

Oskana Hretczyn

Барокобі проєкції жанру сонати для скрипки соло в творчості Йоганна Себастьяна Баха і Георга Філіпа Телемана : Barokowe projekcje gatunku sonaty na skrzypce solo w twórczości Jana Sebastiana Bacha oraz Georga Philippa Telemanna

Wartości w muzyce 4, 153-162

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Oksana Hretczyn

Lwowska Narodowa Muzyczna Akademia
Lwów

**Барокові проєкції жанру сонати для скрипки соло
в творчості Йоганна Себастьяна Баха
і Георга Філіпа Телемана***
**[Barokowe projekcje gatunku sonaty na skrzypce solo
w twórczości Jana Sebastiana Bacha
oraz Georga Philippa Telemanna]**

W muzykologii już niejednokrotnie naświetlano formotwórcze oraz artystyczno-stylistyczne aspekty utworów dla skrzypiec solo Jana Sebastiana Bacha (1685—1750) oraz Georga Philippa Telemanna (1681—1767). Jednak naszym zdaniem badania historii gatunku sonaty na skrzypce solo pozostają niepełne bez określenia wzajemnych twórczych powiązań kompozytora z jego współczesnymi oraz porównania z innymi ówczesnymi modelami utworów tego gatunku.

Celem artykułu była analiza dwóch gatunków sonat na skrzypce solo w twórczości kompozytorów: J.S. Bacha oraz G.Ph. Telemanna, które prezentują wzorcowe przykłady końcowego etapu jej ewolucji w dobie baroku. Proces skomponowania specyficznej sonaty na skrzypce solo w epoce baroku został także podjęty przez wielu muzykologów. Pokłosiem ich prac są licznie opublikowane prace teoretyczne.

Metodologiczną podstawę niniejszego tekstu stanowią prace Wołodimira Rabeja, Nikolausa Harnonkurta oraz artykuł Anny Petrasz mówiący o źródłach gatunku sonaty solowej na skrzypce, monografie Mikhaila Druskina i Anatola Szwajcera.

* Tekst został przedstawiony w oryginalnej wersji językowej, jednak poprzedza go polskojęzyczne streszczenie.

W większości prac teoretycznych poświęconych sonacie epoki baroku za bezsporny szczyt rozwoju tego gatunku uważane są utwory J.S. Bacha. Rzeczywiście, sonaty i partity genialnego kompozytora są wyjątkowym zjawiskiem w sztuce skrzypcowej. Stworzone przed niemal trzema stuleciami utwory dotychczas nie utraciły aktualności, a zainteresowanie nimi współczesnych skrzypków nadal rośnie. *Dwanaście fantazji dla skrzypiec solo* G.Ph. Telemanna pojawiło się chronologicznie później. Zostały one napisane piętnaście lat po powstaniu sonat i partit Bacha. Nie należy jednak lekceważyć jakościowych cech dzieł Telemanna z powodu ich popularności w praktyce skrzypcowej, która wraz z upływem czasu stopniowo się zwiększała. Tak więc ze względu na specyfikę kształtowania oraz cechy języka i stylu sonat na skrzypce solo Telemanna, warto rozpatrywać je w świetle analizy porównawczej z utworami Bacha, stanowiącymi barokowy model gatunku, który wchłonął i połączył w sobie najlepsze osiągnięcia poprzedników.

Przeprowadzone badania *Sonat i partit na skrzypce solo* Bacha oraz *Dwunastu fantazji na skrzypce solo* Telemanna dowodzą, że będąc przedstawicielami jednej narodowej kultury oraz epoki, każdy z kompozytorów na swój sposób przyswaja i podsumowuje osiągnięcia wybitnych poprzedników. Każdy z omawianych kompozytorów zaproponował własny model sonaty na skrzypce solo. Oba modele sonat mają wspólne cechy gatunkowe i stylistyczne, jednak w każdym z nich przejawia się bogata paleta innowacji oraz cech indywidualnych, właściwych twórczej osobowości każdego z kompozytorów.

W ten sposób długotrwały proces kształtowania gatunku sonaty na skrzypce solo w epoce baroku w twórczości Heinricha Ignacego Bibera, Johana Paula Westhoffa, Arcangela Corelliego, Francesca Geminianiego oraz Johana Georga Pizendela osiągnął apogeum w sonatach J.S. Bacha oraz fantazjach G.Ph. Telemanna, które godnie wieńczą początkowy etap ewolucji gatunku, otwierając przed nim nowe perspektywy.

* * *

В музикознавчій думці вже не раз висвітлювались формотворчі та художньо-стилістичні аспекти творів для скрипки соло Йоганна Себастьяна Баха (1685—1750) та Георга Філіпа Телемана (1681—1767). Однак, на нашу думку, дослідження історії жанру сонати для скрипки соло буде неповним без визначення творчих взаємозв'язків композитора з його сучасниками, співставлення з іншими тогочасними моделями жанру.

Метою даної статті є розгляд двох різновидів сонати для скрипки соло в творчості Йоганна Себастьяна Баха і Георга Філіпа Телемана, що являють собою взірці завершального періоду формування жанру в добу бароко.

Процес становлення сонати для скрипки соло в епоху бароко висвітлюється у численних теоретичних працях. **Методологічну основу**

статті утворили праці Володимира Рабея¹, стаття Анни Петраш² про витоки жанру сольної скрипкової сонати, монографії Михайла Друскіна³ і Альберта Швейцера⁴.

У більшості теоретичних праць, присвячених сонаті доби бароко, безперечною вершиною розвитку жанру називають твори Йоганна Себастьяна Баха. Справді, сонати і партити геніального композитора — унікальне явище в скрипковому мистецтві. Створені майже три століття тому вони дотепер не втратили своєї актуальності, а зацікавлення ними сучасних скрипалів надалі зростає. Дванадцять Фантазій для скрипки соло Георга Філіпа Телемана з'явилися хронологічно пізніше — вони написані через п'ятнадцять років після появи бахівських сонат і партит. Не слід недооцінювати якісних сторін цих творів, зважаючи на меншу популярність у скрипковій практиці (що чимдалі збільшується). Відтак, з огляду на специфіку формотворення та мовностильових ознак сонат для скрипки соло Телемана, доцільно розглянути цю барокову модель у світлі порівняння з бахівськими творами, як таку, що увібрала і поєднала в собі кращі здобутки попередників (а у випадку Телемана його попередником був Бах). Окреслений аспект забезпечує **актуальність даної статті**.

Обидва композитори належали до однієї національної культури та історичної епохи. Їх творчість формувалась на традиціях італійських, німецьких та австрійських майстрів: Арканджелло Кореллі, Антоніо Вівальді, Франческо Джемініані, Генріха Бібера, Йоганна Георга Пізенделя. Отже, в сонатах і партитах Баха і фантазіях Телемана зосереджено весь арсенал сучасних для того періоду технічних і виразових засобів гри на сольному інструменті. Тим не менш, перед нами — дві різні моделі барокової сонати.

Сонати і партити Йоганна Себастьяна Баха — грандіозний метацикл, кульмінацію якого становить знаменита Чакона. П'єси розміщені в такому порядку, що за кожною сонатою звучить партита. У своїх соло композитор протиставляє порівняно новий жанр сольної сонати (тип *sonata da chiesa*), що незадовго до Йоганна Себастьяна Баха знайшов своє втілення у творчості Генріха Бібера і Йоганна Георга Пізенделя, популярному жанру партити (тип *sonata da camera*). Схематично скрипкові сонати Баха кореспондують із сонатами *da chiesa* італійських композиторів, однак вирізняє їх тлумачення змісту частин. На відміну від італійців, які трактували перші повільні частини сонат як вступ до наступних швидких, у Баха вони становлять самостійні частини патетичного речитативно-імпровізаційного характеру.

¹ В. Рабей: *Георг Филипп Телеман*. Москва 1974, 64 с.

² А. Петраш: *Сольная скрипичная соната и сюита до Баха и в творчестве его современников*. „Вопросы теории и эстетики музыки” 1984, с. 165—176.

³ М.С. Друскин: *Иоганн Себастьян Бах*. Москва 1982.

⁴ А. Швейцер: *Иоганн Себастьян Бах*. Москва 1964.

Наприклад, *Adagio* з першої сонати являє собою ліричне «самовисловлювання», що виринає немов з глибин душі. У другій сонаті ліричний монолог набуває більш святкового, піднесеного настрою. Основою для перших частин в першій і другій сонаті слугує вокалізований речитатив, (наприклад, як у першій частині *Adagio* з сонати N-1 соль-мінор),

Приклад 1. Й.С. Бах: *Соната N-1, Adagio*, такти 1—2



а для першої частини третьої сонати — ритм ходи, який все більше розростається, вбираючи в себе нові голоси. Тематично ця частина розвиває елементи з третьої частини другої сонати. Далі початковий фрагмент першої частини *Adagio* з сонати N-3 до-мажор:

Приклад 2. Й.С. Бах: *Соната N-3, Adagio*, такти 1—5



Другі частини бахівських сонат — це динамічні fugи. Саме у творчості Йоганна Себастьяна Баха відбулася остаточна кристалізація fugи та ствердження ідеї її композиційної єдності з іншими частинами сонатного циклу. Відтак, Арканджелло Кореллі послуговувався в других частинах сонат лише імітаційно-фугованим матеріалом. В першій і другій сонатах Баха теми fug опираються на танцювальні джерела (цитуємо тему fugи, з II части сонати N-2 ля-мінор)

Приклад 3. Й.С. Бах: *Соната N-2, II част, тема fugи*, такти 1—7



а в третій — на протестанський хорал (тема fugи з II части сонати N-3 до-мажор):

Приклад 4. Й.С. Бах: *Соната N-3*, тема фуги, II част, такти 1—7

Бахівські фуги у всіх трьох циклах надзвичайно масштабні і розвинені, вони містять численні імпровізаційні інтермедії (на кшталт його фантазій для органу та клавіру) та, без сумніву, *становлять центр, стрижень цілого циклу*. У фугах скрипкових сонат яскраво виражені елементи концертного бахівського стилю. Композитор створив класичну фугу, викристалізував найважливіші ознаки тематизму, розвинув багатоголосся, вдосконалив форму побудови, впорядкувавши її з централізованим тональним планом.

Наступна частина сонатного циклу Йоганна Себастьяна Баха — третя — *ліричний центр сонати*. В ній композитор накреслює майбутню перспективу розвитку музичного мистецтва другої половини XVIII століття. Це насамперед широка наспівність, емоційна піднесеність, неповторність ліричного висловлення. На прикладі третьої частини *Andante* з другої ля-мінорної сонати можемо відчутти втілені майстром образи умиротворення, спокою, наспівності, поетичності і гармонії. Пульсуючий нижній голос виконує функцію акомпанементу, і таким чином дає можливість мелодії прозвучати більш розлого, при цьому природно доповнюючи її. Наприклад, III частина *Andante* з другої сонати Й.С. Баха — ліричне і глибоке самозаглиблення:

Приклад 5. Й.С. Бах: *Соната N-2*, *Andante*, такти 1—3

В основі Фіналів сонат також поліфонічний розвиток, композитор майстерно послуговується в них засобами прихованої поліфонії. Типовими для них є швидкий темп, секвенційний розвиток, повторність, однотипність фактурних фігур. У фіналах сонат відсутні конфліктність і ліризм, такі характерні для попередніх частин. При цьому для них є властивою власна лінія музично-драматичного розвитку — їх рух цілеспрямований, в ньому проявляється стихійна життєва енергія, сила думки. Наприклад, фінальному *Allegro* з другої сонати притаманні капризні, фігурні контури

мелодичної лінії, повторність інтонаційних побудов, миттєві зміни низького і високого регістрів. Це створює характер віртуозного поривання, ритмічної гостроти. Фінал з другої сонати (*Allegro assai*) є зразком інструментальної моторики та серед інших фінальних частин вирізняється інтенсивним розвитком прихованої поліфонії. (Далі фрагмент фіналу *Allegro assai* з сонати N-2 ля-мінор):

Приклад 6. Й.С. Бах: *Соната N-2, Allegro assai*



Саме фінали виконують функцію завершення в драматургії грандіозного циклу, надають усій композиції викінченої цілісності форми.

Скрипкові партити Йоганна Себастьяна Баха являють немов антитезу сонат. Соната і наступна партита створюють контрастні пари (дві перших — мінорні, остання пара — мажорна). І хоча музикознавці вважають партити Баха наслідуванням сюїтного циклу, та лише в **другій** партиті композитор майже дотримався звичних контурів сюїти. Цикл мав би складатися з алеманди, куранти, сарабанди і жиги, та всупереч традиції не жига є завершальною частиною бахівського циклу. Завершує другу партиту Чакона з тридцятьма варіаціями, яка є грандіозним центром не тільки циклу партити, а й всього великого циклу сонат і партит Йоганна Себастьяна Баха. Чакона тематично пов'язана з патетичною сарабандою цієї партити і з рухом сарабанди взагалі. «Тридцять варіацій згруповано за принципом суміжності станів в дев'яти епізодах», — пише Михайло Друскін⁵. Варіації постійно порушують метричні рамки теми і її тривалість: вони або стискаються, або «розтягуються». Мелодичні обриси теми постійно орнаментуються. Будучи драматичною кульмінацією сонат і партит для скрипки соло, Чакона з другої партити містить в собі всі технічні труднощі і прийоми скрипкового виконавства того часу. За тривалістю вона перевершує всі разом взяті попередні частини. Тому не випадково Чакону виконують переважно окремо, як повноцінний самостійний твір.

Перша і Третя партити нетрадиційні за структурою. Перша постає у вигляді чергування алеманди, куранти, сарабанди і бурре з варіаційними дублями. Виникає щось на зразок варіацій до цих частин. Третя партита демонструє собою сукупність нетипових для сюїтного циклу частин. Розпочинає цикл віртуозна і радісно-енергійна прелюдія, лур (танець

⁵ М.С. Друскин: *Йоганн Себастьян Бах...*, с. 323.

близький менуету), в центрі циклу партити знаходиться гавот у формі рондо з розгорнутими епізодами, далі два менуети, бурре і врешті одна типова частина — жига. Мажорна тональність завершальної партити у великому циклі сонат і партит Й.С. Баха втілює життєствердну ідею. Таким же характером сповнені третя і четверта частини третьої сонати. Партита мі-мажор містить образи надії, радості, блаженства.

На думку Ромена Роллана, що окреслив роль плеяди видатних композиторів XVIII століття у формуванні мистецтва класицизму, «той, хто хоче зрозуміти незвичайне музичне полум'я, яке спалахнуло в Німеччині в епоху Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта і Людвіга ван Бетховена, повинен знати тих, хто це прекрасне полум'я запалив і прослідкувати як воно розгоралось. Якщо цього не зробити, то великі класики будуть здаватись дивом, в той час, як вони, навпаки, є логічним завершенням цілої епохи геніальності»⁶.

Серед видатних митців епохи бароко почесне місце він надав німецькому композитору Георгу Філіпу Телеману (1681—1767 рр.).

Творчий стиль **Георга Ф. Телемана** сформувався на основі традицій німецької поліфонічної школи. Окрім цього, значний вплив мало також мистецтво Італії і Франції, перш за все у сфері оперної і світської інструментальної музики⁷. Вся творчість Георга Ф. Телемана може слугувати не тільки своєрідною енциклопедією жанрів, стилів і національних шкіл тієї епохи. За допомогою його творчості можна відслідкувати процеси становлення мистецтва класицизму кінця XVIII — початку XIX століття. Звісно, спроба охарактеризувати творчість Георга Ф. Телемана була б неповною без прямого порівняння з творчістю його геніального сучасника Йоганна Себастьяна Баха. Як зазначено вже вище, обидвох майстрів об'єднує приналежність до однієї національної культури та історичної епохи. Крім цього, існують конкретні спільні стильові ознаки, притаманні композиторській практиці Й.С. Баха і Г.Ф. Телемана.

Безперечно, у «Дванадцяти фантазіях для скрипки соло» Георг Ф. Телеман наслідував лінію, накреслену Йоганном Себастьяном Бахом у його сонатах і партитах для скрипки соло. При наявності багатьох спільних стильових ознак у обох композиторів, використанні техніки подвійних нот, акордів, а також прийомів прихованої поліфонії — основу стилю Йоганна Себастьяна Баха утворює широка декламаційність, глибинність філософського задуму, фактурна наповненість мелодичної лінії (Adagio з сонати № 1 g-moll, Grave з сонати № 2 a-moll), Георг Ф. Телеман же для мелодичного розвитку обирає стислі, прості за інтонаційно-ритмічним малюнком фрази⁸.

⁶ В. Рабей: *Георг Филипп Телеман...*, с. 6.

⁷ Там само, с. 25.

⁸ В. Рабей: *Сонаты и партиты Й.С. Баха для скрипки соло*. Москва 1970, с. 211.

Кілька його фантазій орієнтовані на тип церковної сонати, вдосконаленої Йоганном Себастьяном Бахом. Вони компактні за об'ємом, лаконічні. В основу тематизму покладено короткі, ритмічно і технічно нескладні фрази. Наприклад, у фантазіях № 1, 2, та 3 композитор наслідує цикл церковної сонати з типовою для неї першою повільною частиною та фугатною другою. Фантазія № 1, складається з повільного Largo, контрастного швидкого Allegro у формі фуґи і поважного Grave, в основі якого — поліфонічна фактура. Після третьої частини повертається швидкий темп — «*Si reploia la allegro*» («знову аллегро»), відповідно до типу церковної сонати із порядком частин *повільно-швидко-повільно-швидко*.

Другу фантазію G-dur також розпочинає повільна частина Largo і продовжує швидка фуґа Allegro, та третя (і остання) частина в темпі Allegro руйнує традиційну форму церковної сонати, наближаючись до майбутньої класичної тричастинності. Третя фантазія f-moll по формі не відступає від типу церковної сонати: перша частина — повільне Adagio з рисами декламаційності:

Приклад 7. Й.С. Бах: *Третя фантазія f-moll, Adagio, такти 1—2*



друга — швидка фуґа Presto. Слідом за фуґою звучить Grave, яке вражає своєю мінімальною тривалістю. (Далі пропонуємо фрагмент третьої частини Grave з фантазії фа-мінор — всього три такти):

Приклад 8. Й.С. Бах: *Фантазія f-moll, Grave, такти 1—3*



і після нього, в порівнянні з подібними частинами, також обмежене в розмірах швидке двочастинне Allegro.

Подібного типу фантазія № 6 (e-moll) виразно кореспондує з Першою сонатою g-moll Й.С. Баха, повторюючи порядок і характер її частин: Grave, фуґа Presto, Siciliana і швидкий фінал. В інших фантазіях, таких як № 4 (D-dur), № 7 (Es-dur), 8 (E-dur), № 9 (h-moll), № 10 (D-dur), № 11 (F-dur), № 12 (a-moll) композитор орієнтується на тип танцювальної сюїти.

Характерними рисами цих фантазій є в більшості гомофонна фактура (хоча у № 11 та № 12 і наявні поліфонізовані елементи) та опора на танцювальність, які також властиві партитам для скрипки соло Й.С. Баха. Наприклад, *Allegro з сьомої фантазії мі бемоль-мажор*:

Приклад 9. Й.С. Бах: *Фантазія Es-dur, Allegro*, такти 1—4



Окремої уваги заслуговує фантазія № 5 A-dur. В цьому творі Георг Ф. Телеман, наслідуючи Джузеппе Тартіні поєднує і комбінує частини і розділи. Відтак, основу циклу утворюють комбінації контрастних епізодів. Розпочинає фантазію короткий восьмитактний вступ *Allegro*, далі *Presto*, знову стисле *Allegro, Presto, Andante* і *Allegro*. Як виявилось в процесі аналізу, перше і друге *Allegro* об'єднані однаковим тематичним матеріалом, а співвідношення тональностей між ними — T-D. Аналогічна ситуація і з поліфонічним *Presto*. Таким чином, фантазія складається з чотирьох контрастних розділів (відмежованих один від одного, але взаємопов'язаних між собою), повільного шеститактного розділу *Andante* та фінального *Allegro* (яке можна вважати єдиною самостійною частиною в циклі).

Детально розглянувши фантазії для скрипки соло Георга Ф. Телемана, можемо констатувати, що подібні комбінації циклічних форм типові для етапу формування тріо-сонати в середині XVII століття у творчості М. Нері, Джованні Легренці. В період зрілого бароко такі прийоми зустрічаються у творчості Арканджелло Кореллі в тріо-сонатах та сонатах для скрипки соло. При цьому, твори Георга Ф. Телемана виразно продовжують лінію бахівського поліфонічного стилю з його багатоголоссям, інтенсивним розвитком техніки подвійних нот і акордів. Як слушно зауважив Володимир Рабей, «фантазії Георга Телемана більш наближені до композиційних норм сонати і партити в Італії і Франції, концертної традиції і практики професійного музикування початку і середини XVIII століття, ніж Йоганн Себастьян Бах, який втілює у сольній сонаті симбіоз поліфонічного циклу і скрипкової церковної сонати, а в партитах вийшов за межі всіх традицій»⁹.

Провівши дослідження сонат і партит для скрипки соло Йоганна Себастьяна Баха та дванадцяти фантазій для скрипки соло Георга Ф. Телемана відзначаємо, що будучи представниками однієї національної

⁹ Там само, с. 18.

культури та епохи, кожен з них, по-своєму, увібравши та підсумувавши здобутки видатних попередників запропонував свою модель сонати для скрипки соло. Обидві моделі сонат мають спільні жанрово-стильові ознаки, однак кожна з них демонструє цілу палітру новацій та індивідуальних рис, притаманних творчій манері кожного з композиторів. Таким чином, тривалий процес формування жанру сонати для скрипки соло в епоху бароко у творчості Генріха Бібера, Пауля Вестгофа, Арканджелло Кореллі, Франческо Джемініані та Йоганна Георга Пізенделя досягнув свого апогею у сонатах Йоганна Себастьяна Баха та фантазіях Георга Ф. Телемана, що гідно завершують початковий етап еволюції жанру, відкриваючи перед ним нові перспективи.

Oksana Hretczyn

**The Baroque projections of the genre of sonata for solo violin
in works by Johann Sebastian Bach and Georg Philipp Telemann**

S u m m a r y

The author made a contrastive analysis of selected instrumental works of a sonata for solo violin genre in works by J.S. Bach and G.Ph. Telemann. The very composers present a separate specificity of shaping a music form, language features and style. The works under analysis also have the characteristics of earlier sonata compositions by A. Corelli, F. Geminiani and others. Works by J.S. Bach and G.Ph. Telemann finish the already evolutionarised stage of the genre of the Baroque Sonata and provide it with further possibilities of development. In order to justify her conclusions, the author refers to the opinions of selected theoreticians.

Oksana Hretczyn

**Les projections baroques du genre de sonate pour violon
solo dans l'oeuvre de Johann Sebastian Bach et Georg Philipp Telemann**

R é s u m é

L'auteur fait une analyse comparative de deux oeuvres pour instruments du genre de sonate pour violon dans l'oeuvre de J.S. Bach et de G.Th. Telemann. Ces compositeurs présentent des manières différentes de la constitution de la forme musicale, des traits caractéristiques de la langue et du style. Les oeuvres analysées possèdent des traits typiques pour des sonates antérieures composées par A. Corelli, F. Germiniani et les autres. Les compositions de J.S. Bach et de G.Th. Telemann achèvent l'étape de l'évolution de la sonate baroque et créent pour elle de nouvelles possibilités du développement. L'auteur cite des opinions des théoriciens choisis pour soutenir ses propres conclusions.