

Алина Лабутина,
(Петрозаводская государственная консерватория
имени А. К. Глазунова)

Научный руководитель:
И. В. Копосова, кандидат искусствоведения, доцент

ТРИ СОЧИНЕНИЯ, РОЖДЕННЫЕ ОДНОЙ ТЕМОЙ: ОПЫТ СРАВНЕНИЯ

Объектом обсуждения в настоящей работе стали три сочинения, связанные одним и тем же музыкальным материалом: это ария для контральто «*Piango, gemo, sospiro e peno*» («Плачу, стенаю, вздыхаю и стражду») из кантаты RV 675 А. Вивальди¹ и два хора И.С. Баха: «*Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*» («Слезы, вздохи, треволенья»), открывающий одноименную кантату №12 BWV 12² (1714), и знаменитый *Crucifixus*, №16 из мессы *b-moll* BWV 232 (1748–1749)³. Все они опираются на одну и ту же неизменно проводимую басовую тему⁴, однако по-разному организуют свою форму. В таком случае анализ этих опусов позволяет решать несколько исследовательских задач: сравнить варианты построения формы в каждом из образцов, найти сходства и различия в трактовке формы на *basso ostinato*, объяснить причины, повлиявшие в каждом случае на устройство композиции.

¹ Дата написания кантаты до сих пор точно не установлена, так Карл Хеллер указывает, что не ясно, была ли кантата Вивальди написана до 1714 года, т.е. года создания баховской кантаты [6, с.206]. В связи с этим, хотя в исследовательской литературе устоялось мнение, что собственно басовая тема принадлежит Вивальди, а потом она используется у Баха [см., например: 1, 219], нет абсолютно точных оснований для подобного утверждения.

² Кантата написана на слова С. Франка и приурочена к третьему воскресенью после Пасхи, его богослужения по смыслу связаны с периодами поста и Пасхи [см.: 3].

³ Как известно, в эпоху барокко наряду с сочинением музыки «с нуля», была распространена практика пересочинения готовой музыки, принадлежащей как самому композитору, так и другим авторам. Это было связано, в первую очередь, с тем, что в то время любая музыкальная композиция предполагала, как правило, однократное исполнение.

⁴ Традицию обращений к этой же басовой теме продолжил Ференц Лист в «Вариациях на тему Баха» (1875).

Итак, впервые басовая тема, общая для трех сочинений, прозвучала в арии из кантаты Вивальди «*Piango, gemo, sospiro e peno*»⁵. Композитор определил этот номер как пассакалию, что является косвенным указанием на форму бассо остинатных вариаций в нем⁶. Тема охватывает четыре такта и опирается на хроматизированный фригийский оборот (*Пример 1*). При первом изложении он гармонизован трезвучиями и секстаккордами.

Таблица 1. Кантата Вивальди «Piango, gemo, sospiro e peno». Гармонизация первого проведения темы

Такты	1 такт	2 такт	3 такт	4 такт
Гармония	I ₅₃	V ₆ гарм., V ₆ натур.	IV ₆ маж., IV ₆ натур.	K ₆₄ , V _{гарм.}

Всего на протяжении арии басовая тема проходит восемнадцать раз. В проведениях гармонизация басовой темы несколько усложняется: секстаккорды, звучащие на первых долях второго и третьего тактов, заменяются уменьшенным вводным и малым уменьшенным септаккордом соответственно. Кроме того, басовая тема транспонируется: начальные семьведений ее проходят в d-moll, следующие четыре – в доминантовой тональности (a-moll), заключительные семьведений возвращаются в тонику. В целом, изменения, происходящие с басом, вполне типичны для вариаций на basso ostinato⁷.

Пример 1. А. Вивальди. Кантата «Piango, gemo, sospiro e peno». Басовая тема



⁵ Как пишет Карл Хеллер, кантата в настоящее время является почти всеобщим термином, используемым для обозначения широкого спектра вокальных композиций [6, 206-207]. Ранние итальянские кантаты представляли собой сольные вокальные пьесы, отличавшиеся от арии сквозным развитием, объединяющую функцию выполнял неизменный бас.

⁶ Пассакалия, как полифоническая форма, представляет собой вариации на basso ostinato [см.: 2, с. 220].

⁷ В учебниках, посвященных музыкальной форме, указаны следующие изменения в отношении темы: ритмическое и мелодическое фигурирование, транспозиция в другую тональность, смена регистра (см.: Т. С. Кюрегян «Форма в музыке XVII-XX веков», И. В. Способин «Музыкальная форма», В. Н. Холопова «Формы музыкальных произведений», В. П. Задерацкий «Музыкальная форма»).

Тональный контур проведения баса вырисовывает свойственную барочным ариям трехчастную форму *da capo*. Собственно, эта форма и складывается в вокальной партии. Все части в ней оформлены подобно и написаны в простой двухчастной форме (в крайних частях она имеет вступление и заключение; *Таблица 2*).

Таблица 2. А. Вивальди. Кантата «Piango, gemo, sospiro e peno». Форма арии

Форма в целом	1 часть	2 часть	3 часть (<i>da capo</i>)
Форма разделов	простая двухчастная со вступлением и заключением	простая двухчастная	простая двухчастная со вступлением и заключением
Тональный план	d-moll	a-moll	d-moll
Количество проведений баса	7	4	7

Длина вокальных построений ориентирована на продолжительность басовой темы, поэтому все цезуры, возникающие в вокальной партии, совпадают с цезурами в линии баса. Однако, вариационные процессы на вокальную партию не распространяются.

Разные варианты гармонического решения басовой темы находятся в определенной связи с текстом. В основу арии положено четверостишие с перекрестной рифмовкой (*Таблица 3*). В музыкальном изложении отдельные строки повторяются, строфа расширяется до семи строк: AABABCCDD; текст, представленный двумя первыми строками (А и В), распевается на протяжении I части, двумя последними (С и D) – во II части.

Таблица № 3. А. Вивальди Кантата «Piango, gemo, sospiro e peno». Поэтический текст и его переводы

Текст арии на итальянском языке	Схема	Поэтический перевод (А. Тарасова)	Подстрочный перевод
Piango, gemo, sospiro e peno	A(a)	Снова стоны и слезы рекою,	Я плачу, стону, вздыхаю и страдаю
O, la piaga rinchinsa e nel cor.	B(b)	Мне судьба лишь утраты сулит	И эта боль заключена в моем сердце.
Solo chiedo per pace del seno,	C(a)	И молю я о вечном покое	Только прошу для спокойствия в груди,
Che m'uccida, un piu fiero dolor.	D(b)	Он печали навсегда утолит.	Убей меня, больше горжусь болью.

Гармонизация усложняется при повторном проведении первой и второй строк, при этом более сильные средства используются на определенных словах, что свидетельствует о риторической трактовке текста. Так, уменьшенный вводный септаккорд появляется на слове *gemo* (стону), малый уменьшенный септаккорд на VI ступени – на слове *sospiro* (вздыхаю) в первой строке; затем эти же аккорды появляются на словах *piaga* (боль) и *rinchinsa* (заключена) во второй строке. Семантика страдания, которую несет текст, выражается не за счет гармонии, но и при помощи использования интонаций вдоха на словах *gemo* (стоны), *sospiro* (вздыхаю), *chiedo* (прошу). В итоге, музыка этой арии являет один из выразительнейших образцов *lamento*⁸.

Обобщая особенности решения вариаций на *basso ostinato* в арии Вивальди, мы должны указать на следующее. Непосредственно вариационные признаки в этой форме оказываются минимальны: они связаны с изменением исходной гармонизации баса, а также тональным движением басовой темы – ее транспонированием в доминантовую тональность и обратно. Гармоническое варьирование, используемое в арии, тесно связано с риторическим прочтением текста, с выявлением заключенного в нем модуса страдания. Однако вариационность совсем не затрагивает вокальную партию этой арии. Ее линия, разворачивающаяся над басом, образует трехчастную форму *da capo*, характерную для арий барокко. Таким образом, в организации этой композиции в целом на первый план выходит не принцип вариационности, а построение на основе контрапункта двух пластов – один представлен линией баса, другой – вокальной партией. Они соотносены, связаны друг с другом, но каждый имеет самостоятельное устройство⁹.

⁸ Как пишет М. Б. Ямпольский, *lamento* – вокально-инструментальное произведение небольшого масштаба, которому свойственен жалобный, скорбный, печальный характер. К характерным признакам *lamento* относятся: нисходящее направление движения мелодии, *basso ostinato*, определённые ритмические формулы и инструментовка. В VII–VIII вв. *lamento* в качестве сольных арий или сцен часто использовались в оперных сочинениях [5].

⁹ Тот вариант построения формы на основе *basso ostinato*, который мы видим у Вивальди, свойствен музыке раннего барокко. Например, он часто встречается в музыке Пёрселла. Хью Миллер (Hugh M. Miller), проанализировав все сочинения Пёрселла, име-

У Баха этот же материал раскрывается по-другому. Как уже сказано, он использован в двух случаях: в кантате «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» и в Crucifixus из мессы h-moll. Обращение именно к этой музыке не случайно: относясь к жанру lamento, ария Вивальди наполнена стабильными средствами, связанными с выражением страданий. Поэтому ее материал оказался «удобен» для Баха, подошел содержанию и кантаты, и хора из мессы¹⁰.

Друскин указывает, что Бахом использована та же тема и ее изложение, что и у Вивальди [1, с. 219], действительно, в двух хорах Баха кроме басовой темы в общих чертах сохранена ее гармонизация (Таблица 4; общие аккорды выделены жирным начертанием). Однако на этом, а также на общей ориентации формы на basso ostinato, переключки между произведениями двух авторов заканчиваются и на первый план выходят отличия: в баховских опусах иное количество проведений темы в форме, она имеет иной тональный план и в целом по-другому организована.

Таблица № 4. Гармонизация первого проведения в трех сочинениях

Такты	1 такт	2 такт	3 такт	4 такт
Ария	I ₅₃	V ₆ гарм., V ₆ натур.	IV ₆ маж., IV ₆ натур.	K ₆₄ , V _{гарм.}
Кантата	I ₅₃ , VI ₆	V ₆₅ гарм., V ₆ натур.	УМVI ₅₃ , IV ₆ .	V ₇ гарм., V _{гарм.}
Crucifixus	I ₅₃ , VI ₆	УМVII ₇ , V ₆ натур.	MVI ₇ , IV ₆ , II ₄₃	K ₆₄ , V _{гарм.} , V ₇ гарм.

В целом два баховских хора соотносятся как более ранняя и более поздняя версия одной и той же музыки. При этом, поскольку она используется в рамках разных жанров и содержания, предназначена для разных соста-

ющие в своей структуре неизменный бас (граунд-бас в английской терминологии), пришел к выводу, что из 87 подобных композиций только 30 действительно являются вариациями, остальные же 57 пьес в целом не вариационны. В основном это музыка вокальной природы, в которой надостинатный пласт не связан с варьированием [7].

¹⁰ Вопрос о заимствовании Бахом сочинения Вивальди остается для музыкальной науки открытым. Одни авторы решают его положительно. Так, Бернхард Паумгартнер (Bernhard Paumgartner) в эссе, опубликованном в 1966 году, утверждает, что тематическое единство тем является неопровержимым доказательством связи Баха с вокальным творчеством Вивальди [8]. Аналогично этот вопрос решен в монографии о Бахе М. С. Друскина [см.: 1, с. 219]. В свою очередь Карл Хеллер (Karl Heller) утверждает, что можно усомниться в этом выводе, поскольку данная тема широко использовалась в качестве музыкального символа для обозначения боли. Однако, пишет Хеллер, при отсутствии каких-либо доказательств прямого влияния арии Вивальди на хор из кантаты Баха, соответствие музыки и текста поразительно [6, с. 206].

вов, ее воплощение отличается целым рядом деталей. Первая и самая заметная из них – разные тональности хоров: кантата звучит в f-moll, Crucifixus – в e-moll. Обсудим другие отличия.

Второй номер кантаты написан для камерного оркестра (2 скрипки, 2 виолончели, фагот, басо континуо) и смешанного хора (сопрано, альт, тенор, бас). В Crucifixus инструментальный состав сохранил камерность, но претерпел изменения: отсутствует фагот, прибавились две флейты, вместо двух виолончелей – одна.

В кантате уже в первом проведении выступают все исполнительские силы, общее звучание соединяет три слоя: басовую тему, гармоническое сопровождение (излагается оркестром) и хор. В Crucifixus же первое проведение проходит без участия хора, только инструментальными средствами. По сути, композитор добавил это проведение к более ранней версии, предварив «полноголосное» звучание. Поэтому общее число проведений басовой темы тут на одно больше (в кантате – 12, в Crucifixus – 13).

Отличается и способ изложения басовой темы-формулы: в кантате она проводится крупными длительностями – половинными, в мессе более мелкими – четвертями. В кантате бас не изменяется на протяжении всей части, в Crucifixus бас также проводится неизменно за исключением двух последних проведений. Предпоследнее незначительно распето ближе к концу: вторая четверть опущена на секунду вниз, ведя к появлению субдоминантового аккорда перед заключительным септаккордом доминанты. Последнее проведение превращено из однотонального в модулирующее: в третьем такте мелодическая линия темы поменяла свое направление и гармонизацию, в четвертом такте задерживается на доминантовом басу к G-dur, и в следующем такте разрешается в параллельную тональность.

Хроматическое басовое остинато дает огромный простор для гармонического варьирования. Гармоническое содержание этих двух номеров различно. В обоих хорах используется перегармонизация с сохранением начальной тоники и доминанты в последнем такте. В Crucifixus гармонический план ока-

зывается более насыщенным: за счет добавления партии флейт, по-разному гармонизованными оказываются не только первая и третья доли, но и вторая.

В обоих хорах три начальных проведения (в кантате – с 1-го по 3-е, в мессе – со 2-го по 4-е) практически идентичны. Хоровой пласт в них излагается имитационно, сначала кадансирует синхронно с басом, а в последнем из проведений расходится с ним (см. *Таблицы 5 и 6*). На протяжении трех следующих проведений цезуры баса и надстройки не совпадают. Ее материал в каждом хоре разный: по-прежнему имитационной природы в кантате, контрапунктического свойства – в мессе. Очевидно: этот раздел подвергся переработке в более позднем сочинении. Фрагмент, связанный с очередными тремя проведениями, в двух музыкальных текстах вновь сходный. Окончание формы в более позднем хоре вновь переписано. Таким образом, два хора схожи, имеют ряд идентичных фрагментов, но вместе с тем, в них есть и различия: они касаются общего числа проведений, облика первого из них, организации тонального плана и отдельных проведений в надстройке.

Таблица 5. И. С. Бах Кантата №12 «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen», хор №2 «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen». Форма хора

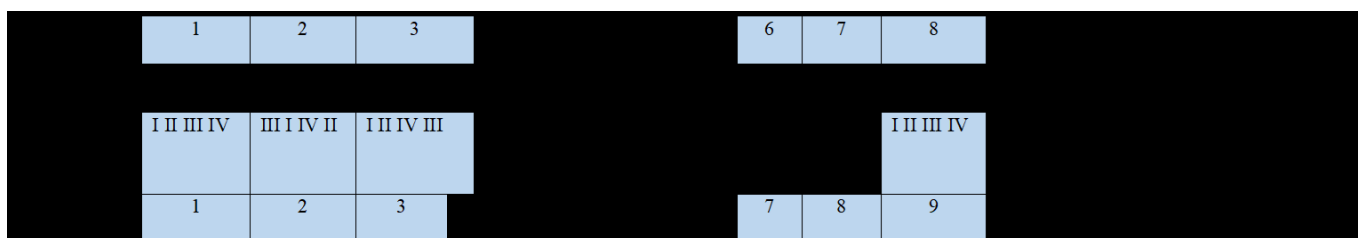
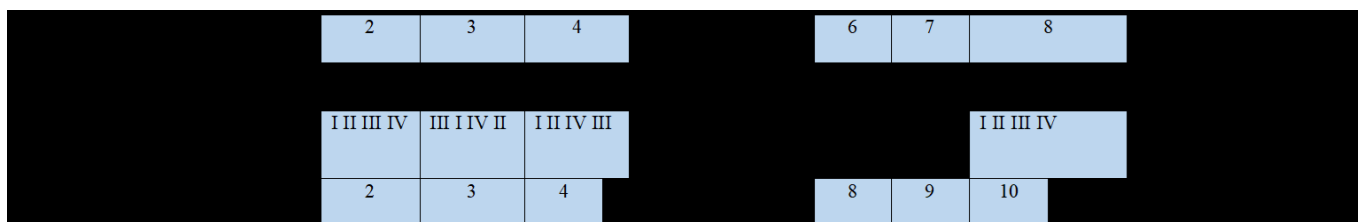


Таблица 6. И. С. Бах Месса h-moll, хор №16 Crucifixus. Форма хора



Надостинатный пласт двух хоров при некоторых отличиях в его организации имеет трехчастную планировку: разделы, полифонические по

фактуре обрамляют вариации аккордового склада (однако, эта трехчастность иной природы, чем в арии Вивальди). Количество разделов-вариаций, на которые делится этот пласт, меньше, чем проведений баса. Поэтому в обоих случаях поначалу цезуры в басовой линии и голосах над ним совпадают, затем рассинхронизируются, а к концу вновь становятся синхронны.

Трехчастное устройство хоровой партии поддерживается распределением текста. Текст, лежащий в основе хора кантаты, представляет собой 4 стиха, рифмованных попарно. Согласно рифме, текст делится пополам и соответствует первому и второму разделам, в третьем разделе повторяются два последних стиха (Таблица 7). Текст *Crucifixus* составляет одно предложение: *Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est* (Распятого за нас при Понтии Пилате, страдавшего и погребенного). Как и в кантате, он делится на две части и проходит по разделам, но в заключительных проведений повторяется целиком (Таблица 8).

Таблица 7. И. С. Бах Кантата №12 «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen», хор №2. Поэтический текст

Текст	Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen (Стенанья, плач, заботы и тревоги)	Angst und Not Sind der Christen Tränenbrot (Страх и нужда – хлеб слёзный христиан)	Angst und Not Sind der Christen Tränenbrot (Страх и нужда - хлеб слёзный христиан)
Изложение надостинатного пласта	Имитация и контрапункт	Аккордовая фактура	Имитация
Проведения баса	1–6	7–8	9–11

Таблица 8. И. С. Бах Месса *h-moll*, хор №16 «Crucifixus». Поэтический текст

Текст	Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato	passus et sepultus est	Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est
Изложение надостинатного пласта	Имитация и контрапункт	Аккордовая фактура	Имитация
Проведения баса	1-7	8-9	10-13

Хорам Баха, как и арии Вивальди свойственно риторическое отношение к слову. Музыкальная ткань обоих хоров наполнена интонациями вздоха – фигурой *suspirato*, выражающей чувства вздыхающей и стонающей души. Но более пристальное изучение нотного текста позволяет говорить о наличии других важных интонаций, имеющих восходящую, не нисходящую природу, которые символизируют в музыке барокко символ бодрости и радости [4, с. 82]. Они есть в обоих хорах, начинают появляться сначала в оркестре (со 2 вариации), затем в вокальных партиях (в кантате с 3 вариации, в мессе – с 4). В *Crucifixus* таких взлетов больше, они имеют более выраженный характер и широкий диапазон. Кроме этого, в *Crucifixus* выделяются октавные скачки в инструментальных партиях, которые можно трактовать как символ бичевания. В целом, в музыкальной ткани «надстройки» в кантате доминируют интонации вздоха, небольшие по диапазону. В мессе же присутствует большее интонационное разнообразие. Интонационные отличия вкупе с изменениями, происходящими в *Crucifixus* в басу, позволяют конкретизировать образный строй двух хоров.

Основные образы кантаты однородны и передают страдания апостолов, следующих за Христом, а также те лишения, которые нужно претерпеть христианам, как добровольную жертву во имя Бога [подробнее об этом, см.: 3]. Поэтому музыка и текст хора выражают одно состояние, и оно связано с идеей страдания. В *Crucifixus* происходит иначе. Месса – это циклическое произведение, в котором получают развитие разные сюжетные мотивы, взятые из жизни Христа, поэтому эпизод крестных мук Спасителя, с которым связан данный хор, трактуется не только автономно, но и в связи с другими этапами его истории. Этим объясняются многие специфические особенности данного хора. Например, двутональность его организации. Как уже сказано, последнее проведение баса здесь, начавшись в *e-moll*, кадансирует в *G-dur*. В этом можно видеть параллель с движением, свойственным мессе в целом – она открывается в *h-moll*, а в конце утверждает параллельную тональность – *D-dur*. Согласно семантической трактовке, распространенной в барокко,

тональность *h-moll* считалась «пассионной», связанной с образами страдания распятия. *G-dur* нередко, по словам В. Носиной, применялся Бахом для выражения радостного чувства [4, с. 83]. Следовательно, в хоре мессы наряду с образами скорби, смерти, страдания, присутствует надежда на воскресение, на победу жизни над смертью. Из-за более сложной смысловой нагрузки в *Crucifixus* также оказался богаче круг используемых интонаций.

Подведем итог проведенному нами сравнению трех сочинений, связанных одной басовой темой. Как мы смогли убедиться, общность этих опусов не ограничивается схожестью их нижнего голоса. Тема многое предопределила в данных композициях: опору на жанр *lamento* и принцип басового остинато, общий строй интонаций и характер гармонизации. Также все три сочинения являются вокально-инструментальными по своим исполнительским силам, имеют трехчастную планировку. Однако, между ними немало и отличий. Главное из них касается общей организации формы. Если в хорах Баха она является в целом вариационной, воплощает закономерности полифонических вариаций на неизменный бас, то в арии Вивальди строится на основе контрапункта двух композиционных принципов – вариационного, который проявляется в проведениях баса, и трехчастной формы *da capo*, складывающейся в голосах над ним. Также баховские сочинения в силу опоры на полифоническую фактуру более сложно организованы в интонационном и гармоническом плане, сочетают типично ламентозные интонации с иными.

Отличия сочинений Вивальди и Баха, в первую очередь, вызваны принадлежностью их разным сферам: кантата Вивальди является светской, связана с любовной тематикой, хоры Баха принадлежат церковным, духовным сочинениям и обращены к Христу. При этом и форма в хорах Баха также построена по-разному, причина этого в различиях содержания кантаты «*Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*» и мессы. Таким образом, одна и та же басовая тема оказалась емкой по своим возможностям и вызвала к жизни три опуса, которые сумели по-разному раскрыть заложенный в ней потенциал.

ЛИТЕРАТУРА

1. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1982. – 383 с.
2. Милка А. П. Полифония. Часть II. – СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2016. – 248 с.
3. Насонов Р. Литургический год с И. С. Бахом [Электронный ресурс]. – URL: https://magisteria.ru/liturgical_year_with_bach/kantaty-na-stihis-franka-bwv-12-21 (дата обращения: 09.03.2020).
4. Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха. – Тамбов, 1993. – 103 с.
5. Ямпольский М. Б. Lamento // Музыкальная энциклопедия. Т. 3. – М.: Советская энциклопедия: Советский композитор, 1976 [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.music-dic.ru/> (дата обращения: 10.04.2020).
6. Heller Karl Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice. – Leonard Corporation, 1997. – 365 p.
7. Miller Hugh Henry Purcell and the Ground Bass // Music & Letters. – Oct., 1948. – Vol. 29, No. 4. – P. 340–347.
8. Paumgartner Bernhard Zum «Crucifixus» der h-Moll-Messe Bachs // Osterreichische Musikzcetschrift, 1966. – P. 500–503.