

Реторичната изразност на Карл Филип Емануел Бах в първата част на соната в ми минор за флейта и чембало

Петя Стефанова

Rhetorical expression of Carl Philipp Emanuel Bach in the first part of sonata e-moll for flute and harpsichord: *This article examines the influence of rhetoric over the music of Baroque ages. On this basis are elaborated performance extraction and explanation of the Baroque rhetoric figures, thus becoming a canon for Baroque composers up until 18th c.*

Tracing the rhetorical expression of K. E. F. Bach is a question of a comprehensive survey of his works. This report focuses on specific example – Sonata for flute and harpsichord in E minor. The conclusions that can be drawn are that the endorsement is a new harmonic style, the figures can be interpreted not only linear but also as part of the vertical structure

Key words: *music, Baroque, musical figures, rhetoric, rhetoric in music*

Музиката на 17 и 18 век, наричана днес барокова, има една важна особеност, характерна за барока във всички области на изкуството – склонността към орнаментация. В музиката това се осъществява чрез използване на музикално-реторични фигури. Орнаментацията, създавана от музикално-реторичните фигури, не е самоцел, тя провокира фантазията и въображението, създава драматизъм и напрежение, които са основни характеристики на барока. „И ако ние изследваме музиката по-внимателно“ – отбелязва Бурмайстер, „сигурно ще намерим много малко различия между нейната същност и тази на ораторската реч. Силата на оратора произлиза не от простия набор на обикновени думи или от подходящо планирана конструкция от периоди, но по-скоро от тези елементи, където има скрито изящество и елегантност, за да подреди и да претегли думите по смисъл и където периодите са завършени със силни и изразителни думи – така това изкуство е музика...“ [2].

Кванц в своя трактат за фигурите в творчеството на Й.С.Бах изтъква, че: „Музикалното изпълнение може да се сравнява с изпълнението на един оратор. Ораторът и музикантът имат всъщност еднаква цел по отношение на подготовката и крайното изпълнение на техните произведения, а именно да ги изпълнят майсторски, така че да стигнат до сърцата на техните слушатели, да възбудят или да сподаят техните страсти и да ги доведат до едни или други чувства. Следователно е полезно и за двамата, ако познават дейността на другия.“ [9].

В класическите речи фигурите са изкусни отклонения от нормалния говор, замислени да направят словото по-ефективно. Още Квинтилиан констатира, че „няма по-ефективен метод за възбуждане на емоции от подходящото използване на фигурите“ [4]. И Й. Хербст споделя подобно мнение: „Точно както ролята на един оратор е не само да украси речта си с прекрасни, изъцини, ярки думи и разкошни фигури, но също и да ги изпълни правилно и да предизвика афекти; точно затова той понякога извисява своя глас, понякога го понижава, понякога говори тихо и спокойно, понякога силно крещи; така също ролята на музиканта не е само да пее, но и да пее артистично и с изящество. По този начин сърцата на слушателите се събуждат и се достигат афектите; следователно песента може да достигне целта, за която е изпълнена и за което е насочена. Поради това певецът трябва не само да е надарен от природата с глас, но също да е обучен, да има добро разбиране и перфектно познаване на музиката“ [8].

Заедно с нарастващия интерес през този период към ораторските похвати на словесната реч расте склонността и към музикалните аналози на тези похвати – музикалните фигури. Към 17-ти век композиторите не само използват фигурите, за да подчертаят текста, но също да доведат слушателите до специфични страсти. В учението си за приложението на реторичните похвати в музиката теоретиците на 17-

ти век изхождат от текста на произведението. Музикалните теоретици създават практически ръководства за начините да се използва текста, за да се постигне яснота и изразителност на музикалното им изразяване чрез съответните фигури. Примери за такива ръководства са трактатите на Йоахим Бурмайстер (1606), Кристоф Бернхард (1660), Атанасиус Кирхер (1650), Томас Яновка (1701), Йохан Матезон (1730) и др. Интересно сравнение на словесната и музикалната поетика прави Я. Друскин: „така, както реториката (и поетиката) предполага морфология и синтаксис на словесната реч, така и музикалната поетика е невъзможна без предварителното изучаване на морфологията и синтаксиса на музикалното изречение” [1].

Музикалните теоретици от 17-ти век развиват своите виждания за музикално-реторичните фигури, често независимо един от друг. Скоро броят на фигурите значително нараства (над 100) и често се застъпват, като различните автори наричат по различен начин еднакви или сходни фигури. Един от първите автори, изградил стройна теория за тези фигури, е Йоахим Бурмайстер. В своя трактат „Музика поетика” от 1606 г. в глава 12 „Музикални орнаменти или фигури” [3] той е дал дефиниции на около 26 музикално-реторични фигури, някои от които ще бъдат разгледани по-долу.

Наличието на аналогични музикални ходове, мотиви и връзки със словесните и речеви фигури предполага такова сходство да се открие и непосредствено в инструменталната музика. И както анализът на думата в речта, базиран на учението за реториката, така и мотивът в музикалното произведение са съпоставими. Многого трактати за дървени духови инструменти от 18-ти век, като тези на Хотетер, Кванц, Тромлиц доказват, че реторичните принципи са просъществували повече от 200 години, като правилата или концепциите на всяко от тези две изкуства започват да се смесват едно с друго.

Когато търсим мястото на Карл Филип Емануел Бах в реторичната традиция на бароковата музика, е важно преди всичко да се определи как точно той е приложил възможностите на реториката към своите музикални творби или, с други думи: „какво един съвременен интерпретатор на неговата музика трябва да знае, с цел да отговори подходящо на компонентите стил и форма?” [5].

При анализа на инструменталната музика има основни правила, добре известни още в 18. век. А именно – корените на инструменталната музика трябва да се търсят във вокалната музика, тъй като афектите, заложи в инструменталната музика, са „имитация” на вокалните. Това твърдение споделя един от учениците на Й.С.Бах – Йохан Шайбе през 1745 година. Роденият през 1714 година Карл Филип Емануел Бах очевидно е бил добре запознат с тези принципи – използвал е реторичните фигури напълно осъзнато. Реторика е изучавал със сигурност – както се знае от биографията му, той е завършил *право*, преди да се отдаде на музиката.

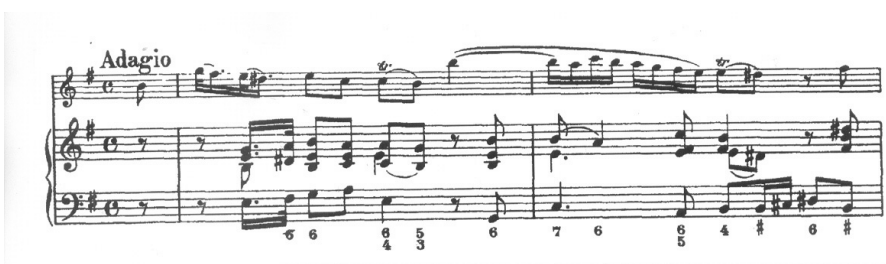
В берлинския двор, където К.Ф.Е.Бах е придворен клавиесинист след завършване на университета, еднакво благоприятно е отношението към италианския оперен стил и към старите класически традиции; с голямо внимание се ползва и музиката на Й.С.Бах.

Биографът на К.Ф.Е.Бах, К.Битер, описва влиянието и взаимодействието на двата стила така: „Италианският мелодичен стил, неговото привлекателно благозвучие, емоционалното начало, което немските музиканти до това време напълно пренебрегват – всичко това от кралските опери и концерти се пренася в художественото съзнание на съвременниците и слага начало на сливането на тези елементи с принципите на старинния класицизъм...Ярък пример за преплитането на двата стила е Карл Филип Емануел Бах. Едва ли той би могъл да прескочи пределите на старата школа, в чиито традиции е бил възпитан, и да набележи в известно отношение нов път в развитието на музиката..., ако не бе възприел изцяло

съчетанието на мелодичния стил с класическата строгост, което е така характерно за неговите произведения” [6].

Цялата I част на сонатата за флейта и чембало в ми минор на К.Ф.Е.Бах е изградена върху фигурите *syncope* и *ligatura*. Изразността на тези две фигури и афектът, който те произвеждат, може да се проследи в цялата част. Синкопът, описан като фигура от Бурмайстер и Бернхард, се появява още в 3-ти такт на сонатата, в самото начало. Низходящото движение, в което можем да забележим фигурата *catabasis*, се явява точкувано. Мелодическото движение извежда първоначалното развитие до фигурата *mimesis*. Целият втори такт е възходящо повторение на първия в неговия ритмичен вариант. Смисълът на тази фигура е повторение с друга височина, произношение или дикция /Бурмайстер/.

Catabasis се явява във втори такт в секвенция, ритмически променена, и в края на такта завършва с въздишка - фигурата *suspiratio*.



От трети такт на частта започва движение във възходяща посока, което може да се обозначи като фигурата *secventio*. Тук за първи път се проявява характерният синкоп /*syncope*/, който увеличава напрежението при изграждането, създавайки едновременно и ефект на задържане, характерен за фигурата. По-необичайното ѝ използване тук се състои в това, че синкоп фактически няма /като нотни стойности и изписване/, но такова впечатление се получава благодарение на повтаряне звучността на 2-ра и 3-та шестнайсетина в групата от четири шестнайсетини.



Натрупванията и дългият период на усъвършенстване на музикалните изразни средства, цялостният процес на генезис на музикалната експресивност ни дава основания да разпознаем тази фигура именно като синкопирана ритмична структура. Тъй като все още липсва същинската класическа симетрия, характерна за стилистиката на Хайдн и Моцарт, тук може да се каже, че присъства идеята за синкоп, която е изразена чрез ясно чуващото се изместване на акцента от силен

метричен момент, върху синкопирането в рамките на шестнайсетиновата група /раздробеното време/.

Първата фраза завършва с фигурата *metabasis*, която се явява като преход. Фигурите в цялата част имат стабилна опора в хармоничната логика на произведението. От главната тоналност ми минор още в началото на 2-ри такт се достига до си минор чрез отклонение към нейната субдоминанта.

The first system of the musical score consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with piano accompaniment. Below the bass staff, there is figured bass notation: 6 5 4 6 6 7. The music is in a minor key and features a mix of eighth and sixteenth notes.

До края на частта се наблюдава фигурата *kyklosis* в такт 7, обяснена от Бартел като серия от осем тона в кръгова или синусоидална форма, последвана от *suspiratio*.

The second system of the musical score continues the melody and piano accompaniment. Below the bass staff, there is figured bass notation: 4 3 5 4 9 8 7 6 5 4. The music maintains the same rhythmic and harmonic style as the first system.

Diabasis в такт 10 е фигура, която очертава преминаването на замисъла в мелодията от един глас в друг.

The third system of the musical score shows the continuation of the melody and piano accompaniment. Below the bass staff, there is figured bass notation: 7b 6 6. The music features a prominent melodic line in the treble clef.

Saltus duriscucus, характерният скок в мелодията на умалена септима е илюстриран в такт 19



Както и в другите сонати на Карл Филип Емануел Бах, хармонията е от изключително значение. Именно поради вертикалното мислене на автора е спорно дали много от назованите фигури съзнателно са използвани с цел да предизвикат конкретен афект, или те по-скоро са част от един вече наложил се стил, а погледът на композитора е отправен в бъдещето – в утвърждаващия се все повече акордово-хомофонен начин на мислене.

Ако 17-ти век издига идеята за композитора като най-важната фигура поради което и *musica poetica* е ключовото определение на века, то с течение на времето към следващия 18-ти век, акцентът се премества към изпълнителя и одухотворената от него музика. Творчеството на Карл Филип като цяло и сонатите му за флейта в частност са ярка илюстрация на този процес, в който може отчетливо да се проследи историческият преход от „музиката за окото“ към „музиката за ухото“. Оживяването на нотният текст от изпълнителя разкрива един нов свят в живота на самите фигури, който е заключен в партитурата и възприемателният орган вече не е окото, а ухото. В този смисъл изпълнителската аргументация за фигурите се издига до първостепенен фактор. Ярък пример за това е фигурата *syncopore* в разглежданата соната. Начинът на изписване не говори за нейното наличие. Живото изпълнение недвусмислено налага впечатлението за нея, предизвиквайки търсения афект. Тази идея се е превърнала във верую на Карл Филип Емануел Бах, който я изразява с думите: „От множеството афекти, които музиката може да възбужда, се вижда какви специални дарби би трябвало да притежава съвършеният музикант и с колко много ум да ги използва, за да може да прецени едновременно слушателите си и – според техния мироглед - съдържанието на истините, които ще следва да поднесе в своето изпълнение“ [7].

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Друскин, Яков. За реторичните похвати в музиката на Й.С.Бах. Музикални хоризонти, 1987, № 11, 60.
- [2] Burmeister, Joachim. *Musical Poetics*. Translated by Benito Rivera. New Haven: Yale University Press, 1993., 143
- [3] Пак там, стр 155
- [4] Квинтилиан, Марк Фабий. Обучението на оратора (*De Institutio oratoria*). София, Наука и изкуство, 1982., 359.
- [5] Nastassi, Miriam. *Rhetoric in music.*, стр.3
- [6] Бах, Карл Филип Емануел. Опит върху правилния начин да се свири на пиано I част. Музикални хоризонти, 1982, №15, 134
- [7] Пак там, стр.111
- [8] Herbst, Jochan Andreas. *Musica moderna practica* (Frankfurt, 1658), trans. by Benito V. Rivera, *German Music Theory In the Early 17 Century*, Ann Arbor, Michigan; UMI Research Press, 1980., 55.

[9] Qantz, Johann Joachim trans. and ed. by Edward R.Reilly, Musical-Rhetorical figures in the Orgembuchlein of J.S.Bach, 1987.,6.

За контакти:

Ас. Петя Иванова Стефанова, катедра Български език, изкуство и литература,
Русенски университет „Ангел Кънчев”, тел.0896820470,
e-mail petia_stefanova@abv.bg

Докладът е рецензиран.