Бахом у даній частині твору, є характерними для вступних частин токат Джироламо Фрескобальді та імпровізаційних розділів токат Йогана Якоба Фробергера. Олена Бурундуківська, сучасна російська виконавиця та дослідник барокової музики, вбачає пряму паралель між використаними Бахом в даному уривку прийомами арпеджування та речитативів і французькими безтактовими прелюдіями [1, с. 217]. Ця частина токати за звучанням дійсно нагадує безтактові прелюдії Луї Куперена. Різниця полягає в стилі нотації (безтактові прелюдії записуються білими нотами, без будь-яких по-

значень метро-ритму). А у токатах Дж. Фрескобальді та Й. Фробергера арпеджування – прийом, що цілком належить до усної традиції, тому не нотується взагалі, а імпро-

візується виконавцем⁵. Тобто, у Дж. Фрескобальді замість детальної нотації, яку ми бачимо у Й. С. Баха (рис. 1⁶) був би виписаний один довгий акорд (рис. 2):



Рис. 1



Рис. 2

Так чи інакше, тип фактури даної частини токати свідчить про її приналежність до *stylus fantasticus* й обумовлює вільне в метро-ритмічному плані, імпровізаційне виконання.

У другому такті зустрічається мотив, схожий на мотив хреста. Подібні мотиви часто інтонують, з'єднуючи ввідний тон із наступним стійким, таким чином, підкреслюючи секундову інтонацію. Таке інтонування суперечить базовому правилу артикуляції, що стосується відокремлення затакту від наступної сильної долі. Це правило пов'язують з ритмічними особливостями німецької мови, а також з акустичними особливостями клавесину (двохвильова структура звуку, яка спричиняє змішування обертонів звуків, між якими не зроблено розрив та монодинамічність, через яку в арсеналі засобів виразності у виконавця залишаються

тільки артикуляція та агогіка). Тому початок другого такту доцільніше інтонувати як низхідні кварта (характерна для токату Дж. Фрескобальді та Й. Я. Фробергера інтонація, яка традиційно виконується з застосуванням ломбардського ритму). Якщо перші дві речитативні закінчуються арпеджованим згори до низу акордом, то третя – життєствердною висхідною тиратою, після чого слідує імітації на тонічному органному пункті, які створюють ефект вагання, душевної боротьби. Такий вид коротких імітацій із мотивами затактованої структури часто зустрічається в італійських клавірних токатах. Для прикладу наведемо уривок з токати Й. Я. Фробергера (рис. 3), інтонаційно дуже схожий на досліджуваний фрагмент (рис. 4):



Рис. 3. FbWV 112, 11-12 т.



Рис. 4. BWV 914, 3 ч., 5-6 т.

Явним проявом італійського патетичного стилю також є ефект раптовості, яки виникає коли після генеральної паузи тишу розтинає раптове тремоло на зменшеному септакорді (8 такт 3-го розділу). Стрімкий спуск через дві з половиною октави завершує цю фразу, після чого знову виписана пауза. Паузи тут, як і в токатах італійських майстрів, грають роль дихання, тому не вираховуються а, скоріше, відчуються. У наступній фразі використані мелодичні дисонанси (двічі – низхідна зб. 4 та низхідна зм. 7), а також непідготовлений зменшений сектакорд, що для сучасників Й. С. Баха вже не було шокуючим, проте сприймалось як яскравий прояв афекту та виразна риторична фігура. У 16 такті використовується дорійський лад – цікавий приклад модальності в творчості композитора, музику якого вважають родоначальницею мажоро-мінорної си-

стеми, що дає нам можливість знову провести паралель із творчістю Дж. Фрескобальді. Ломані акорди в 21 такті – ще одна відсилка до струнно-смичкового звучання, яскравий приклад впливу італійської скрипкової школи на творчість Й. С. Баха.

Загалом, фактура цієї частини нагадує імпровізаційні розділи токату Й. Я. Фробергера та Дж. Фрескобальді. Інтонаційна подібність відчувається в «речитативних» або «афектних», за термінологією Фрескобальді [7] пасажах. Крім наведених вище інтонаційних паралелей, Й. С. Бах використовує інтонацію, яка прийшла в італійський інструментальний стиль з вокальної традиції орнаментування (рис. 5), а також секундову інтонацію в низхідних пасажах (рис. 6), яка присутня майже в усіх токатах Й. Я. Фробергера (рис. 7):



Рис. 5. BWV 914, 3 ч., 20 т.



Рис. 6. BWV 914, 3 ч., 15 т.



Рис. 7. FbWV 112, 24 т.

Завершує токату велика триголосона віртуозна fuga. Тема починається з тієї ж інтонації перекресленого мордента, яка звучить у перших тактах токати. Є в ній і висхідна октава з теми першої fugи, і секундові інтонації з третього, імпровізаційного розділу. Патетичності темі додають

висхідні септими, які імітують баріолаж смичкового інструменту. Якщо прослідкувати за рухом нижнього голосу прихованого двоголосся в темі, то можна побачити низхідний хроматичний хід (символ безнадійної печалі). Отже, енергійність цієї fugи не зовсім життєрадісна.

Вона подібна до енергії смерчу, що змітає та руйнує на своєму шляху все прекрасне та дороге серцю, збудоване з трудом і любов'ю. Протискладення також



Рис. 8. Синкопа з протискладення другої фіги

Використані також ломані акорди, але тут вони перевернуті (починаються з верхнього звуку). Тобто, афект страждання і відчаю в заключному розділі токати доходять до свого апогею. Завершується fuga гучним (завдяки щільній фактурі) багатократним повторенням ломаного акорду (спочатку тонічного, а потім домінантового), що призводить до одноголосного пасажу речитативного складу та традиційної мажорної тоніки. Світ руйнується, але й ця руйнація рано чи пізно призводить до порядку, рівноваги та гармонії – ніби говорить нам Бах.

Висновки. За результатами даного дослідження виявлено, що токати BWV 914 є зразком італійського фантазійного стилю. Отже, її виконання має бути зорієнтованим саме на традиції італійської клавирної школи. Клавирна музика Й. С. Баха – велика галузь дослідження, у якій залишається багато білих плям і нерозкритих питань. І оскільки ця музика продовжує звучати й нині, не втрачаючи актуальності та, як наслідок, не перестаючи цікавити виконавців і слухачів, представники академічної традиції зацікавлені в історично та стилістично правильному її виконанні. Більше того, кожен виконавець, що береться до інтерпретації барокової музики, має бути одночасно істориком і дослідником. Романтизована трактовка творів Й. С. Баха – це похибка в музикознавчій думці XIX–XX ст., що міцно вкоренилась у вітчизняному виконавстві. Була випущена велика кількість редакцій клавирних творів Й. С. Баха, що мають багато історичних і стильових невідповідностей. Цими редакціями й досі користуються в освітньому процесі на різних ланках. Тому на нинішній день проблема, яку маємо вирішити, – максимально наблизити виконання музики барокових композиторів до барокового виконавського стилю.

Примітки:

¹ Цей напрям барокової музики відомий під назвою *musica poetica* та ґрунтовно досліджений М.М.Лобановою [3, с. 142-149]

Сліпченко О. С. Клавирная токката ми-минор И. С. Баха в контексте традиций итальянской клавирной школы.

А Осуществлён краткий исторический обзор происхождения клавирной токкаты как жанра. Приведено перечисление некоторых клавирных и органных произведений, написанных И. С. Бахом в тот же промежуток времени, что и исследуемые клавирные токкаты, выявлена обшая тенденция влияния итальянской композиторской школы на творчество И. С. Баха раннего периода. Сделан анализ токкаты BWV 914, установлена её принадлежность к *stylus fantasticus* и выявлены общие черты с токкатами Дж. Фрескобальди и И. Я. Фробергера. Раскрыты некоторые исполнительские принципы, присущие итальянской клавирной школе, которые могут быть использованы в исполнительской интерпретации исследуемой токкаты.

Ключевые слова: И. С. Бах; клавирная токката; итальянская клавирная школа; *stylus fantasticus*

Slipchenko O. S. The J. S. Bach's Clavier Toccata in E-minor in the Context of Traditions of Italian Clavier School.

С This paper presents the short historical review of the genre of clavier toccata, short enumeration of clavier and organ works, written by J. S. Bach in the same period with the researched clavier toccatas, which gives the possibility to reveal the general tendency of influence of the Italian composer's school on J.S. Bach's early works. The analysis of toccata BWV 914 is done, it's belonging to *stylus fantasticus* is ascertained and some similar features between G. Frescobaldi's and J. Froberger's toccatas are revealed. Paper describes some performer's principles of Italian clavier school those could be used in performer's interpreting of researched toccata.

Key words: J. S. Bach; clavier toccata; Italian clavier school; *stylus fantasticus*

побудоване на інтонації морденту з низхідним допоміжним звуком (рис. 8), використана синкопа із теми першої фіги (рис. 9):

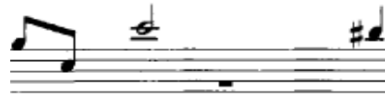


Рис. 9. Синкопа з теми першої фіги

² В XVI–XVII ст. під цим терміном розуміли прийом орнаментики, що полягав у заміні одної ноти довгої тривалості послідовністю коротких, еквівалентних їй за тривалістю. Ціль прийому полягала у заповненні стрибків або просто зв'язці основних опорних точок мелодії. Синоніми: в Італії – *passagio*, в Іспанії – *glosa*, в Англії – *division*, у Франції – *double*. Детально розглянуто прийом димінуції в «Клавирній музиці» М. Друскіна [2, с.49].

³ Тут і далі нумерація опусів і супровідна інформація приводиться за повним електронним каталогом творів Й. С. Баха [7].

⁴ Тут і далі при розборі риторичних фігур та їх розшифруванні використовуються матеріали Бахівських семінарів Б. Ю. Яворського, проведених в 1924–1925 роках в 1 Московському музичному технікумі, запис яких зроблений С. Рязановим, Л. Авербухом та перевірений Б. Яворським.

⁵ Основні принципи використання цього прийому описані самим Дж. Фрескобальді у передмові до його Першої книги токати [8].

Список використаних джерел

- Бурундуковская Е. Клавирные токкаты Иоганна Себастьяна Баха. К вопросу генезиса жанра. *Вестник СПбГУ*. Сер. 15. 2012. Вып. 1. С. 216–219.
- Друскин М. С. Клавирная музыка. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2007. Т. 1. 752 с.
- Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва: Музыка, 1994. 320 с.
- Фоменко Н. Фактура и артикуляция в «*Stylus fantasticus*» (на примере немецкой токкаты XVII века). *Научовий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Вип. 108.: Механізми новацій у музичній творчості. [упор. В. Г. Москаленко]: зб. ст. Київ, 2013. С. 154–165.
- Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. Москва: Классика – XXI, 2002. 816 с.
- Bach-Gesellschaft Ausgabe; [editor E. Naumann]. Band36. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1890. P. 47–53.
- Bach J. S. Home Page. URL: <http://www.jsbach.org/index.html>.
- Frescobaldi – Avvertimenti al lettore. URL: <https://storiadellamusicafiore.com/2012/04/14/frescobaldi-avvertimento-al-lettore/>.
- Lampl H. A translation of «SYNTAGMA MUSICUM III» by Michael Praetorius. University of Southern California. 1957. 458 p.
- Randel D. M. The Harvard Dictionary of Music. Harvard University Press. 2003. 978 p.
- Williams P. Some thoughts on Italian elements in certain music of Johann Sebastian Bach. *Recercare*. Vol. 11. Fondazione Italiana per la Musica Antica, 1999. P. 185–200.

Дата надходження до редакції авторського оригіналу: 08.04.2018