

Алеся Сергеевна Текучева

as.tekucheva@yandex.ru

Аспирантка Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Alesia S. Tekucheva

as.tekucheva@yandex.ru

Ph.D. student of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory

Parte del Tomaso Vitalino.

«Чакона Витали» как феномен музыкального искусства барокко

Аннотация

Статья посвящена одному из самых загадочных произведений в истории скрипичной литературы, известному как «Чакона Витали». В наши дни это сочинение практически не исполняется в оригинальном виде. Единственный барочный источник — рукописная копия первой трети XVIII века, интерпретация заголовка которой *Parte del Tomaso Vitalino* вызывает споры ученых.

В настоящей публикации освещаются вопросы авторства и жанрового обозначения; автором предложена также образно-смысловая интерпретация «Чаконны», допускающая присутствие в произведении аллюзий на Библейские образы и на события Страстной седмицы.

Ключевые слова

Т. А. Витали, Дж. Б. Витали, рукописная копия, чакона, пассакалия, генерал-бас, музыкальная символика

Parte del Tomaso Vitalino.

“Vitali’s Chaconne” as a Phenomenon of Baroque Art

Abstract

Devoted to one of the most mysterious works in the history of violin music, this article sheds light on the phenomenon known as “Vitali’s Chaconne”. Nowadays the “Chaconne” is rarely performed in its original version. The only known baroque source remains a handwritten copy dated back to the first third of the 18th century, which caused ongoing discussions of scientists how to interpret the heading “Parte del Tomaso Vitalino”.

This article explored issues of authorship and genre indication; author suggests an interpretation of images and semantics in the “Chaconne” which allows for allusions to Biblical stories and the events of the Holy Week.

Keywords

T. A. Vitali, G. B. Vitali, handwritten copy, chaconne, passacaglia, thorough bass, musical symbolics

С музыкой Чаконы Т. А. Витали знакомы многие профессиональные музыканты и любители. Эта пьеса часто звучит в концертных программах — от выступлений учащихся музыкальных школ до филармонических вечеров, — пользуясь большой популярностью у публики. В свое время сочинение входило в репертуар таких знаменитых скрипачей, как Жак Тибо, Зино Франческати, Натан Мильштейн; к Чакоме не раз обращался Давид Ойстрах, оставивший пять записей разных лет [7, 342]. Яша Хейфец дебютировал с Чаконой в Карнеги-Холле 27 октября 1917 года, открыв этой пьесой свою гастрольную поездку по Америке.

Благодаря столь мощной исполнительской традиции, закрепленной замечательными именами корифеев скрипичного искусства, сложившееся в музыкальном мире представление о «Чакоме Витали» на протяжении многих десятилетий связано с многочисленными обработками, коих число увеличивается и донныне. Однако, относя «Чакому» к категории «старинной музыки», редко кто задумывается о том, что же представляет собой оригинал и существует ли он вообще.

Тем не менее, в Саксонской земельной библиотеке (г. Дрезден) хранится рукопись [D-DI Mus. 2037-R-1], на основе которой и возникли все дальнейшие обработки. Пьеса, которую содержит этот манускрипт, написана в форме вариаций на остинатный бас (всего 58 вариаций¹) и имеет вид партитуры для скрипки и basso continuo. Это произведение впервые было опубликовано в редакции (а по сути, в романтической обработке) немецкого скрипача, композитора и педагога Ф. Давида во второй части его сборника «Высшая школа скрипичной игры»² в 1867–72 годы и получило название «Чакона <...> Томазо Витали»³. Оригинал же, созданный в эпоху барокко, для многих и по сей день остается неизвестным; пьеса практически не исполняется по рукописи. Однако при обращении непосредственно к первоисточнику взору музыканта открывается совсем иное произведение, по своей внутренней идее имеющее мало общего с дальнейшими обработками. Минувя все романтические «наслоения» и погружаясь в сочинение, представленное в рукописи, можно выявить его «тайную поэтику»⁴ посредством обращения к барочной символике, семантике, особенностям композиции.

Произведение, представленное в манускрипте, не имеет определенного названия и четкого указания на авторство⁵, поэтому в статье мы для удобства условно называем эту пьесу «Чаконой Витали», заключая данное обозначение в кавычки.

Из истории вопроса авторства

В середине XX века возник музыковедческий интерес к произведению. В апреле 1964 года вышла статья Х. Келлера (Hermann Keller) «Die Chaconne g-Moll von — Vitali?» [13], в которой выражалось сомнение по поводу того, кто же написал эту пьесу. Авторство «Чаконы» долгое время приписывалось Т. А. Витали, однако, по мысли Келлера, автор

¹ Подсчет вариаций мы начинаем с первого такта, поскольку тема в басу ни разу не проходит отдельно от верхнего голоса.

² Die Hohe Schule des Violinspiels: Werke berühmter Meister des 17^{ten}.u.18^{ten}. Jahrhunderts: Zum Gebrauch am Conservatorium der Musik in Leipzig und zum öffentlichen Vortrag: für Violine und Pianoforte / Bearb. und hrsg. von Ferdinand David. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1867–72]. Фердинанд Давид (1810–1873) — автор многочисленных обработок произведений композиторов предшествующих эпох и современников. Помимо «Чаконы» в «Высшую школу» вошли обработки сонат Г. И. Ф. фон Бибера, Н. Порпора, П. Локателли, Ф. М. Верачини, А. Вивальди, И. С. Баха и других композиторов барочной эпохи, а также знаменитая Фолия А. Корелли, Серенада В. А. Моцарта D-dur и несколько каприсов разных авторов с аккомпанементом.

³ «CIACCONA / für Violine mit beziffertem Bass / von / TOMASO VITALI». Томазо Антонио Витали (1663–1745) — итальянский композитор и скрипач, сын знаменитого композитора Дж. Б. Витали.

⁴ Термин А. В. Михайлова [6, 121].

⁵ Предположительно в заголовке рукописи значится: «Parte del Tomaso Vitalino»; первое слово написано нечетко, благодаря чему трактовка названия вызывает множество вопросов (см. об этом далее в основном тексте).

практически неизвестных никому сочинений⁶ не мог написать «Чакону», затмившую своей популярностью многие другие музыкальные произведения того времени. Не имея возможности заглянуть в рукопись и не зная о ее существовании, ориентируясь лишь на редакцию Давида, исследователь приходит к мысли, что пьеса не является барочным сочинением. Во-первых, в произведении очень необычный и смелый тональный план: из основной тональности g-moll происходят модуляции в b-moll, f-moll, a-moll, Es-dur и даже es-moll. Гармонические «дерзости» можно найти и в пределах одной вариации (вариация 33) и даже одного такта (вариация 50, такт 204). Во-вторых, скрипичная партия столь виртуозна, что ее мог написать только композитор-романтик, который, будучи хорошо знакомым с сольными сонатами и партитами И. С. Баха, придал романтическому произведению псевдобарочный облик. В-третьих, партия фортепиано, по мнению Келлера, далека от стилистики генерал-баса. В целом же произведение представляет собой уникальное смешение стилей, сочетающее некие барочные основы (в частности, характерный для той эпохи нисходящий тетрахорд в басу)⁷ с романтической яркостью и виртуозностью.

Следуя мысли Джона Сьюза⁸ о том, что «Чакону», возможно, написал сам Ф. Давид, Келлер объясняет причину использования фамилии малоизвестного итальянского композитора при издании следующим образом: Давид был более известен как большой знаток музыки XVIII века, нежели композитор, и если бы он издал эту пьесу под своим именем, ею бы никто не заинтересовался. Присвоив же «Чаконе» имя Т. А. Витали, издатель имел возможность использовать новое неизвестное имя в ряду различных обработок в своих целях — вроде диковинки, которая всегда является хорошим способом привлечь любопытство.

В ответ на гипотезу Келлера в следующем, июньском, номере того же журнала опубликовал свою статью Марк Паншерль (Marc Pincherle) с точно таким же названием: «Die Chaconne g-Moll von — Vitali?» [16]. Он сообщил, что рукопись «Чаконны» находится в Дрезденской библиотеке, а сам он уже около двадцати лет назад сделал фотокопию этого манускрипта. Паншерль пишет, что, хотя уровень скрипичной техники в пьесе достаточно высок, все же он не удивителен для того времени и по виртуозности значительно уступает, например, каприсам П. Локателли.

В свою очередь, Гульельмо Барблан (Guglielmo Barblan) в статье «Запоздавшее “открытие” Чаконны Витали» (*La ritardata “Scoperta” della Ciaccona di Vitali*, 1966) сетует на то, что Келлер после безрезультатных поисков рукописи в библиотеках Северной Европы обратился с просьбой о помощи за океан, забыв о Дрездене [8, 95]. Он сообщает также, что первым вопрос авторства поднял в статье «О подлинности “Чаконны”

⁶ Перу Т. А. Витали принадлежат немногочисленные сочинения в области инструментальной музыки, среди них — 12 сонат *da chiesa* ор. 1 для двух скрипок, виолончели и баса континуо (органа) (Модена, 1693); 12 сонат ор. 2 для двух скрипок и континуо с органом (Модена, 1693); 12 трио-сонат ор. 3 для двух скрипок и виолоне (Модена, 1695); 12 концертных сонат ор. 4 для скрипки, виолончели и чембало (Модена, 1701); Трио-соната № 9 из собрания «Венок из двенадцати цветков Гармонии, сплетенный столькими же талантливыми музыкантами, для трех инструментов» (*Corona di dodici fiori armonici tessuta da altrettanti ingegni sonori a 3 strumenti*; Болонья, 1706). Эти сочинения не пользуются популярностью и в наши дни; найти ноты или же запись с исполнением какого-либо из этих произведений составляет некоторую трудность.

⁷ Также Келлер указывает на некоторое сходство в строении этого произведения с Чаконой И. С. Баха для скрипки соло, состоящее в проведении заглавной темы мелодической партии в начале, в середине и в конце пьесы. Однако сравнение редакции Давида, на которую опирался Келлер, с рукописью показывает, что в оригинале проведение темы в самом конце отсутствует; в обработке Давида это одно из его нововведений.

⁸ Джон Сьюз (John Suess) — профессор Университета штата Огайо, доктор, автор статьи «Vitali» в словаре Гроува [21].

Т. А. Витали»⁹ Марио Ринальди (Mario Rinaldi) [8, 96], который сравнивал редакцию Давида с изданием Дж. Бенвенути, осуществленным на основе рукописи в 1938 году¹⁰.

Отдельная полемика развернулась между исследователями Вольфгангом Райхом (Wolfgang Reich) и Дитхардом Хелльманом (Diethard Hellmann). Еще за год до появления публикации Барблана, в 1965 году, В. Райх в статье под названием «*Die Chaconne g-Moll: von Vitali?*» [17] излагает историю появления рукописи «Чаконны» и свои взгляды на ее «странности». Он говорит, что манускрипт является копией, созданной приблизительно между 1710 и 1730 годами переписчиком Дрезденской капеллы Иоганном Якобом Линднером¹¹.

Одной из загадок рукописи является ее заголовок. Над нотным текстом в манускрипте помещается надпись: *Parte del Tomaso Vitalino*. Слово *Parte* имеет широкий спектр значений: его можно перевести как «партия», «часть». Отдельные исследователи считают, что слово *Parte* отсылает нас к *partume*, с которой они ассоциируют цепь вариаций в данном произведении, и, таким образом, это обозначение трактуется как собственно название сочинения [14, 9]; [9]. Ситуацию усугубляет то, что написание первого слова не вполне разборчиво, и некоторые ученые трактуют его как *L'arte*, переводя уже как «искусство» или же «произведение»¹².

Райх, придерживаясь первого варианта, расшифровывает заголовок как «партия Томазо Виталино», предполагая, что он указывает на принадлежность нот конкретному человеку — музыканту-исполнителю. Однако исследователь сразу сталкивается с трудностями: в Дрезденской капелле не было музыканта с именем или же псевдонимом *Виталино*. Странно и то, что слово *партия* написано над партитурой¹³. Райх приходит к выводу, что изначально существовала одна из партий — вероятнее всего, басовая, так как бас традиционно являлся основой, фундаментом в жанре чаконны; возможно, эта партия содержала некие наброски мелодии. Затем верхний голос был завершен другим человеком, скрипачом-виртуозом (Райх предположительно говорит о дрезденском скрипаче и композиторе Иоганне Георге Пизенделе).

Свою теорию Райх подтверждает тем, что в рукописи присутствуют несовпадения по гармонии¹⁴, и исследователь считает, что автор скрипичной партии сочинял вариации «в свободном полете фантазии» [17, 151], не всегда ориентируясь на басовый голос. Копиист же, по мысли Райха, начисто переписал партитуру и пунктуально перенес в нее все обозначения и несовпадения, присутствовавшие в черновом (со)авторском варианте. Таким образом, исследователь приходит к мнению, что данная рукопись не использовалась в музицировании, точнее — копиист не стремился создать рукопись, пригодную для практического использования [17]; [12].

⁹ Sull'autenticità della «Ciaccona» di T. A. Vitali // La Rassegna Musicale, XXIV (1954). P. 129–134.

¹⁰ Passacaglia: Tema e variation (50) sopra un basso ostinato: Violino con accompagnamento di Pianoforte: Nuova edizione conforme all' originale. Milano: Carisch S. A., 1938. Бенвенути иначе определяет жанр произведения, именуя его уже не Чаконой, а Пассакалией (напомним, что в рукописи отсутствует какое-либо упоминание о жанре): *Passacaglia: tema e variazioni (50) sopra un basso ostinato, violino con accompagnamento di pianoforte/ Tomaso Vitalino (?)*. Издатель транскрибирует партию континуо для фортепиано, при этом не внося существенные изменения в скрипичную партию. На месте автора дано имя *Томазо Виталино* с вопросительным знаком. Над вопросом, кто есть Т. Виталино, бьются исследователи не одно десятилетие (подробнее об этом см. ниже в основном тексте).

¹¹ Автограф до настоящего времени не найден.

¹² Такую трактовку предлагает Чарльз Брюер (Charles Brewer), автор статьи «Произведения Антонио Бертали и анонимная Чакона» (*The Works of Antonio Bertali and the Anonymous Ciaccona*, 1997), проводя параллель с «*L'arte del arco*» («Искусство смычка») Дж. Тартини. Брюер считает, что «Чакона», как и произведение Тартини, а также Чакона Бертали, является дидактическим сочинением, представляющим собой ряд виртуозных вариаций [10, VIII].

¹³ Рукопись представляет собой партитуру для скрипки и баса континуо.

¹⁴ Райх замечает, что Линднер был очень аккуратным копиистом и не мог сам допустить такое количество ошибок.

Статью Райха принял во внимание Д. Хелльман, издавший пьесу по рукописи в 1966 году. Цитируя в предисловии издания своего коллегу, он опровергает некоторые его доводы. В частности, Хелльман не видит причины появления выше указанных ошибок именно в том, что произведение создавалось последовательно разными людьми, и не склонен соглашаться в этом с Райхом. Он пишет, что многие старинные партитуры содержали ошибки, которые исправлялись лишь в партиях — и, возможно, существовала некая скрипичная партия, содержащая, в отличие от партитуры, исправления в нотном тексте и ныне утерянная [12].

Существует мнение, что фамилия *Виталино* — уменьшительно-ласкательная форма от *Витали*, и, таким образом, *Виталино* есть *маленький Витали*, то есть сын известного в свое время итальянского композитора Джованни Батиста Витали¹⁵ — Томазо Антонио Витали¹⁶. Однако Хелльман не подтверждает эту версию, отмечая, что стилистически «Чакона» сильно отличается от известных произведений Т. А. Витали [12, 3].

Сомнения относительно авторства Витали-младшего усиливаются тем, что упомянутые его сочинения были написаны в конце 1690-х – самом начале 1700-х годов, а дрезденская рукопись датируется более поздним временем. В частности, возникает вопрос, почему композитор после большого перерыва написал сочинение, стилистически не похожее на предыдущие произведения. Автор статьи о «Чаконе» Жером Лежён (Jérôme Lejeune) высказывает следующее предположение: покуда был жив отец, его репутация была столь велика, что Т. А. Витали, находясь под его влиянием, писал традиционные сонаты. После смерти отца Витали-младший, возможно, на какое-то время перестал сочинять, обратился к исполнительству и предпринял гастрольную поездку по немецким землям, посетив в том числе Дрезден. Через некоторое время композитор-скрипач создал ряд произведений в новой стилистике, из которых чудом сохранилась лишь «Чакона», некогда переписанная дрезденским копиистом [14, 7]. Однако все известные сочинения Т. А. Витали, созданные еще в традиционной манере, вышли также после смерти его отца. Следует учитывать и тот факт, что датировка рукописи, данная в статье Райха, очень приблизительна, и промежуток времени, в который мог появиться данный манускрипт, весьма велик (около двадцати лет).

Возможно, что с момента создания последнего из известных произведений Т. А. Витали (1706 год) до появления дрезденской рукописи прошло не так много времени. Также отметим, что данная рукопись является копией, соответственно оригинал мог появиться ранее, что еще более сокращает временное расстояние между созданием этих произведений. Поэтому аргумент против авторства Т. А. Витали, состоящий в том, что между изданием его последнего произведения и написанием «Чакон» прошло много времени, вряд ли можно считать убедительным.

На обложке рукописи имя *Виталино* заявлено как имя автора: *del Sig^r Vitalino*. По словам В. Райха, дрезденский архивист, который около 1750 года составил единый каталог княжеского музыкального собрания, перенес на титульный лист единственную имевшуюся в рукописи фамилию, совершив тем самым грубейшую ошибку и дезинформировав последующие поколения [18, 40].

¹⁵Джованни Батиста Витали (1632–1692) — итальянский композитор, виолончелист и певец, сыгравший значительную роль в становлении барочной сонаты, в частности — трио-сонаты. Его произведения оказали влияние на сочинения таких композиторов, как А. Корелли, Дж. Торелли, Г. Перселл. Дж. Б. Витали оставил весомое наследие в области инструментальной музыки; его перу принадлежат также многочисленные вокальные сочинения, в основном кантаты и оратории. Волею судьбы, благодаря «Чаконе», его сын оказался намного более знаменитым, однако фактически Дж. Б. Витали был гораздо более плодovit и являлся значительной фигурой итальянского барокко.

¹⁶ В частности, такого мнения придерживается Х. Келлер [13]; в труде Л. Гинзбурга и В. Григорьева высказывается предположение, что Томазо Витали, «маленький Витали», мог написать пьесу в раннем возрасте [4, 69]. О возможном времени создания «Чакон» см. ниже в разделе ««Чакона Витали» как художественное целое».

Таким образом, знакомство с точками зрения разных исследователей на вопрос авторства не дает однозначного и убедительного ответа. Вероятно, находка более ранней рукописи решила бы данную проблему, однако некоторые выводы и предположения можно сделать, тщательно изучив текстологические особенности рукописи, структуру сочинения и его музыкальную и числовую символику, к чему мы обратимся несколько позднее.

Жанровое обозначение

Не существует единого мнения о жанре описываемой пьесы. Как уже упоминалось, в рукописи отсутствует какое-либо название или жанровое обозначение. Имя «Чакона» произведение обрело, очевидно, со времен выхода в свет редакции Давида Дж. Бенвенути, издававший пьесу по рукописи, назвал ее Пассакалией, отмечая, что в начале XVII века между басовыми линиями этих жанров существовало четкое различие: чаконе было присуще движение баса со скачками (Бенвенути приводит в пример последование ступеней I–VIII–V–VI–IV–V–I), тогда как для пассакалии более характерно нисходящее поступенное движение от I (VIII) ступени к V [9]¹⁷. Также издатель пишет о минорном ладе, как правило присущем пассакалии.

Однако Александр Силбиджер (Alexander Silbiger) в статье «Пассакалия и чакона: парность и двойственность жанра от Фрескобальди до Куперена» (Passacaglia and Ciaccona: Genre Pairing and Ambiguity from Frescobaldi to Couperin) [20] отмечает, что *в рамках каждого из жанров* есть множество своих *вариантов*, и различия между ними оказываются не менее существенными, чем различия *между жанрами*. Он проводит более подробные исследования, ориентируясь, как и Бенвенути, на сочинения Джироламо Фрескобальди — мастера своего времени, создавшего немалое количество чакон и пассакалий. Анализируя различные аспекты сочинений итальянского композитора в этих жанрах, Силбиджер приходит к следующим выводам:

1) Для *пассакалии* характерны сдержанность, мерное покачивающееся уравновешенное движение, плавная шагающая мелодия в басу, минорный лад, обилие диссонансов. Басовая тема занимает четыре трехдольные группы длительностей (то есть 4 такта на 3/2 или 2 такта на 6/4 и т.д.), верхний голос неразрывен с басом.

2) *Чакона* имеет оживленный характер и звучит в подвижном темпе. Для баса характерно начало с нисходящей кварты и в целом более решительные широкие шаги с пропуском ступеней; верхний голос обособлен. Тема в басу занимает две группы по три доли; лад используется мажорный, а диссонансы редки.

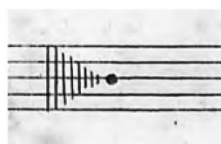
Исследователь отмечает, что данное различие весьма условно и хрупко; небольшие изменения нивелируют разницу и приводят к сближению жанров. Многие музыканты в вопросе разграничения двух жанров берут за образец сочинения И. С. Баха — его знаменитую органную Пассакалию и Чакону для скрипки соло. Однако, по замечанию Силбиджера, не стоит забывать о том, что Бах стоял у завершения давней традиции и в создании собственных индивидуализированных концепций коренным образом переосмыслил некоторые традиционные жанры. Фрескобальди же, творчество которого явилось в свое время новым этапом в развитии данных жанров, тем не менее, основывался на старинных образцах, следуя традиции.

Исходя из отличий, выявленных американским исследователем, можно заключить, что пьеса, которой посвящена наша публикация, действительно является скорее пассакалией, нежели чаконей. В пользу этого говорят и минорный лад, и медленный темп (*Adagio*), и структура остигатной темы, которая представляет собой нисходящий тетраорд *g-f-es-d*, занимающий четыре такта.

Особенности рукописи «Чаконь»

¹⁷ К аналогичному выводу пришел Ричард Хадсон в 1960-е годы [20].

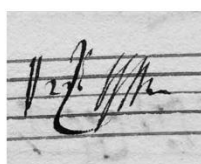
Произведение записано на двух строчках: партия скрипки¹⁸ и партия континуо. В самом конце пьесы, после двойной черты, на обеих строчках мы видим штриховку¹⁹, которая нередко встречается в рукописях и изданиях барочных сочинений и говорит об окончании произведения (Иллюстрация 1).



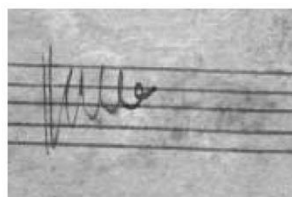
А. Корелли



Ф. Джеминиани



Д. Букстехуде



А. Вивальди



Дрезденская
рукопись
«Чаконь»

Иллюстрация 1. Виды штриховки в конце произведений разных авторов.

Внешне рукопись выглядит очень аккуратной. Здесь практически нет никаких помарок: исключение составляет лишь исправление в басовой партии в такте 89. Хотя нотный текст написан аккуратным почерком, в самом его содержании довольно много неряшливости в записи некоторых нот и длительностей, а в особенности генерал-басовой цифровки и случайных знаков.

Запись цифровки заслуживает отдельного внимания. Зачастую она отсутствует там, где в сопровождении явно предполагаются иные аккорды, нежели трезвучие. А поскольку оно единственное не требует никаких специальных указаний, формально получается, что в данном случае созвучия не соответствуют гармонической логике (см., например, такты 167, 180, 184). Вероятно, автор, рассчитывая на музыкальность исполнителей, не полагал нужным пунктуально выписывать подробности в ряде мест, гармонизация которых казалась очевидной в эпоху барокко.

Однако в тексте есть примеры, где цифровка, не совпадающая со звуками мелодии, тем не менее, сама по себе вполне могла бы иметь место. Так, в такте 207 в партии континуо нет никаких указаний на звук *as*, который при этом присутствует в мелодии. Но и с бекаром выстраивается в басу очень логичная последовательность гармоний, которая в таком виде звучит едва ли не лучше, чем с бемолем (Пример 1).

¹⁸ В тексте не указан инструмент, но особенности фактуры раскрывают предназначение его именно для скрипки. В такте 141 есть единственная пометка, которая может иметь смысл только для скрипичной партии: над нотным текстом мелодического голоса стоит цифра 3 — вероятно, это обозначение аппликатуры. Другие функции этой пометки предположить трудно.

¹⁹ На штриховку накладываются некие буквы. Можно было бы предположить, что здесь скрыто обозначение «*dac*» (сокращение *da capo*), — и тем самым получает оправдание возвращение заглавной темы в мелодической партии в конце произведения в редакции Давида. Однако в таком случае ожидаема точка после *s* и пробел после предлога *da*. Графика же этой надписи более напоминает обозначение «*tac*» (то есть «молчание», от ит. *tace*, лат. *tacet* — букв. «молчит»), которое обычно применяется как указание на длительную паузу, а здесь может обозначать окончание произведения, наподобие *Finis* в рукописи концерта Вивальди для облигатной виолончели, находящейся также в Саксонской библиотеке (Иллюстрация 1).

Пример 1. «Чакона Витали». Такты 206–209. Партия скрипки, континуо и его расшифровка.

Еще один пример представляют вариации 16–17 (такты 61–68), но здесь всё сложнее. Мы видим, что запись в манускрипте не очень аккуратна и не всегда понятна (Иллюстрация 2):

1) В третьем такте басовой партии вариации 16 (Пример 2) бекар стоит между цифрами 2 и 4. По контексту нетрудно догадаться, что он имеет отношение к кварте, то есть к звуку *h*.

2) В седьмом такте не стоит цифра над звуком *es*, но и здесь по контексту мы понимаем, что должен звучать секстаккорд.

3) В четвертом такте на первой доле рядом с цифрой 6 стоит бемоль; в нем нет необходимости, так как *си-бемоль* есть при ключе, но, вероятно, этот знак возник здесь после бекара в предыдущем такте. Однако в аналогичном месте в восьмом такте примера автор решил бемоль уже не ставить.

4) В доминантовых созвучиях в 4-м и 8-м тактах не стоит в цифровке диэз — скорее всего, он имеется в виду.

5) Во втором такте на сильной доле поставлен бемоль рядом с цифрой 4, однако вряд ли автор имел в виду *ses*. Вероятнее всего, этот бемоль следует отнести к цифре 2, то есть к звуку *a*. В этом случае гармония цифровки будет совпадать с *as* в скрипичной партии (если считать, что в следующем аккорде этого такта «по умолчанию» будет *as*). Однако при повторе, в шестом такте, мы видим уже бекар рядом с цифрой 4, обозначающей звук *s*. Поскольку здесь отменять нечего, снова можно предположить, что этот бекар должен относиться к цифре 2, таким образом немного изменяя гармонию в похожих вариациях. Однако, взглянув на скрипичную партию, мы ничего подобного не обнаружим: там снова стоит бемоль при ноте *a*, а варьирование осуществляется за счет переноса мелодического звука на октаву вниз.

б) В этих же созвучиях нет указания на сексту с бемолем, то есть на звук *es*, который бы потом логично разрешался в сексту следующего созвучия, то есть в *d*.

И самый вызывающий пример в рукописи — вариации 37–38 (такты 150–157). Бас, не омраченный ни одним лишним бемолем, без малейшего намека на минор, спокойно продолжает свое шествие в тональности *Es-dur*²⁰, в то время как партия скрипки записана в тональности *dis-moll*, одноименной к *es-moll*, со сменой ключевых знаков!

В четвертом такте в партии скрипки звучит гармония натуральной доминанты, что довольно странно в данном контексте. Возможно, автор запутался в таком количестве знаков²¹ и не поставил дубль-диэз перед нотой *s*. В примере ниже (Пример 3) мы смоделировали некий компромиссный вариант, который бы наименьшим образом отличался от оригинала, но не нарушал логики и благозвучия.

²⁰ Если быть точными, здесь даже не хватает бемоля (*as*) рядом с цифрами 6 и 7 в тактах 152–153 и 156–157.

²¹ В оригинальной записи *fis* и *gis* при ключе продублированы октавой ниже.



Иллюстрация 2. «Чакона Витали». Рукопись. Такты 59–68.

$\flat 4 \quad 6 \quad \sharp 4 \quad 6 \quad \flat 6 \quad 5$
 $2 \quad 5 \quad 2 \quad 4 \quad 4 \quad 3$

Пример 2. «Чакона Витали». Вариации 16–17 (такты 61–68). Партия континуо с расшифровкой.

Пример 3. «Чакона Витали». Вариация 37 (такты 150–153). *A* — запись согласно рукописи; *B* — расшифровка цифровки с переводом верхнего голоса в бемольную тональность; *B* — усредненный компромиссный вариант.

Что побудило автора поставить знаки диезной тональности и почему же, если он желал слышать здесь минорную тональность, бас записан в мажоре? Сложно себе представить, что эти вариации так и должны звучать: очень уж много погрешностей в тексте данной рукописи, да и в то время, по словам В. Райха, «даже синьор Караффа²² не писал битональную музыку» [18, 39]. Возможно, автор руководствовался тем фактором, что на струнных инструментах легче играть в диезных тональностях; для этого он изменил тональность скрипичной партии, а в басу забыл поставить необходимые бемоли. Однако это предположение нетрудно опровергнуть, ибо с шестью знаками при ключе — будь

²² Caraffa — герой романа И. Кунау «Музыкальный шарлатан» (1700).

то диезы или бемоли — играть на скрипке одинаково неудобно. В барочную эпоху в тональностях с большим числом знаков практически никто не играл и не писал²³. К тому же, гораздо проще было бы поставить бемоли при нотах и *re-beкар* в *es-moll*, чем в *dis-moll* запутаться в диезах и забыть о вводном тоне. Возможно, здесь сокрыт какой-то более глубокий смысл, связанный с барочной символикой; вернемся к этому вопросу несколько позднее.

Так или иначе, бас и скрипичная партия явно противоречат друг другу. Это наводит на мысль, подтверждающую приведенное выше мнение В. Райха: обе партии появлялись независимо и, быть может, из-под пера разных людей²⁴. Первой возникла басовая партия, а потом кто-то другой приписал верхний голос, который в целом ориентируется на заданные гармонии, но иногда отклоняется от них в той или иной степени. И если в предыдущих двух примерах (такты 61–68; 207) эти отклонения не столь заметны и можно было бы подумать, что кто-то ошибся в записи цифровки, то в последнем случае противоречие очевидно.

Один из проблемных моментов в манускрипте — обозначение *fino al Segno* в такте 41, что можно перевести как «до знака...». В рукописи после этой надписи стоит собственно знак — точка под дугой, как фермата, и внизу чуть правее — «+». Через четыре такта, то есть в конце одиннадцатой вариации, на сильной доле следующего такта этот знак повторен, только теперь обе его составляющие, фермата и плюс, расположены вертикально друг под другом²⁵. Значение этой ремарки интерпретируют совершенно по-разному. В. Райх считает, что обозначение *fino al Segno* могло возникнуть до появления второй, то есть скрипичной, партии, относясь к басу, и при появлении записанной мелодии потеряло смысл [18, 39]. Однако он при этом говорит только о ремарке, не упоминая о самом знаке — складывается ощущение, что он его не заметил или не придал ему значения. Д. Хелльман выдвигает две версии: он пишет, что этот знак может указывать на начало и конец секстольных фигур или же сопутствовать замене скрипичного ключа на старофранцузский²⁶ в начале вариации.

Свои мысли ученый обосновывает тем фактором, что обсуждаемая ремарка явно заходит на нотный стан скрипичной партии и таким образом, по мнению Хелльмана, прикрепляется скорее к мелодии, нежели к басу [12, 3]. Однако обе его версии видятся сомнительными: в пьесе много других фрагментов с секстольными фигурациями в партии скрипки, не отмеченных никакими отдельными знаками; версия с ключом представляется еще менее жизненной, ибо ключ меняется обратно на скрипичный уже через два такта, а повторный знак стоит ровно через четыре такта, в конце вариации. Замена ключа на старофранцузский встречается в рукописи также неоднократно²⁷, однако во всех

²³ Примечательно, что в музыкальных трактатах и словарях, отражающих практику того времени, в разделе о семантике описываются далеко не все тональности. В частности, И. Маттезон во второй главе третьей части трактата «Das Neu-Eröffnete Orchestre» (1713) характеризует лишь тональности до четырех знаков при ключе. Исключение составляет *H-dur*, однако автор трактата представляет эту тональность не в лучшем свете, делая при этом оговорку о малой употребительности: «*по натуре противен, жёсток, крайне неприятен и отвратителен, но не особенно часто употребляется*» (перевод А. Андрушкевич, цит. по: [5, 107]); *cis-moll* здесь вовсе не упоминается [15, 236–253]. В труде К. Шубарта (1739–1791) «Идеи к эстетике музыкального искусства» («Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst», 1784–1785, изд. 1806), изданном уже в начале XIX века, представлены бемольные тональности до шести знаков и диезные — до пяти знаков при ключе, то есть *dis-moll* и здесь отсутствует [19, 377–382].

²⁴ Райх отмечает также стройную архитектуру басового голоса, который можно было так умело написать лишь прежде всего остального [18, 40].

²⁵ Почему они не написаны вертикально в первый раз — загадка, ибо места под ферматой достаточно, чтобы уместить там плюс. Возможно, так было записано в черновой рукописи, а пунктуальный переписчик перенес, как есть, не вдаваясь в подробности.

²⁶ Хелльман называет новый ключ сопрановым — вероятно, он «оговорился».

²⁷ Старофранцузский ключ использован при выходе скрипичной партии в высокий регистр в тактах 146–147, 202–204.

остальных случаях такая замена не сопровождается появлением дополнительных надписей.

Следуя мысли Райха о том, что это обозначение идет от партии генерал-баса, можно заметить, что в басовой партии в данной вариации появляются половинные длительности, тогда как в соседних вариациях одна нота в басу занимает весь такт. В дальнейшем ритм изменяется зачастую на группу *целая+половинная*, но трех подряд половинных нот нет больше ни в одной вариации. Однако такое внимание к конкретной вариации было бы уместно скорее в зоне кульминации, тогда как в данном случае речь идет практически о начале произведения.

Можно попробовать пойти совсем иным путем. Возможно, что ремарка *fino al Segno* сродни знаку коды (*Da Coda*, так называемому «фонарю»), и нужно пропустить такты «до знака ...», то есть 11-ю вариацию. Эту идею нам подсказал специалист в области барочного исполнительства, доцент кафедры барочной скрипки и альты Московской консерватории И. Н. Должников. Разумеется, все, кто знаком с музыкой «Чаконны Витали», особенно в различных ее редакциях, сразу воспротивятся, ибо эта музыка настолько стала привычной именно в таком виде, что представить себе пьесу без кружевной 11-й вариации, действительно прекрасной по музыке, очень сложно²⁸. Также может возникнуть следующий вопрос: если пометка *fino al Segno* присутствовала в черновой рукописи и обозначала пропуск вариации, почему там эта вариация не была зачеркнута, а осталась на месте, и переписчик спокойно перенес ее в чистовик вместе с ремаркой?

Еще одна возможная версия (также подсказанная И. Н. Должниковым) состоит в том, что надпись *fino al Segno*, напротив, подобно знаку «Segno», призывает исполнителя по окончании вариации вернуться к ее началу, чтобы повторить еще раз. В таком случае более логичным видится отнести эту надпись именно к скрипичной партии, что соответствует мнению Хелльмана.

Анализ рукописи сам по себе не может окончательно решить вопрос, связанный с ремаркой *fino al Segno*, однако изучение структуры цикла и его символики позволит нам в дальнейшем сделать некоторые выводы, касающиеся этой проблемы.

«Чакона Витали» как художественное целое

Басовая партия

В качестве темы в басу автор избирает нисходящее поступенное движение от I ступени к V, занимающее 4 такта. В отдельных случаях тема претерпевает некоторые изменения: в вариациях 28–31, 33 ее протяженность увеличивается до 5 тактов (добавляется пятый звук); в вариациях 29–31, 33 она звучит в обращенном виде, то есть в восходящем движении; в вариации 25 вообще изменяется ее структура²⁹. Все эти отличия связаны с развитием басовой линии, приводящим к кульминации.

Как художественное явление произведение целостно; его структура стройна и продуманна. В. Райх в своей статье 1970 года дает схему, в которой отражена структура баса — основы всего произведения [18, 41]. Заметим, однако, что эта схема весьма обобщенная³⁰. Уточнив и расширив схему В. Райха, получаем следующую таблицу³¹ (Схема 1).

²⁸ В редакции Давида, которую его последователи брали за основу своих обработок, скрипичные фигурации из этой вариации в дальнейшем переходят в фортепианный аккомпанемент, придавая таким образом слитность соседним построениям.

²⁹ Если в остальных вариациях в басу ступени сменяются раз в такт, то в вариации 25 движение становится более активным, и в каждом такте используются две различные ступени (Пример 4).

³⁰ В частности, в средний раздел он выделяет 6 вариаций, которые включают не по 4, а по 5 тактов. Однако на деле в произведении звучат 4 вариации по 5 тактов (28–31), далее одна четырехтактовая (32) и еще одна снова пятитактовая (33).

³¹ Вариации, в которых происходит модуляция, для наглядности отнесены к той тональности, в которой они начинаются.

Тональность (включая модуляции в следующие тональности)	<i>g</i>	<i>b</i> →	<i>f</i> →	→ <i>g</i> →	<i>a</i> →	→ <i>g</i> →	<i>Es</i>	[<i>es/dis</i>]	<i>g</i>	всего:
Число вариаций	7	6	2	5	8	5	3	2	20	58
	33						25			
Номера тактов	1–28	29–52	53–60	61–80	81–113	114–137	138–149	150–157	158–237	238
Количество тактов в вариации	4	4	4	4	7x4+1x5	3x5+1x4+1x5	4	4	4	–
Направление баса	↘	↘	↘	↘	↘	3↗+1↘+1↗	↘	↘	↘	–
Изменение конфигурации баса	–	–	–	–	вар. №25	вар. №33	–	–	–	–

Схема 1. Структура «Чаконы Витали».

Подсчитывая количество тактов в разделах, можно найти точку золотого сечения: она приходится на центр раздела в *Es*³², то есть на 36-ю вариацию³³. Таким образом, раздел в *Es-dur* (включающий 5 вариаций, если ориентироваться на мажорный бас) является даже в структурном отношении центром всего произведения, не говоря уже о его особенном звучании в данном контексте.

В целом в развитии басовой линии выделяются несколько разделов:

- первый раздел, включающий 20 вариаций, можно условно обозначить как экспозицию: здесь тема проходит в разных тональностях, но неизменно в нисходящем движении, укладывающемся в 4 такта, и возвращается в *g-moll*;
- средний раздел — это развитие, где начинают происходить различные изменения в басовой теме (13 вариаций), и кульминация в *Es-dur* (5 вариаций);
- третий — репризный раздел в основной тональности, включающий 20 вариаций.

Мелодия

Тональный план «Чаконы» организован не случайным образом: здесь четко прослеживается симметрия в количестве ключевых знаков. Однако при составлении следующей схемы будем учитывать и гармонические особенности верхнего голоса, а именно — изменение мажорного лада на минорный в 37-й вариации (Схема 2).

³²В силу появления битональной записи в вариациях 37–38 данный эпизод здесь обозначен без указания ладового наклонения.

³³ По правилам «золотой пропорции», отношение целого к большему равно отношению большего к меньшему. Такое отношение есть «золотое число», приблизительно равное 1,618. Если принять большее за *a*, а меньшее за *b*, получим следующую пропорцию: $a/b = (a+b)/a$.

Тогда $(a+b) = 238$ тактов, а отношение $(a+b)/a$ в идеале есть «золотое число», 1,618. Отсюда $238/a = 1,618$; $a = 238 : 1,618 \approx 147,095$ (тактов), то есть искомая граница расположена немного дальше, чем начало 148-го такта (третьего в 36-й вариации) — что безусловно можно округлить, установив в качестве точки золотого сечения середину вариации 36 (то есть границу между 147-м и 148-м тактами), центр раздела в *Es*.

Тональный план	<i>g</i>	<i>b</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>g</i>	<i>Es</i>	[<i>es/dis</i>]	<i>g</i>
Количество ключевых знаков	2	5	4	2	0	2	3	6	2
	9						9		

Схема 2. Тональный план «Чаконны Витали».

Ось симметрии здесь — тональность *a-moll*, отсутствие ключевых знаков в которой (ноль) является точкой отсчета. Далее, если суммировать количество знаков в двух парах промежуточных тональностей, в обе стороны симметрично выстраиваются числа 2, 9 и 2.

Следуя версии, согласно которой бас появился раньше мелодии, можно оспорить эту симметричность: ведь в таком случае бас задает «правила игры», и если это так, то в правой части схемы никакой девятки не сложится, а будет число 3, потому что в басу нет и намека на появление тональности с шестью знаками, будь то *dis-moll* или *es-moll*. Однако можно исходить из того, что в рамках барочной символики числа 3 и 9 в некотором смысле оказываются эквивалентными³⁴. 9 в левой части схемы можно представить как 3^2 , а 3 — совершенное число (так как в нем сокрыто начало, середина и конец), а также символ Троицы [11, 166–167]. И если девятка с левой стороны явилась результатом сложения других чисел (4 и 5), то в правой части схемы число 3 возникло с появлением тональности *Es-dur*, которая сама по себе несет божественную символику — независимо от схемы, участницей которой она стала. В частности, Шубарт характеризует эту тональность как «тон любви, молитвы, интимного разговора с Богом; благодаря своим трем бемолям символизирует Святую Троицу» [19, 375]. Эта тональность настолько символична и божественна, что ее *тройка* не требует дополнительного возведения в квадрат, чтобы в своих «правах» быть приравненной к *девятке* в левой части схемы.

Вполне возможно, что и автор скрипичной партии при сочинении имел в виду подобного рода символику и не был озабочен лишь написанием виртуозных вариаций с использованием передовых достижений скрипичной техники. Мелодический голос здесь, безусловно, не служит просто демонстрации возможностей скрипичной игры, он не призван решать исключительно дидактические задачи, и в нем нет чисто внешнего блеска: музыка скрипичной партии имеет свою логику развития и свое образное содержание. К тому же, ее нельзя назвать очень уж виртуозной: она вполне доступна для исполнения не только мастерами — в отличие от многих сочинений композиторов-скрипачей того времени, например, уже упоминаемых вариаций «*L'arte del arco*» Дж. Тартини, знаменитой его сонаты «Дьявольские трели», концерта П. Локателли «Гармонический лабиринт»³⁵ и многих других.

Таким образом, автор скрипичной партии, думая о внутреннем содержании музыки в пьесе, мог дополнить и усилить символическое содержание, уже имеющееся в структуре

³⁴ Здесь и далее мы опираемся на сведения, представленные в числовом словаре, который предлагает Тобиас Гравенхорст в своей диссертации [11]. Исследователь суммирует цитаты из барочных трактатов с различными, подчас весьма эклектичными значениями чисел, объединяющими и пифагорейское учение, и христианскую символику, и каббалистическую мистику.

³⁵ Фрагмент этого концерта также вошел в «Высшую школу» Давида, где фигурирует в качестве одного из капризов (с аккомпанементом фортепиано). «Гармонический лабиринт» завершает череду концертов для солирующей скрипки с оркестром, входящих в сборник «*L'arte del violino*» («Искусство игры на скрипке», 1733) оп. 3 Локателли. Концерты этого опуса имеют дидактическую направленность, о чем можно судить из названия; для каждого концерта написаны свои вставные *Capriccio* (всего их 24), исполняемые скрипачом соло внутри части как каденция. Давид для своей обработки взял приглянувшийся ему каприз, написал к нему аккомпанемент и назвал именем концерта, к которому этот каприз изначально имел отношение (опустив при этом прилагательное), — «Лабиринт».

басовой линии. Возможно, одной из причин появления тональности с шестью знаками стало стремление уравновесить обе части схемы, чтобы симметрия уже не вызывала никаких сомнений. Благодаря скрипичной партии в структуре «Чаконы» появляется число 6, которое в сумме с числом 3 тональности Es-dur дает столь «радующую глаз» девятку, симметричную числу 9 в левой части схемы. Но в двух случаях это число складывается из разных составляющих: 5+4 и 3+6.

Символическое значение этих чисел различно. Обобщая значения, приводимые Гравенхорстом, можно прийти к следующим выводам: в правой части нашей схемы сконцентрированы числа совершенные, отличающиеся особой цельностью: число 3 — первое совершенное число, символ Троицы [11, 166–167]. Совершенно и число 6: «Так же, как Троица дала начало всему земному, из чисел 1, 2 и 3 произошел Сенарий [шестерица] как совершенное Мироздание»³⁶. Числа же 4 и 5, напротив, не имеют совершенной троичной, перфектной, природы. 4 — земной символ и воплощение идеи мирового порядка: 4 элемента, 4 темперамента, 4 направления ветра (то есть стороны света); неподвижность, устойчивость, 4 Евангелиста, 4 буквы в слове *GOTT*, а также 4 времени года, 4 лунные фазы [11, 167–168]; [1, 12]. Значение числа 5 неоднозначно и менее оптимистично: 5 ран Христа, Пятикнижие Моисея; непостоянство человеческой природы. Это число несовершенно: его составляют числа 3 («в высшей степени святое триединство» [11, 168]) «против» 2, что отсылает нас к Евангелию: «ибо отныне пятеро в одном доме станут разделяться, трое против двух, и двое против трех» (Лк. 12, 52). Однако это число может быть и «освящено», так как составляющие его числа (согласно Пифагорейской традиции) священны (1 и 4 или 2 и 3) [11, 168].

В свою очередь, интерпретация числа 9 также может быть неоднозначна: с одной стороны, это число 3, возведенное в квадрат; совершенство всех вещей, символ ключей от Рая. С другой стороны, 9 — час, когда распятый Христос испустил дух, и в целом знак несчастья и смерти [11, 170–171]. Итак, можно предположить наличие некоего символа пути к совершенству, трудного и непрямого, в начале произведения и достижения этого совершенства — в кульминационной точке.

Одинаковые и, в то же время, разные девятки окружает, словно рефрен, число 2. Оно нередко символизирует двойственность: две природы Христа, противопоставление Добра Злу, начало разделения и разлада [11, 166]. Будто этот «рефрен» постоянно напоминает нам о сложности выбора пути. Показав ненадолго идеал, совершенство, он возвращается в конце, завершая все произведение и призывая нас неустанно бдить.

Напомним, что в вариации 11 стоит обозначение *fino al Segno*, которое, возможно, призывает исполнителя пропустить вариацию или же, напротив, сыграть ее дважды. Рассмотрим первую из этих версий с позиций символики. Уменьшение на одну вариацию раздела до перехода в Es-dur играет значительную роль. В этот раздел входят уже не 33, а 32 вариации; второй же раздел (начиная с Es-dur, то есть с 33-й вариации, до конца) включает 25 вариаций. Заметим, что $32 = 2^5$, а $25 = 5^2$: в обоих случаях используются одни и те же цифры, и это дает лишний повод обосновать условное проведение границы перед наступлением тональности Es-dur. Всего в произведении получается 57 вариаций. $5 + 7 = 12$ — 12 Апостолов, «небесное» число — 12 месяцев, полнота добродетели. На числе 12 основывается Истинная Церковь, соединяя в себе Божественное и земное (3×4) [11, 173]. Таким образом, с позиции числовой символики пропуск 11-й вариации оказывается весьма оправдан.

Еще одна структурная особенность произведения — объединение большинства вариаций в пары (Схема 3).

³⁶ “Wie nemlich aus der Trinität alles erschaffen / und entsprungen / was weltlich ist; Also ist aus diesen Zahlen 1.2.3. der Senarius als mundanus perfectus entsprungen” (А. Веркмайстер «Музыкальная температура» / А. Werckmeister «Musicalische Temperatur», 1691; здесь и далее перевод наш — А. Т.; цит. по: [11, 168–169]).


№ вариации	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	[11]	12	13	14	15	16	17	18	19	20
тональность	g-moll							b-moll					f-moll	g-moll						
особенности	T							T		<i>fino dal segno</i>		→			→					→

№ вариации	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38
тональность	a-moll							g-moll					Es-dur	es-moll				
особенности		T		бас!				→ 5т.	→ 5т.	5т.	5т.		→ 5т.					

№ вариации	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58
тональность	g-moll																			
особенности	T											(T)								

Условные обозначения: T — тема;

→ — модуляции;

 — объединение вариаций в пары по различным признакам;


 — вариации, материал которых начинается в предыдущем такте, нарушая чёткость границ

Схема 3. «Чакона Витали». Объединение вариаций в группы.

В основе такого объединения лежат различные принципы:

- единая мелодическая линия (в случае с проведением заглавной темы верхнего голоса: вариации 1–2, 8–9, 23–24, 39–40)³⁷;

- мелодический подъем и спуск (подобно вопросу и ответу): вариации 3–4, 41–42, 47–48;

- различное фигурационное оформление одного материала: вариации 6–7, 21–22, 35–36, 37–38, 43–44, 55–56³⁸ (к отдельной подгруппе можно отнести вариации, в которых дана лишь звуковысотная основа, а исполнитель сам выбирает, какими фигурациями расцвечивать данные аккорды: вариации 18–19, 26–27, 52–54³⁹, 57–58);

- сходная мелодическая линия в соседних вариациях (45–46); также 12-ю можно считать вариантом 10-й⁴⁰.

Из приведенной таблицы видно, что не объединяются в группы, как правило, те вариации, в которых происходит модуляция или видоизменяется тема в басу (вариации 25, 28–33), или же «самодостаточные» вариации (вариация 34, звучащая как вступление, пролог в Es-dur`ном разделе, и вариация 50, в которой использован материал заглавной темы). Одиннадцатая вариация пары не имеет. Если интерпретировать значение ремарки *fino al Segno* как указание на то, что нужно повторить эту вариацию, то она сразу приобретает себе пару.

Выписывать же еще раз эту вариацию нотами, во-первых, не было необходимости, так как барочный исполнитель в любом случае не станет играть один и тот же фрагмент два раза одинаково, а непременно при повторении внесет в свое исполнение что-то новое. Во-вторых, рассматривая вариант, при котором верхний голос сочинялся на основе уже

³⁷ В вариации 50 используется начальный мотив заглавной темы мелодического голоса, но целиком она не проводится.

³⁸ В некоторых случаях в обеих вариациях записан абсолютно идентичный текст, который при повторении может варьироваться в соответствии с желанием и фантазией исполнителей.

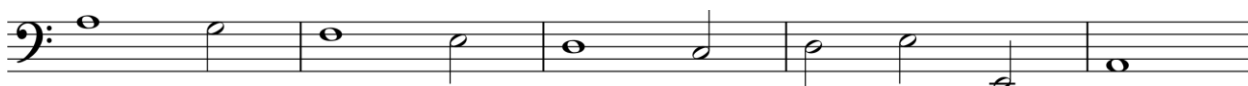
³⁹ Единственный случай в произведении, когда вместе объединяются не две, а три вариации.

⁴⁰ При пропуске 11-й вариации сходные между собой вариации 10 и 12 оказываются рядом, не разбиваясь другим материалом.

готового баса, можно прийти к выводу, что автор скрипичной партии не располагал свободным местом на бумаге, чтобы записать дополнительную вариацию, и поставил ремарку.

Всё же достоверно установить, какую информацию несет в себе данное обозначение, нет возможности. Вероятно, она влечет за собой пропуск или же повтор вариации 11, однако, не зная однозначного ответа, допустимо исполнять ее и в оригинальном виде, таким образом не лишая слушателя возможности насладиться красотой ее музыки и не нарушая стройности и символичности композиции с точкой золотого сечения в центре раздела в *Es*.

В вариации 25 внезапно изменяется структура басовой темы. Мелодия баса включает не 4 (или 5) звуков; она спускается от I ступени к III, а затем следует каденционное заключение (Пример 4).



Пример 4. «Чакона Витали». Вариация 25. Линия баса (приводится без ключевых знаков).

Такое неожиданное изменение самой *идеи* темы остигатной формы, притом что мы имеем дело с вариациями не на гармонический комплекс, а именно на бас, выглядит как нечто незаурядное. Это явление — первая ласточка, предвещающая дальнейшие «чудеса». В то время как бас внезапно активизируется и берет на себя всю инициативу, обеспечивая движение и развитие, мелодия будто застывает на одном месте: на протяжении трех тактов звучит один и тот же материал, и затем в четвертом такте вариация завершается каденцией.

Среди сочинений Дж. Б. Витали есть сборник «*Artificii musicali*» op. 13 (1689). Одна из пьес этого сборника — «Пассакалия, которая начинается в бемолях и заканчивается в диезах»⁴¹ — по сути экспериментальная⁴². В среднем, *C-dur*'ном, разделе Пассакалии, в вариации 28 происходит нечто подобное тому, что было в вариации 25 «Чаконны»: в мелодии мы видим скрытое двухголосие, и верхний из голосов остигатно повторяет один и тот же мотив, который гармонизируется каждый раз по-своему благодаря движению баса⁴³. Однако в Пассакалии упоминаемый фрагмент не выбивается из общего контекста, так как пьеса представляет собой вариации на гармонический комплекс, и басовая линия непрерывно изменяется и корреспондирует с верхним голосом, обмениваясь с ним мелодическим материалом (Пример 5).

Сравнивая вариации, нетрудно заметить, что бас в обоих случаях имеет общий ритмический и, в целом, мелодический рисунок. Еще большее мелодическое сходство видно при сравнении баса 25-й вариации «Чаконны» с басовой линией начальных тактов Пассакалии (Пример 6).

Эту басовую тему вряд ли можно назвать открытием Дж. Б. Витали; подобные формулы были очень распространены в ту эпоху [2, 98–109]. Однако не будем отрицать и тот факт, что бас 25-й вариации «Чаконны» совпадает именно с вариантом баса, данного в самом начале Пассакалии: будто автор «Чаконны», отсылая нас к центральному разделу

⁴¹*Passagallo, che principia per B. molle, e finisce per Diesis*. Тональный план сочинения составлен по квинтовому кругу от *Es-dur* к *E-dur*.

⁴² Ее строение ничем особенным не примечательно: в каждой из тональностей проходят 8 вариаций, и лишь в начальной — 9. Тональный план разворачивается последовательно, без ярких эффектов и неожиданных сопоставлений, образующих кульминационные зоны. Не возвращаясь к исходной точке, тональности *Es-dur*, пьеса приобретает разомкнутую и в целом рыхлую структуру. В отличие от сочинения Дж. Б. Витали, «Чакона Витали» отличается удивительной цельностью и монолитностью, скрепленная многими нитями на разных уровнях.

⁴³ В следующей вариации осуществляется вертикальная перестановка голосов, и материал скрипичной партии переходит в бас.

Пассакалии в «белой», «чистой» тональности без единого знака, демонстрирует и начало этого сочинения — характерный, как визитная карточка, ход в басу.

Очевидно, басовая партия в 25-й вариации «Чаконы» не случайно столь резко выделяется из общего контекста. Вряд ли автор стал бы изменять строгому принципу только ради того, чтобы продемонстрировать, какие еще существуют формулы. Вероятнее всего, он имел в виду что-то конкретное⁴⁴.



Пример 5. *А* — «Чакона Витали». Вариация 25. Партитура (приводится без ключевых знаков); *Б* — Дж. Б. Витали. Пассакалия из сборника «Artificii musicali» op. 13. Вариация 28. Партитура (приводится в ритмическом увеличении; оригинальный размер — 3/4).



Пример 6. Дж. Б. Витали. Пассакалия из сборника «Artificii musicali» op. 13. Вариация 1. Мелодия баса.

Многочисленные противоречия и в отдельных случаях независимость друг от друга скрипичной и басовой партии убеждают, что они создавались разными людьми. Согласно мысли Райха, сначала были сочинены партия баса, некоторые наброски скрипичной партии и, вероятно, заглавная тема. Однако, возражая Райху, не будем исключать, что Томазо Виталино был именно автором, а не обладателем рукописи, и, возможно, это имя относится к сыну Дж. Б. Витали, Томазо Антонио.

Наряду с известными трактовками слова *Parte* как *часть, партия*, его можно перевести с итальянского языка и как *сторона, бок, край, точка зрения, доля*. Быть может, Т. А. Витали сочинил пьесу как своеобразный ответ на произведение отца, предлагая свой вариант *пассакалии*: не уступающий по смелости, но более совершенный и продуманный по композиции. Будучи скрипачом, автор мог сам исполнять пьесу, ориентируясь в импровизации на существующий остов и не нуждаясь в строгой фиксации скрипичной партии. Учитывая же минорный лад сочинения, сокрытые в пьесе смысл и символику (см. также следующий раздел), можно предположить, что она создавалась по конкретному случаю — а именно на смерть отца — и задумывалась как своеобразная музыкальная эпитафия. Дж. Б. Витали умер в 1692 году, а уже в 1693 году издаются произведения его сына: возможно, бас «Чаконы», написанный «на случай», и сонаты op. 1 сочинялись

⁴⁴ В редакции Давида бас в 25-й вариации не выделяется из общего контекста и не создает контраст: во-первых, слушатель уже привыкает к разнообразию фортепианной фактуры в целом и басовой линии в частности; во-вторых — в это время внимание привлекает скорее материал, звучащий в правой руке пианиста и превосходящий мелодию скрипичной партии в следующей вариации, нежели незначительное на слух изменение линии баса.

приблизительно в одно время. Делая наброски для конкретного, возможно разового, исполнения, скрипач не имел надобности «официально» выставлять название и авторство. Таким образом, данная гипотеза о происхождении пьесы и ее авторстве может служить косвенным подтверждением тому, что жанр сочинения следует определять как *пассакалию* — задуманную в ответ на *пассакалию* отца.

Заметим, что, когда речь идет о басовой партии (повторяющей в сущности один оборот) и лишь отдельных фрагментах мелодии, говорить о стилистическом несовпадении «Чаконны» с другими произведениями Т. А. Витали нет смысла. Скрипичную же партию мог записать другой музыкант, к которому через годы попали наброски Витали⁴⁵.

Версия двойного авторства может объяснять и то, почему в рукописи лишь единственный раз (такт 141, см. сноску 18) встречается обозначение скрипичной аппликатуры. Цифра 3 появляется не в случайном месте, а там, где мелодия уходит в верхний регистр и скрипач должен «забираться» в 5-ю позицию. В барочную эпоху отсутствовали какие-либо поддерживающие устройства: ни моста, ни подбородника не было, и исполнитель держал скрипку рукой. В таких условиях совершать переходы из позиции в позицию было не всегда удобно. В отличие от 33-й вариации, где подъем в высокий регистр совершается постепенно, в вариации 34 мелодия верхнего голоса, воспаряющая до *f* 3-й октавы, содержит большое количество скачков, и скрипачу нередко приходится играть «между позициями», совершая переходы за счет растяжки. Вероятно, в одном из тактов не самой удобной для левой руки вариации автор зафиксировал наиболее приемлемый вариант аппликатуры, поставив цифру 3 над нотой *d*. Ответ на вопрос, почему в других неудобных местах (например, в вариации 50) не стоит никаких обозначений, может состоять в следующем: не исключено, что мелодия вариации 34 была набросана автором басовой партии, то есть Т. Витали, изначально, как важный момент — подход к центральному, кульминационному разделу. Собираясь исполнить скрипичную партию самостоятельно, Витали мог поставить аппликатурную пометку для собственного удобства. Музыка 50-й вариации с большой вероятностью была сочинена автором скрипичной партии⁴⁶, который уже подобных пометок не оставил.

Опыт образно-смысловой интерпретации

Обратимся к смысловому наполнению пьесы⁴⁷. Идея с пропуском 11-й вариации наталкивает на мысль, что в таком случае развитие приходит в *Es-dur* как раз с наступлением вариации 33. Возможно, это совпадение не случайно: число 33 (земной возраст Христа) отвечает «божественности» тональности с тремя бемолями при ключе. Напрашивается аналогия с библейской историей: весь блок в *Es-dur* ассоциируется с Райской жизнью, с Воскресением; в свою очередь, предыдущие вариации — с некоторыми эпизодами земного пребывания и крестными муками Христа.

⁴⁵ Романтические обработки «Чаконны», первой из которых стала редакция Давида, с каждой новой версией всё больше отдаляются от оригинала; в то же время постепенно разрушается структура барочного произведения. В частности, в редакции Л. Шарлье (1909), который опирался на обработку Давида, в числе других пропущены вариации 25, 30–33: вариация 25 — «зацепка», изначально связывавшая пьесу с Дж. Б. Витали; вариации 30–33 — самые действенные, событийные в оригинальном сочинении, а «события» эти, выражавшиеся изначально в необычном движении баса, очевидно, замыслились именно автором басовой партии, которым мог быть Т. А. Витали. Таким образом, данная обработка, еще больше удаляясь от оригинала по сравнению с давидовской, в то же время всё больше отрывается от всего того, что было связано с «родом Витали».

⁴⁶ Подробнее об этом см. в следующем разделе.

⁴⁷ Предлагая собственную трактовку сочинения, мы, разумеется, не претендуем на то, что она является единственно верным истолкованием и непременно отвечает авторскому замыслу. Пытаясь привести в соответствие многочисленные «странности» в нотном тексте и неожиданные повороты в развитии музыкального материала, мы интерпретируем произведение, обращаясь к евангельским мотивам и христианской символической. Мы не ищем в «Чаконе» последовательно разворачивающегося сюжета, однако определенные образы, возможно, получили свое отражение в музыке. Лексика данного раздела приближена к лексике соответствующих глав Евангелия.

Таким образом, в вариации 24 (25)⁴⁸ (первый случай, где изменяется структура баса) мелодия словно в растерянности застывает, не зная, как ей быть дальше. В то же время, бас, будто проводник, берет инициативу на себя и ведет мелодию к каденции, как добрый Пастырь, наставляющий на путь истинный. В вариации 29 (30) гневные пассажи, извиваясь змеями, напоминают злые языки, сеющие клевету. Контрастна следующая вариация: тихий, кроткий образ и хоральный склад напоминают о молитве — возможно, это моление о Чаше в Гефсиманском саду. Однако оно резко прерывается: еще до наступления следующей вариации, его перебивает грубый аккорд⁴⁹, и звучит материал вариации 31 (32) — яростная, «бичующая» музыка в пунктирном ритме. И самая напряженная вариация — 32 (33): здесь мелодия поднимается по хроматической гамме вверх, а бас, теряя плавность движения, шагает уступами по секвенции. Тема в басу излагается в виде скрытого двухголосия; линия каждого из голосов представляет собой поступенное движение: в верхнем голосе звучит целотоновая гамма, а в нижнем плавному движению предшествует скачок на тритон (Пример 7).

Пример 7. «Чакона Витали». Вариации 30–32 (31–33). Партитура.

Вариация 32 (33) охватывает 5 тактов, 4 из которых — это модуляция. Казалось бы, много ли нужно, чтобы попасть из *g-moll* в *Es-dur*! Однако автор не ведет эту модуляцию прямой дорогой. Путь ее проходит через очень далекие диезные тональности: *A-dur*, *H-dur* и *cis-moll*. Однако лишь такой путь, долгий, трудный, может привести к Совершенству, к Идеалу, к Истине. Лишь тот, кто несет свой крест до конца, удостоен вознестись до таких высот. Напрашивается параллель с восхождением на Голгофу, непосильными страданиями — в вариации 32 (33) — и достижением Царства Небесного, отраженным в музыке следующей вариации. И тем прекраснее это Царство, этот *Es-dur*, чем сложнее был путь к нему. В этой светлой, «сияющей» вариации слышится выразительная декламация солирующего инструмента, будто некий волнующий рассказ — словно выступил на передний план голос Евангелиста, повествующего о радости произошедшего.

⁴⁸ Здесь и далее для удобства используется двойная нумерация: номер с учетом пропуска 11-й вариации и номер при обычном исчислении.

⁴⁹ Давид в своей редакции сделал плавный переход от *as* к *fis* в нижнем голосе партии скрипки на стыке 4-го и 5-го тактов вариации 31. Указание на звук *g* дано и в цифровке, однако в скрипичной партии рукописи этот звук отсутствует (см. Пример 7), что усиливает внезапность появления нового материала.

Возможно, выбор тональности с двумя ключевыми знаками в качестве основной также не случаен: число 2 в эпоху барокко не только имело значение раздвоенности — это был символ второго лика Троицы, то есть Спасителя [1, 12]. Таким образом, g-moll в этом произведении можно связать с образом Христа, пришедшего на землю спасти мир. Тогда «блуждания» по различным тональностям (b-moll, f-moll, a-moll) могут трактоваться как хождение Учителя по разным землям и городам. Возвращение же в g-moll перед кульминацией можно рассматривать как Вход в Иерусалим, окончившийся, как известно, пленением, Распятием — и Воскресением.

Если в среднем разделе произведения можно найти элементы последовательного повествования, то в сравнении с ним заключительный раздел (20 вариаций в основной тональности) имеет обобщенный характер. Он рисует в целом образ смирения и покорности судьбе, отражая скорее общее настроение, состояние, нежели сюжет. Здесь преобладают элегические интонации, и нет уже протеста, как в музыке центрального раздела⁵⁰.

В вариации 49 (50) происходит резкое отклонение в es-moll и сразу возвращение в основную тональность — возникает краткий эмоциональный всплеск, словно вспышка-воспоминание. В отличие от вариаций 36–37 (37–38), на этот раз указания на минорную терцию, хотя и путаные, имеются, вероятнее всего, в самой цифровке. Как в изобразительном искусстве выбранный для какого-либо одного фрагмента цвет найдет отклик в другом месте полотна, так и в рассматриваемом сочинении вряд ли возникновение тональности es-moll задумывалось бы единожды. Бас в вариации 49 (50) остается прежним, спускаясь по тетрахорду в g-moll. Не исключено, что столь неожиданная гармонизация была инициативой именно автора скрипичной партии: будучи профессиональным музыкантом, он мог внести правки в цифровку. Вероятно, в его задачи не входило выверять цифровку на всем протяжении пьесы, и он ограничился лишь некоторыми моментами, где поменял изначальный замысел, в остальных случаях рассчитывая на сообразительность исполнителей.

Причина выбора диезной тональности вместо бемольной (dis-moll, а не es-moll) может заключаться в том, что *диез* в барочной музыке (особенно в немецкоязычной традиции, где диез обозначался словом *Kreuz*) устойчиво ассоциировался с крестом, напоминая его начертанием, и в скорбных минорных тональностях приобретал символическое значение, дополняющее образ страдания. Возможно, что и замысловатая модуляция в вариации 32 (33) не случайно на пути к самому светлому, самому важному моменту всего произведения проходит именно через диезные тональности.

Немаловажную роль в барочную эпоху играла температура. Наше современное ухо привыкло к тому, что все тональности идентичны в интонационном отношении. Однако нынешнее господство равномерной температуры на практике приходило в музыку постепенно, вместе с тем, как рояль завладевал все большим музыкальным пространством. В эпоху барокко, благодаря различию в величинах интервалов⁵¹, тональности окрашивались по-разному, и модуляции воспринимались слухом не просто как некое гармоническое движение, а именно как *краска*⁵². Равномерную температуру, описанную в теоретических трудах, большинство музыкантов-практиков эпохи барокко не признавало: большие терции в ней «оскорбляют слух»⁵³, а тональности похожи друг на друга по звучанию (по выражению одного из музыкантов XIX века, «это все равно, что есть одно и то же блюдо каждый день», цит. по: [3, 45]).

⁵⁰ В. Райх называет возвращение в основную тональность в вариации 38 (39) репризой, а оставшиеся вариации — эпилогом [17, 151].

⁵¹ Одни и те же интервалы могли быть настроены по-разному, различаясь по абсолютной величине.

⁵² Дом Бедос де Сель (Dom Bédos de Celles), автор трактата *L'art du facteur d'orgues* (1776), так описывает преимущества неравномерной температуры: «Хочет ли он [композитор] сочинить что-либо веселое, грустное, великое, торжественное и т. д., он выбирает тон, наиболее подходящий для нужной ему модуляции» (цит. по: [3, 45]).

⁵³ Возможно, это высказывание принадлежит Ж.-Ж. Руссо; цит. по: [3, 47].

Однако при неравномерной темперации более-менее чисто могло звучать лишь ограниченное число тональностей, и начиная приблизительно с четырех знаков при ключе звучание становилось резким и «перекошенным» — попросту говоря, фальшивым⁵⁴. В отдельных случаях эту «фальшь» композиторы оборачивали в специальный эффект, используя для передачи в музыке определенного состояния — беспокойства, нервозности [3, 34]. Таким образом, *dis-moll* в «Чаконе» — не просто минор: это совершенно новая в данном сочинении, неожиданная и очень яркая, буквально кричащая краска.

В вариациях 37–38 (38–39) пребывание в *dis-moll* было весьма продолжительным (8 тактов), и поэтому изменение ключевых знаков имело смысл. В случае же с кратковременным отклонением внутри одного такта в вариации 49 (50) такое изменение было бы излишним, и автор все случайные знаки проставил при соответствующих нотах в тональности *es-moll*.

В барочную эпоху случалось так, что в записанном тексте *намеренно* совершались ошибки, чтобы подчеркнуть особую значимость конкретного фрагмента [1, 7]. Возможно, в вариациях 37–38 (38–39) автор скрипичной партии специально не стал изменять цифровку с целью привлечь к ним особое внимание. Поскольку слушатель во время исполнения произведения не видит текста и ошибок в нем, вся ответственность ложится на долю музыканта, играющего по рукописи. Вероятнее всего, в ту эпоху, когда это произведение создавалось, решать такие задачи было намного проще, чем в настоящее время: ведь тогда многие вещи были для музыкантов как нечто само собой разумеющееся, а мы, спустя почти три столетия, должны сначала вжиться в образ мышления людей эпохи барокко, прежде чем утверждать что-либо как истину.

Таким образом, возможно, мы имеем дело с *двумя* произведениями внутри одной рукописи⁵⁵, различающимися по замыслу: если для автора басовой партии главной целью всего сочинения было Сияние, Свет в точке золотого сечения, то его преемник, изменяя лад на противоположный, возвращает нас «с небес на землю», призывая задуматься о своей жизни, делах, поступках. В 36-й (37-й) вариации штрихи проставлены не последовательно, однако в 3–4-м тактах видны лиги, объединяющие звуки в группы по два (Пример 8). Создается жалобный, ламентозный образ, будто это плач — плач раскаяния Петра и, вместе с ним, всего человечества, плач грешной души — или, может быть, это Господь скорбит о грехах земных.



Пример 8. «Чакона Витали». Вариация 36 (37). Партия скрипки.

При этом композиция и в том и в другом случае стройна и четко продумана. Вероятно, автор мелодического голоса внес некоторые изменения в басовую партию — однако, работая с копией и не имея возможности наблюдать разницу в почерках, мы не можем полностью восстановить первоначальную концепцию. Следовательно, при исполнении, стремясь к аутентичности, можно придерживаться второй концепции как дошедшей до нас в наиболее полном виде. В связи с этим вопрос, связанный с «полиладовым» фрагментом (вариации 36–37 (37–38)), должен решаться в пользу минора — лада, предложенного автором верхнего голоса; в случаях несоответствия мелодии генерал-басовой цифровке следует также ориентироваться на скрипичную партию.

⁵⁴ Вероятно, этим и объясняется крайне редкое употребление далеких тональностей в барочных произведениях.

⁵⁵ По гипотезе автора статьи, партия солиста, соответствующая проанализированной выше партии континуо, была записана лишь фрагментарно, предназначалась для однократного импровизированного исполнения Т. А. Витали. При этом не исключено, что она звучала совсем иначе по сравнению с партией, существующей ныне в сохранившейся рукописной копии.

Музыка произведения, согласно нашей интерпретации, не призвана последовательно изложить какой-либо сюжет: она скорее рисует некие картины, передает состояния, образы, показывает мир земной и мир Небесный⁵⁶. Очень приблизительно сюжетную линию можно проследить в центральном разделе — подобно тому как это допускает центральная часть *Credo*, где излагается история пришествия на землю Сына Человеческого, Его страданий и Воскресения. «Чакона» видится как аллюзия на Страстную музыку: в центре — сама история, по краям — создание атмосферы, передача настроения, состояния. Начало, как вступление, словно рассказывает нам о сути и, быть может, предыстории тех событий, которые будут вкратце проиллюстрированы в середине; окончание — вывод, как воспоминание, в котором всё: и смирение, и сострадание, и скорбь, и утешение.

⁵⁶ Заметим, что построение нашей концепции началось с числа 33 — номера первой вариации в *Es-dur* с учетом пропуска вариации 11, и музыканты, склонные исполнять произведение насквозь или же повторять 11-ю вариацию, справедливо возразят, что в таком случае начало фрагмента в *Es-dur* уже не будет соответствовать числу 33. Однако наша интерпретация не основана единственно на этом числе; оно явилось лишь отправной точкой для развития мысли. В построении концепции мы учитывали и тональный план, и число ключевых знаков, и, наконец, музыкальные особенности, которые могут навеять некие образы, — то, что воспринимается в первую очередь на слух.

Литература

1. Блажевич М. Н. Числовая символика в музыкальной теории и практике XVII века (на материале немецкой органно-клавирной музыки) : автореф. дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. Казань, 2012. 26 с.
2. Великовский А. Ю. «Гольдберг-вариации» (Aria mit verschiedenen Veränderungen) в контексте позднего творчества И. С. Баха : дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. М., 2014. 417 с.
3. Волконский А. М. Основы темперации. М.: Композитор, 1998. 91 с.
4. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства: в трех выпусках. М.: Музыка, 1990. Вып.1. 304 с.
5. Майстер Х. Музыкальная риторика: ключ к интерпретации произведений И. С. Баха / пер. с нем. Л. Шишхановой. М.: Классика-XXI, 2013. 112 с.
6. Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение исторической эпохи // А. В. Михайлов. Языки культуры: учебное пособие по культурологии / ред. В. И. Бахмин, Я. М. Бергер, Е. Ю. Гениева, Г. Г. Диливенский, В. Д. Шадриков. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 112–175.
7. Юзефович В. А. Давид Ойстрах: беседы с Игорем Ойстрахом. М.: Советский композитор, 1985. 384 с.
8. Barblan G. La ritardata “Scoperta” della Ciaccona di Vitali // Rivista italiana di musicologia. 1966. Vol. 1. No. 1. P. 94–96.
9. Benvenuti G. Nota // Passacaglia: Tema e variation (50) sopra un basso ostinato: Violino con accompagnamento di Pianoforte: Nuova edizione conforme all` originale / a cura di Giacomo Benvenuti. Milano: Carisch S. A., 1938. P. [I].
10. Brewer Ch. E. The Works of Antonio Bertali and the Anonymous Ciacona // Solo Compositions for Violin and Viola da Gamba with Basso Continuo: from the Collection of Prince-Bishop Carl Liechtenstein-Castelcorn in Kroměříž / ed. by Charles E. Brewer. Madison: A-R Editions, 1997. P. VII–XVIII. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era; Vol. 82).
11. Gravenhorst T. Proportion und Allegorie in der Musik des Hochbarock. Untersuchungen zur Zahlenmystik des 17. Jahrhunderts mit beigefügtem Lexikon. Ph.D. Diss. Freiburg (Breisgau), 1994. 199 p.
12. Hellmann D. Vorwort // Tommaso Vitali. Chaconne g-Moll für Violine und Basso continuo / ed. by Diethard Hellmann. Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 1966. S. 2–3. (Hortus Musicus, 100).
13. Keller H. Die Chaconne g-Moll von — Vitali? // Neue Zeitschrift für Musik. Jg. 125. No. 4 (1964). S. 144–147. URL: <http://www.hermann-keller.org/content/aufsaeetzeinzeitschriftenundzeitungen/1964diechaconnegmollvonvitali.html> (дата обращения 30.07.2018).
14. Lejeune J. Parte del Tomaso Vitalino... // Giovanni Battista & Tomaso Antonio Vitali. Ciaccona / artistic direction, recording & editing: Jérôme Lejeune. English translation: Peter Lockwood. Clematis-ensemble: CD Booklet. Paris: Fédération Wallonie-Bruxelles, 2012. S. 5–11.
15. Mattheson J. Das Neu-Eröffnete Orchestre <...>. Hamburg: B. Schiller, 1713. 348 S.
16. Pincherle M. Die Chaconne g-Moll von — Vitali? // Neue Zeitschrift für Musik. Jg. 125 (1964). No. 6. S. 264.
17. Reich W. Die Chaconne g-Moll: von Vitali? // Beiträge zur Musikwissenschaft. Jg. VII. 1954. H. 2. S. 149–52.
18. Reich W. Sein oder nicht sein? Nochmals zur “Chaconne von Vitali” // Die Musikforschung. Jg. XXIII. 1970. H. 1 (Januar/März). S. 39–41.

19. *Schubart Ch.* Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. Wien: J. V. Degen, 1806. 411 S.
20. *Silbiger A.* Passacaglia and Ciaccona: Genre Pairing and Ambiguity from Frescobaldi to Couperin // *Journal of Seventeenth-Century Music*. 1996. Vol. 2. No. 1. URL: <http://sscm-jscm.org/v2/no1/silbiger.html> (дата обращения 30.07.2018).
21. *Suess J.* Vitali // *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. Second Edition / S. Sadie; J. Tyrrel. London: Macmillan, 2001. Vol. XXVI. P. 797–799.