

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Е. Ткаченко

КЛАВИРНЫЕ СОНАТЫ Ф. Э. БАХА: У ИСТОКОВ КЛАССИЧЕСКОГО СТИЛЯ (К ВОПРОСУ ЖАНРОВЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ)

E. Tkachenko

P. E. BACH'S CLAVIER SONATAS: AT THE BEGINNINGS OF CLASSIC STYLE (TO THE QUESTION OF GENRE INTERACTIONS)

Автор статьи рассматривает клавирное творчество сына И. С. Баха – К. Ф. Э. Баха, рубежной фигуры, знаменующей преемственную связь музыки раннего классицизма с достижениями позднего барокко. В клавирных сонатах наиболее ярко проявилось оригинальность художественного мышления композитора и новаторство его исполнительских принципов, ставших отправной точкой для крупнейших мастеров венской классической школы.

Ключевые слова: К. Ф. Э. Бах, клавирные сонаты, клавирные фантазии, позднее барокко, ранний классицизм, «галантный» стиль, жанровые взаимодействия.

The author of the article considers clavier creative work of the son of I. S. Bach, C. P. E. Bach. He was a border personality, a symbol of the successive connection between the music of early classicism and the achievements of late baroque period. The originality of composer's art thinking and the innovation of his performing principles, which became the starting point for the greatest masters of Viennese classic school became apparent in his clavier sonatas.

Key words: C. P. E. Bach, clavier sonatas, clavier fantasies, late baroque period, early classicism, «courteous» style, genre interactions.

В истории музыкального искусства К. Ф. Э. Баху принадлежит почетное место. «Создатель истинного искусства клавирной игры» [8, 16], «несравненный виртуоз» [2, 296], «музыкант-пропагандист новых и смелых идей» [5, 60] – хрестоматийность этих оценок едва ли не заслоняет собой истинное значение и живое восприятие его творчества.

Тем не менее, столь высокая оценка художественных достижений Ф. Э. Баха не является абсолютной. Характеристики творчества композитора зачастую весьма противоречивы. На протяжении столетий историческая значимость наследия Ф. Э. Баха воспринималась по-разному. В середине XIX века Р. Шуман, художественная чуткость которого не подлежит сомнению, писал о Филиппе Эмануэле: «Как творческий музыкант [он] не мог сравниться со своим отцом, „будто карлик, попавший к великанам“» [6, 128]. Не только чрезмерная суровость оценки, но и неправомерность сравнения Иоганна Себастьяна и Филиппа Эмануэля, принадлежащих различным эпохам в истории музыкальной культуры, сегодня очевидны. Современные исследователи справедливо отмечают уникальное местоположение Ф. Э. Баха – поистине рубежной фигуры, знаменующей преемственную связь музыки раннего классицизма с

достижениями позднего барокко. Общеизвестен выдающийся вклад композитора в процесс развития и обновления кантатно-ораториальных, оркестровых и камерно-инструментальных жанров.

Бесспорно, ценнейшими являются творческие завоевания Ф. Э. Баха в сфере клавирной музыки – именно здесь наиболее ярко проявились оригинальность художественного мышления композитора и новаторство его исполнительских принципов, ставшие отправной точкой для крупнейших мастеров венской классической школы. Венские классики, почитавшие Баха «школою всех школ» [8, 12], отзывались о его творчестве с неизменным пиететом.

К примеру, Й. Гайдн, будучи уже всемирно известным композитором, вспоминал о своем знакомстве в молодости с баховскими клавирными сонатами: «Я не мог оторваться от моего инструмента до тех пор, пока до конца не проиграл их; тот, кто меня хорошо знает, поймет, как много я обязан Ф. Э. Баху тем, что я понял его и привлекательно изучаю...» (цит. по [7, 5]). Гайдн полагал образцовым руководством для педагогической практики баховский трактат «Опыт истинного искусства игры на клавире» и охотно соглашался с высказыванием Филиппа Эмануэля, который

причислял его к своим наиболее выдающимся ученикам.

Моцарт, зачастую весьма язвительно отзывавшийся по адресу того или иного современного музыканта, удостоил Баха самой высокой оценки: «Он отец – мы дети. Те из нас, кто делает все верно и хорошо, научились этому у него. Подлец тот, кто не признает этого!» (цит. по [8, 13]).

Позднее, на протяжении 1800–1820-х годов, Бетховен характеризовал упомянутый баховский трактат как ценнейший труд в области исполнительства и практической композиции, изучение же клавирных сочинений Ф. Э. Баха считал обязательным для молодых музыкантов.

В сфере клавирной музыки наиболее значительное воздействие баховских идей на формирование принципов зрелого классического стиля проявилось в необычайном расширении образно-эмоционального спектра сочинений: от галантной «чувствительности» до «штюрмерской» патетики. Следует упомянуть также присущие Баху многообразии клавирной фактуры и использование широчайшего арсенала выразительных средств инструмента, новаторскую для того времени рельефность тематизма, изощренность методов тематической разработки, особую целеустремленность драматургии в сочетании с логической упорядоченностью композиции, выдающееся мастерство ладотонального и гармонического развития.

Вышеперечисленные особенности индивидуального стиля Ф. Э. Баха типичны прежде всего для его клавирных сонат. Жанр этот представлен в баховском наследии более чем 150 сочинениями, охватывающими период свыше полувека (1731–1786). Характеризуя эволюцию клавирной сонаты в творчестве композитора, современные исследователи обозначают три периода, каждому из которых присуща определенная специфика. К раннему периоду (до 1738 года) принадлежат 16 сонат, многие из них впоследствии были переработаны автором. В этих сочинениях заметны преемственные связи с сюитностью, что проявляется и в тональном единстве ряда циклов (6-ти из 16-ти), и в существенной роли жанровых частей (согласно авторским ремаркам, здесь фигурируют сицилиана, аллеманда, эхо, жига, кантабиле и др.), и соответствующего им тематизма.

Для большинства сонат рассматриваемого периода характерна стабильность композиционного строения (практически все они трехчастны), а также темповых и аффектных соотношений частей. Напротив, логика развития и принципы фактурных соотношений внутри сонатного цикла демонстрируют значительное многообразие. Следует отметить и другую примечательную особенность раннего периода: 8 из 16-ти сонат включают различные версии одной и той же части, что свидетельствует о свободном варьировании интонационно-тематического материала и его комбинаторном взаимодействии.

Берлинский период творчества Филиппа Эмануэля (1738–1767) исключительно продуктивен – к нему относятся более ста сонат. Среди них выделяются широко известные циклы – «Прусские», «Вюртембергские», «Сонаты с измененными репризами» для принцессы Амалии, ряд циклов, вошедших в знаменитое «Собрание сонат, свободных фантазий и рондо для знатоков и любителей», а также 6 сонат, составивших приложение к прославленному трактату «Опыт истинного искусства игры на клавире».

Важнейшая черта берлинского периода – существенное расширение образно-эмоционального диапазона, охватывающего, помимо «галантной» сферы, драматизм, патетику, меланхолически-самоуглубленную лирику. В связи с этим исследователи справедливо указывают на близость Филиппа Эмануэля к художественным идеям «Бури и натиска». Например, С. Мураталиева пишет о «выдающемся художественном открытии композитора: зарождении драматической сонаты... концентрирующей в себе важнейшие особенности жанра, максимально способствующей выявлению диалектики сонатного мышления» [3, 10].

Образно-эмоциональному многообразию сопутствует и обогащение баховского риторического «словаря» – арсенала используемых фигур, относящихся к различным аффектам. При этом традиционная риторическая диспозиция нередко гибко варьируется композитором, что благоприятствует, с одной стороны, внешней quasi-импровизационности развития, а с другой – возрастанию его драматургической интенсивности и целеустремленности.

Поздний период творчества Ф. Э. Баха протекал в Гамбурге (1767–1788). Число созданных в эти годы клавирных сонат заметно уступает берлинскому периоду (25 сочинений). Однако художественные искания композитора именно в Гамбурге достигают максимального размаха. Во-первых, речь идет об усиливающемся интересе композитора к сфере лирической образности, к воплощению субъективных эмоций и переживаний. Во-вторых, следует упомянуть о творческих экспериментах Баха, приведших к созданию так называемой свободной фантазии для клавира. Описание последней и ее образцовая «модель» были даны во второй части «Опыта ...», изданной в 1762 году.

Декларируемая «свобода» подразумевала свободу композиционного развертывания (вне завершенных и отграниченных друг от друга частей и разделов), отказ от упорядоченной системы метроритмических «координат» (тактового членения, а порой – и размера), необычайную для того времени интенсивность ладотонального и гармонического развития, «схематичную» фиксацию фактурного изложения (предоставлявшую значительный простор исполнителю) и т. д.

Названные принципы оказали весьма значительное воздействие на баховские сонатные циклы еще в 1750-е годы. Влиянием фантазийных

тенденций можно объяснить появление циклов с нетрадиционным тональным планом: от «далеких» соотношений между частями до тонально разомкнутых циклов (Wq 63/1-6, 65/24, 65/28 и др.)¹. Кроме этого, в ряде сонат обращает на себя внимание композиционная и ладотональная незавершенность отдельных частей (Wq 55/2, 57/6 и др.), а также значительная роль построений, чья логика развертывания и фактурное изложение прямо ассоциируются с фантазией (вплоть до появления каденционных разделов, изложенных по принципу свободной нетактированной фантазии, как, например, в завершающем разделе *Largo maestoso* из сонаты Wq 63/4 из приложения к «Опыту...»).

Свобода экспериментирования, достигшая особого размаха в сочинениях гамбургского периода, благоприятствовала существенному расширению арсенала фантазийных приемов. Среди них – следование частей *attacca* (Wq 56/4, 57/2 и др.), нередко сближающее сонатный цикл с контрастно-составной формой (Wq 56/6), значительная роль связок-каденций, «вуалирующих» границы разделов формы, «фантазийное» изложение основных тем (чаще побочных), внезапные «торможения», каденционные ферматы и темповые контрасты в процессе развития.

Подобное «расширительное» толкование сонатных закономерностей, предопределяющее специфику индивидуального художественного стиля Ф. Э. Баха, зачастую соотносится исследователями с новизной мироощущения, характерной для музыкальной культуры XVIII столетия. Как отмечает Л. Кириллина, именно тогда «вследствие довольно быстрого и резкого разрыва с прошлым у многих музыкантов, вероятно, возникло пьянящее и в то же время щемящее ощущение свободы, которую как бы не к чему приложить – отсюда столь знакомые каждому, кто занимался раннеклассической музыкой, то и дело попадающиеся в ней странности, неувязки, неровности...» [1, 25].

Вместе с тем, процесс жанрового «диалога» сонаты и фантазии в клавирном творчестве Ф. Э. Баха не был односторонним. Даже «свободная» фантазийность у него обнаруживает «классическую логику организации художественных образов» [4, 15]. Речь идет о целенаправленном претворении репризного принципа: благодаря тематическим, тональным, фактурным репризам в клавирных фантазиях композитора достигается эффект упорядоченности и структурной завершенности. Контрастирующие разделы в крайних частях уподобляются темам старосонатной (или барочной сонатной) формы, серединное построение – эпизоду из рондо-сонаты и т. д. Еще большее внимание уделяет Ф. Э. Бах «стабилизирующим» факторам в организации условной «сонаты-фантазии». Здесь каждая из частей отличается классически ясным структурным членением, тональной устойчивостью, выверенными пропорциями разделов,

что позволяет говорить о строго дозируемых воздействиях «фантазийности» на сонатный цикл.

Таким образом, баховские жанровые «диалоги» фантазии и сонаты явственно предвосхищают аналогичные процессы в клавирном творчестве композиторов-классиков.

Так, в Фантазии *C-dur* (1789) Гайдна избираемый автором принцип «фантазирования» основывается на эффекте нарушения композиционных норм одной из структурно-упорядоченных музыкальных форм – рондо-сонаты. В результате авторское жанровое обозначение предстает синонимом музыкально-интеллектуальной игры, предназначенной для удовольствия «знатоков».

Различные варианты взаимодействия фантазии с принципами сонатности обнаруживаются в клавирном наследии Моцарта. В фантазии № 2 *c-moll* (KV 396) заметны композиционные разделы сонатного *allegro*, при этом внутри каждого из них излагается типично фантазийный многосоставный тематизм. В фантазиях № 3 *d-moll* (KV 397) и № 4 *c-moll* (KV 475) доминируют функциональные закономерности, аналогичные сонатному циклу (применительно к *c-moll*-ной фантазии эта параллель акцентируется благодаря объединению с «настоящим» сонатным циклом, KV 457). Бетховенская же Фантазия *op. 77* являет собой примечательный образец композиционной модуляции: «фантазийное» сопоставление контрастных разделов как бы подготавливает финальное *Allegretto* – классически упорядоченный вариационный цикл.

В клавирных же сонатах венских классиков привносимые черты фантазийности несомненно ассоциируются с «экспериментами» Ф. Э. Баха. Наглядным тому подтверждением могут служить «сонаты-фантазии» Гайдна, относящиеся к «штюрмерскому» периоду его творчества (1770-е годы). Ростки нового прослеживаются в «патетических» циклах Моцарта *a-moll* (KV 310) и *c-moll* (KV 475): фантазийность приобретает значение «движущей силы» на протяжении масштабных разработок внутри сонатных *allegri*. Важнейшим бетховенским открытием становится «фантазийное» сцепление фрагментов двух контрастных частей, последовательно чередуемых друг с другом. В результате достигается драматургическая и композиционная двойственность возникшего целого, что характерно, к примеру, для начального *Andante-Allegro* из сонаты *op. 27* № 2 (автор, как известно, предпослал ей заголовок «*Sonata quasi una Fantasia*»), а также для целого ряда поздних сонат.

Разумеется, указанные жанровые взаимодействия далеко не исчерпывают всего спектра предметных связей между клавирными сонатами Ф. Э. Баха и венских классиков. Однако затрагиваемый нами аспект, как правило, остается на периферии музыковедческих изысканий. Необходимость привлечь внимание к обозначенной проблематике и явилась побудительным мотивом настоящего исследования.

¹ Нумерация сонат дана по каталогу А. Уоткенна [9].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: самосознание эпохи и музыкальная практика: Исследование. – М.: МГК, 1996. – Ч. I.
2. Ландовска В. О музыке. – М.: Радуга, 1991.
3. Мураталиева С. Пути исторического развития сонаты в XVIII веке: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1984.
4. Палажченко И. Инструментальная фантазия XVII – XVIII веков (генезис и пути развития): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1992.
5. Фишман Н. Эстетика Ф. Э. Баха // Советская музыка. – 1964. – № 8. – С. 59–66.
6. Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собр. ст. – М.: Музыка, 1975. – Т. 1.
7. Юровский А. Филипп Эммануил Бах, его биография, фортепианное творчество и система орнаментики // Бах Ф. Э. Избранные сочинения для фортепиано / Под ред. А. Юровского. – М.; Л.: Музгиз, 1947. – С. V–XXVII.
8. Юшкевич Е. Ф. Э. Бах и его книга // Бах К. Ф. Э. Опыт истинного искусства клавирной игры. – СПб.: Earlymusic Publishing House, 2005. – Кн. I. – С. 8–16.
9. Wotquenne A. Thematisches Verzeichnis der werke von Carl Philipp Emanuel Bach. – Leipzig, 1905.