

Съпоставяне на бароковите музикални фигури с афекта, който предизвикват в соната за флейта и чембало в ре мажор от Карл Филип Емануел Бах

Петя Стефанова

Comparison of baroque music figures according to the affect they inspire sonata for flute and harpsichord in D dur by Carl Phillip Emanuel Bach: This is detailed analysis of baroque type which is focused on the first part of C.P.E. Bach's sonata for flute and harpsichord in D. The cumulative affect of the musical rhetorical figures used in this piece and the connection between this figures and the inspired state of the audience are presented in table at the end of the article.

Key words: musical rhetoric figures, Affektenlehre, C.P.E. Bach flute in d minor, musical rhetoric analysis

ВЪВЕДЕНИЕ

Анализът бърху соната за флейта и чембало в Ре Мажор от Карл Филип Емануел Бах е разработен на база на новата класификация на музикалнореторичните фигури по функционалност, разработена от авторката. Начинът, по който произведението ще бъде разгледано, се основава донякъде на методиката на Бурмайстер, като се приема класическата петстепенна музикалнореторична структура, използвана след него от Матезон.

Изборът на К. Ф. Е. Бах е продиктуван от особеното място, което авторът заема в редицата барокови композитори. Той твори в периода на късния барок, на границата с епохата на классицизма. В този смисъл неговото творчество е показателно как се използва целият арсенал от барокови музикалнореторични фигури в творби, които носят вече елементите и на новата музика.

ИЗЛОЖЕНИЕ

Началото на Първата част, Andante, на Баховата соната за флейта и чембало D dur се основава на **формообразуващата фигура mimesis** или **ethophonia** – „приблизителна, но не строга имитация на обекта на друго височинно равнище“ (по обяснението на Бартел), последвана от фигурата **paronomasia** (повторение на музикален пасаж с някои допълнения или промени, за да привлече по-голямо внимание – отново по Бартел). Тези две реторични фигури изграждат музикална мисъл, пребиваваща **в едно и също афектно състояние**, което претърпява вътрешно развитие. **Афектните фигури**, които подлежат на **mimesis** и **paronomasia**, на свой ред определят качеството на единното афектно състояние. Началото е типична изява на **exclamatio** – музикално възклицание, което често се свързва с удивителен знак в текста при вокалната музика (Бартел), подсилено чрез **mimesis**-а с точкуван ритъм. Тази фигура е последвана от **salti composti** – конфигурация от четири тона, която се състои от консонантни скокове (Бартел). Въпреки низходящото си движение, **salti composti** съхраняват позитивното начало чрез консонантността и същевременно урівновесяват по-силния афект, предизвикан от **exclamatio**. Непосредствено след **salti composti** и в пряка връзка с тях прозвучава **acciaccatura** - една допълнителна дисонантна нота, предшествваща акорда, която се изпуска незабавно след неговото изпълнение (Бартел - по Матезон Й.Г.Валтер). Тя активизира вниманието към дисонантното съзвучие, въведено чрез възходящо мелодическо движение. **Сумарният резултат е към музикален афект на съдържана, но дълбоко вътрешно преживяна радост.**

Пример 1

Andante музикален афект

Проявлението на *epiphora* с *mimesis* (видоизменено повторение в каденцовите зони) обединява в единно цяло следващите две построения и с пълната каденца оформя целия дял, който съдържа **narratio, propositio, confirmatio**.

Новото, което внасят **propositio** и **confirmatio**, е **вариантна промяна на изходния афект в посока на развълнуваност с тревожни нотки**. Затова тук се усилва ролята на *хармоничните, басовите и имитационно-диалогичните афектни фигури*

Пример 2

В примера се наблюдава *celeritas* или *symblema* – неакцентуван дисонанс, свързан с леко вълнение, който омекотява, разсейва и разколебава фигурата *exclamatio*. В продължението (Пример 3) е включена и фигурата *diabasis* – преминаване на мотив от един глас в друг, което чрез **диалогичност** създава усещане за „споделеност” на афекта.

Пример 3

Интересно е да се наблюдава своеобразната огледалност на **confirmatio** спрямо предния дял. Началото звучи стабилно, с тържествена сериозност, което е постигнато чрез изявената реторичност, тъй като музикалната организация е много близка до реторичното слово не само като интонация, но и като ритмична организация, свързана с ударена сричка. Този ефект възниква от реторичната фигура **accentus** – начин на *пеене или свирене*, при който акцентираният звук, който

е цел на движението, се предхожда от по-нисък или по-висок тон. При самото описание на фигурата често или се подчертава вокалният ѝ характер или присъства пример от вокална музика. Тъй като в случая движението е възходящо, фигурата може да бъде определена чрез разновидността **accentus ascendens**. Именно по този начин **реторичността се „удвоява“** – и чрез афекта, и чрез общата асоциация за реч. В продължението пътят към полукаденцата ще бъде извървян поразвълнувано, с виртуозни шестнайсетини във възходящо движение, в които се разпознава афектната фигура **subsumptio post positiva** (различни допълнения от по-ниски съседни ноти), въведена и описана от Бернхард и Валтер.

Пример 4

The image displays a musical score for Example 4, consisting of two systems. The first system features a vocal line in G major with a treble clef and a common time signature. The first measure is circled and labeled 'accentus'. The second measure is labeled 'subsumptio'. The piano accompaniment is shown in two staves (treble and bass clefs) with figured bass notation. The second system continues the piano accompaniment with similar figured bass notation.

Много са факторите, които дават основание да определим сумарния музикален афект като тържествено-стабилен и същевременно „модулиращ“ към тържествена приповдигнатост. Преди всичко тук действат по оригинален начин фигури, които водят движението към височина, но в микромащаба го въздържат (възвръщат) чрез низходящи ходове. Не може да се подмине и една съществена асоциация със средновековните модуси, тъй като в първите два такта ритмиката се сумира до периодичното движение четвъртина – половина. Именно тази „етосна“ асоциация на едно второ равнище създава конотативна връзка и допълва внушението на афектните фигури.

Новият дял (A dur) е възвръщане на началото чрез формообразуващата фигура **ethoponia** - приблизителна, но не строга имитация, в различна тоналност (Бартел). Основният материал от **narratio** тук е проведен в доминантовата тоналност като своеобразно „опровержение“, даващо основание този дял да се определи като **confutatio**. Този дял ще бъде своеобразно „опровержение“ и на тонално равнище, и на равнището на самото развитие, което ще прекося на микрониво различни афектни фигури. Като формообразуващи фигури могат да се разпознаят едновременно **anaphora** и **epiphora**, които маркират чрез сходни мотиви встъплението и края на трите фрази, но реализирани (поради вариантността им) чрез **paronomasia**. Би могло да се каже, че чрез вариантно реализираната анафора и епифора фигурата **paronomasia**, се превръща и в афектна фигура – развиващо се състояние в рамките на един доминиращ афект. Самият афект може да се определи като усещане за търсещо неспокойствие, тъй като се базира основно на афектната фигура **accentus**, но за разлика от предходния дял **confirmatio**, тук тя се изявява и като възходяща, и като низходяща (**ascendes – descendes**), което именно видоизменя общото впечатление от музикалния афект.

Пример 5

The image shows a musical score for Example 5, consisting of three systems of piano and vocal staves. The first system is labeled 'anaphora' and features a vocal line with a melodic phrase that is repeated in the piano accompaniment. The second and third systems are labeled 'epiphora' and show a vocal line with a melodic phrase that is repeated in the piano accompaniment. The piano part includes various rhythmic patterns and fingerings, such as '5', '7', '4', '3', '2', '1', and '5'.

В етапа на **confirmatio** трите фази могат да бъдат обхванати със силно афектната фигура **auxesis**, изразяваща „нарастване”, „увеличение” (според Ланхам) или последователно повторение на музикалния пасаж с нарастваща стъпка, според Бартел. Тук се наблюдава именно такава идея, като последните две фази отново са обединени от **epiphora**. Очевидно в цялата първа част нейното организиращо присъствие и неизменно, а и така препратката ѝ към дял **prpposito** е очевидна.

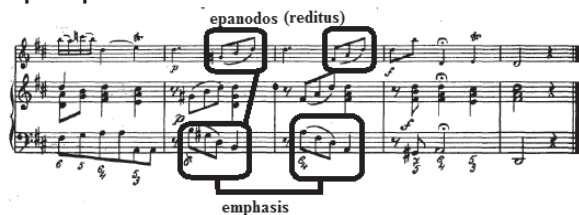
Пример 6

The image shows a musical score for Example 6, consisting of three systems of piano and vocal staves. The first system is labeled '1 1-2-3:' and features a vocal line with a melodic phrase that is repeated in the piano accompaniment. The second system is labeled '2' and features a vocal line with a melodic phrase that is repeated in the piano accompaniment. The third system is labeled '3' and features a vocal line with a melodic phrase that is repeated in the piano accompaniment. The piano part includes various rhythmic patterns and fingerings, such as '5', '7', '4', '3', '2', '1', and '5'. The term 'salto semplice' is written above the piano part in the second system.

Усещането е за вътрешни вълни – нарастване и спадане, въпрос и отговор, все по- настоятелни с всяко провеждане, които стигат до кулминационен момент с помощта на **salto semplice** – два секстови скока в мелодията в противоположни посоки, непосредствено един до друг преди каденцовия момент.

В последният дял **conclusio** се появява огледално преведен мотив - характерен за барокото полифонично мислене похват. Означаваме го с реторичната фигура **epanodos (reditus)**. Заедно с това разложените акорди в баса, подчертават хармонически неустойчивите акорди (ум.септакорд и квартсектакорд), което дава основание да провидим действието на афектната фигура **emphasis**.

Пример 7



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключение ще обобщим анализа в следната таблица:

Таблица 12

Т.	1-6	7-12	13-18	19-32	33-47	48-51
dispositio Реторични фигури	narratio <i>ethophonia</i> (<i>mimesis</i>) <i>Paronomasia</i> <i>exclamatio</i> <i>salti compositi</i> <i>acciaccatura</i>	propositio <i>celeritas</i> или <i>symblema</i> <i>diabasis</i>	confirmatio <i>Accentus</i> <i>subsumptio</i> <i>post positiva</i>	confutatio <i>Ethophonia</i> <i>Anaphora</i> <i>Epiphora</i> <i>Paronomasia</i>	confirmatio <i>Auxesis</i> <i>salto</i> <i>semplice</i>	conclusio <i>epanodos</i> (<i>reditus</i>) <i>emphasis</i>
Музикален афект	съдържана радост	леко вълнение	тържествена припов- дигнатост	търсещо неспокой- ствие	радост	РАДОСТ

ЛИТЕРАТУРА

1. Александрова, Л.В. Порядок и симметрия в музикалном искусстве, Новосибирск, 1995.
2. Бах, К.Ф.Е. Опыт върху правилният начин да се свири на пиано, Музикални хоризонти, бр.15, София 1982 .
- 3.Булева, М. Идеята за хармония върху старогръцки, византийски и латински текстове , 2009.
4. Стефанова, П. Реторичната структура в бароквата музика. Алманах НМА „ Проф. П.Владигеров”, с. 64 – 70, 2012.
5. *Bartel, Dietrich. Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1998.
6. *Burmeister, Joachim. - Musical Poetics. Translated by Benito Rivera. New Haven: Yale University Press.,1993.*
7. *Mattheson, Johann. Der Volkommene Capellmajster (1739), translated and commentary by Ernest Charles Harris, 1970.*

За контакти:

Ас. д-р Петя Иванова Стефанова, катедра Български език, литература и изкуство, Русенски университет „Ангел Кънчев”, е mail: pstefanova@uni-ruse.bg

Докладът е рецензиран.