

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

PROBLEMS OF MUSICOLOGY



УДК 780.7+781.6 (785)

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_93

Ю. К. ДРОБОТ

Донецкая государственная музыкальная академия им. С. С. Прокофьева

СВОБОДНАЯ ФАНТАЗИЯ В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ И КЛАВИРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ К. Ф. Э. БАХА (К ПРОБЛЕМЕ СООТНОШЕНИЯ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ)

Статья посвящена проблемам свободно-импровизационной манеры клавирного исполнительства эпохи барокко и соответствующим проявлениям в жанре свободной фантазии. Материалом для анализа являются клавирные фантазии К. Ф. Э. Баха, которые рассматриваются в свете основных положений музыкально-теоретического трактата «Опыт изложения подлинного искусства игры на клавире» (1753, 1762), в частности главы «О свободной фантазии», опубликованной во второй части. Указанная глава содержит практические советы по освоению навыков создания фантазии как искусства свободной импровизации на клавире. Отмечено, что К. Ф. Э. Бах обращался к жанру свободной фантазии в берлинский (1738–1768) и гамбургский (1768–1788) периоды творчества. При этом фантазии берлинского периода написаны в большем соответствии с теоретическими установками трактата и в значительной степени напоминают пьесы инструктивного характера. Фантазии гамбургского периода представляют собой развернутые композиции концертно-виртуозного плана с контрастно сопоставляемыми разделами, развитой фактурой, переходами в далекие тональности. Исполнение таких фантазий создает впечатление свободной импровизационности, вопреки тому, что фактурное изложение в них полностью зафиксировано. Показательно и другое: связи с искусством эпохи барокко здесь вытесняются тенденциями, предвосхищающими появление и развитие фортепианной музыки эпохи романтизма. Итогом представленных наблюдений является вывод о том, что жанр свободной фантазии получил более разнообразное воплощение в клавирном творчестве К. Ф. Э. Баха, нежели в его теоретическом наследии. Положения вышеназванного трактата остались в прошлом, тогда как творчество композитора свободно устремилось в будущее.

Ключевые слова: западноевропейское барокко, теоретические трактаты, клавирное творчество К. Ф. Э. Баха, свободная фантазия, бестактовая запись, басовый голос, гармонический каркас, импровизация.

Для цитирования: Дробот Ю. К. Свободная фантазия в теоретическом наследии и клавирном творчестве К. Ф. Э. Баха (к проблеме соотношения теории и практики) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 3. С. 93–103.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_93

Yu. DROBOT

S. Prokofiev Donetsk State Academy of Music

FREE FANTASIA IN THE THEORETICAL HERITAGE AND CLAVIER WORKS BY C. PH. E. BACH (TO THE PROBLEM OF THEORY AND PRACTICE CORRELATION)

The article is devoted to the issues of the free-improvisational manner of Baroque clavier performance and its manifestation in the genre of free fantasia. The clavier fantasias by C. Ph. E. Bach are chosen as the material for analysis, which are considered in the light of the main points of the musical-theoretical treatise “Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments” (1753, 1762), in particular, the chapter

“On Free Fantasia” published in the second part. This chapter contains practical tips on mastering the skills of creating fantasia as an art of free improvisation on the clavier. It is noted that C. Ph. E. Bach turned to the genre of free fantasia in the Berlin (1738–1768) and Hamburg (1768–1788) periods. It is established that his fantasias of Berlin period are written in greater accordance with the theoretical guidelines of the treatise and to a greater extent resemble didactic pieces. The fantasias of Hamburg period are expanded compositions of a virtuoso concert repertoire, with contrasting sections, complex texture, modulations to distant keys. The performance of such fantasias creates the impression of free improvisation, although the whole piece is notated, and the connection with the art of the Baroque is replaced by anticipation of the emergence and development of piano music of Romanticism. The result of our observations is that the genre of free fantasia has received a more diverse embodiment in clavier music than in the theoretical heritage of C. Ph. E. Bach. The ideas of the theoretical treatise are left in the past, while the composer’s music rushed into the future.

Keywords: Western European Baroque, theoretical treatises, clavier music by C. Ph. E. Bach, free fantasia, bar-less notation, bass voice, harmonic framework, improvisation.

For citation: Drobot Yu. *Free fantasia in the theoretical heritage and clavier works by C. Ph. E. Bach (to the problem of theory and practice correlation)* // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 3. Pp. 93-103.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_93



Музыкальное искусство западноевропейского барокко было тесно связано с практикой импровизации. В соответствии с традицией, нотная запись ряда музыкальных композиций не отображала всего авторского текста и фиксировала только его основной интонационно-гармонический каркас, поэтому целостная звуковая картина воссоздавалась непосредственно в процессе исполнения. К формированию последней равным образом были причастны автор, имя которого указывалось на титульном листе нотной рукописи или печатного издания, и музыканты-исполнители, вклад которых в названный процесс зачастую представлялся не менее существенным.

Многоголосные композиции, написанные в тактометрической системе и предназначенные для камерного музицирования, нередко фиксировались посредством двух голосов (мелодии и баса), каждый из которых записывался на отдельном нотоносце в соответствующем ключе. Музыканты импровизировали украшения в мелодии и отсутствующие голоса в гармонии, присовокупляя их к имевшемуся тексту, при этом выбор инструментов ансамбля также был достаточно свободным. Например, в издании «Королевских концертов» Ф. Куперена (1722) отсутствовали авторские обозначения конкретных инструментов, вследствие чего допускался любой состав, подходящий по tessiture. Если одним из исполнителей был автор музыки, он мог импровизировать свою партию, обходясь без нотного текста.

Еще один путь свободно-импровизационного музицирования был связан с жанром инструментальной фантазии. Нотная запись таких музыкальных композиций не имела деления на такты и довольно часто представляла

собой последовательность аккордов, выписанных крупными ритмическими длительностями. Этот гармонический каркас «расцветивался» определенными мелодико-ритмическими и фактурно-динамическими средствами; в результате музыкальное произведение обретало завершённую форму и полноту изложения, необходимые эмоциональные краски и выразительность. В трактате «Совершенный капельмейстер» (1739) И. Маттезон характеризовал фантазию как самый свободный и ничем не связанный вид музыкальной композиции, в котором не соблюдаются никакие правила, автор вправе реализовывать самые разнообразные идеи и т. д. [1, S. 53]. Проявления отмеченного принципа импровизационной свободы обнаруживались не только в фантазиях, но и в более крупных, циклических композициях. В качестве примера можно привести клавирные сюиты Г. Ф. Генделя, которые открываются прелюдиями свободно-импровизационного характера, напоминающими по записи фантазию (с тактовыми чертами или без них).

Музыканты эпохи барокко были обучены навыкам создания полнотекстовых композиций на основе частичной нотной записи, используемой в практиках *basso continuo*, *partimento* и др. (см.: [2]), однако эти навыки со временем были утрачены. Воссоздание их в настоящее время возможно при помощи изучения трактатов, написанных в XVII–XVIII столетиях, – именно такой путь избрали музыканты, представляющие аутентичное (исторически ориентированное) исполнительство.

Поскольку авторы указанных трактатов были чаще всего и практикующими исполнителями, и авторами музыкальных сочинений, перспективным представляется сравнительный

анализ приводимых теоретических рекомендаций и творческих принципов одного и того же музыканта. К числу таких авторов, соединивших в себе ипостаси теоретика, композитора и исполнителя, следует отнести одного из сыновей великого И. С. Баха – Карла Филиппа Эмануэля (1714–1788), выдающегося немецкого музыканта середины и второй половины XVIII века. Перу К. Ф. Э. Баха принадлежит музыкально-теоретический трактат «Опыт изложения подлинного искусства игры на клавире» («*Verzuch uber die warhe Art das Clavier spielen*», Берлин, часть 1 – 1753, часть 2 – 1762), опубликованный в период службы в качестве придворного музыканта-клавириста капеллы Фридриха II, короля Пруссии (Илл. 1).

Данный трактат приобрел большую популярность и оставался настольной книгой для обучения музыкантов-клавиристов вплоть до появления новых фортепианных методик в первой половине XIX века. В «Опыте...» получил обобщение богатый композиторский и исполнительский опыт К. Ф. Э. Баха, работавшего при одном из ведущих европейских дворов, где поддерживался высокий уровень музыкальной культуры и доминировали новейшие тенденции развития исполнительского искусства того времени. Глава 41 «О свободной фантазии» («*Von der freyen Fantasie*»), содержащая практические советы по освоению этого импровизационного искусства, завершает вторую часть трактата, которая была опубликована в 1762 году [3, S. 325–341] (Илл. 2).

Излагая собственное определение фантазии в начальных параграфах данной главы, К. Ф. Э. Бах отмечает бестактовую форму ее фиксации и важность тональных переходов в композиционном развертывании: «Фантазию называют свободной, если она не содержит подобающего деления на такты и отклоняется в несколько тональностей» (§ 1)¹.

Последующее изложение посвящено принципам создания фактуры на основе аккордовых последовательностей с акцентом на импровизационной составляющей данного процесса, поскольку практические советы даются музыкантам-исполнителям: «Свободная фантазия состоит из чередующихся гармонических построений, которые могут быть исполнены (курсив мой. – Ю. Д.) во всевозможных фигурациях и разложенных аккордах» (§ 3); «В фантазии необходимо ощутить красоту многообразия. В ней должны встречаться все фигуры, все манеры хорошего исполнения» (§ 12); «Все аккорды могут быть разложены самым различным образом и выражены в быстрых и медленных фигурах» (§ 13); «Аккорды заполняются пассажами, которые могут охватить одну или несколько

октав по аккордовым тонам в восходящем или нисходящем движении» (§ 13). Приводя конкретные указания по поводу того, каким должно быть разложение аккорда, в каком темпе следует исполнять пассажи, где можно применять имитации и органнне пункты, как переходить в удаленные тональности и для чего необходимо использовать хроматические построения, выводящие за пределы ближайших родственных тональностей, К. Ф. Э. Бах раскрывает процесс создания формы свободной фантазии, основными компонентами которой являются четко продуманный тональный план и импровизируемый фактурный рельеф.

Среди практических советов К. Ф. Э. Баха относительно тональных переходов и способов фактурного изложения аккордов важнейшими являются следующие:

1. Фантазия начинается и завершается в одной тональности. В начале фантазии исходную тональность рекомендуется выдерживать достаточное количество времени для концентрации внимания и только после этого начинать переходы. Возвращение данной тональности в конце может быть таким же продолжительным. При первоначальном показе можно использовать органнне пункты на тонике, при возвращении главной тональности – на тонике и перед заключительным аккордом – на доминанте.

2. Первый переход осуществляется в ближайшую родственную тональность (из мажора – в квинту с большой терцией или в сексту с малой, из минора – в кварту с малой терцией, в сексту и септиму с большой). Дальнейшее движение происходит в более удаленные и, при длительном музицировании, во все возможные тональности, находящиеся на различных расстояниях от главной.

3. Переходы осуществляются при помощи аккордов, построенных на вводных хроматических полутонах тональностей, к которым направляется движение. Кроме того, при переходах допускается использование прерванных каденций, когда вместо ожидаемой тоники вводится другой оборот, с образованием цепочек хроматических построений. Для ускоренного достижения удаленных тональностей следует использовать септаккорд с уменьшенной септимой и уменьшенной квинтой.

4. Для естественности переходов пребывание в каждой из тональностей должно быть соразмерным, а их смена – не слишком быстрой. В каждой тональности необходимо осуществлять варьирование с помощью внутриладовых гармонических построений.

5. Полные каденции не являются постоянно необходимыми; эти каденции присутствуют в конце и, пожалуй, однократно в середине.

6. Завершая фантазию, необходимо достаточно долго задержаться в основной тональности, чтобы она хорошо запечатлелась в памяти слушателей.

7. В разложении аккордов (по терминологии Ю. Тюлина – гармонической фигурации) предпочтительным является движение по аккордовым тонам в пределах одной или нескольких октав в восходящем и нисходящем направлении. Вместе с тем, следует избегать однообразной игры, состоящей из одних только арпеджированных аккордов, которая является утомительной для слушателя.

8. При разложении аккорда к основным тонам могут быть прибавлены различные неаккордовые звуки, что создает больше возможных фактурных вариантов, чем обычное арпеджио.

9. Необходимый выразительный эффект образуется в том случае, если к аккордовым тонам арпеджио прибавляются большие или малые секунды. Этот прием называется разложением с апподжиатурой и используется при повторениях аккордов, в дополнение к контрастной динамике.

10. Кроме арпеджио с их последовательными переходами из регистра в регистр, в разложении аккордов допускаются контрастные переходы от низких звуков к высоким, что следует осуществлять обеими руками или только левой рукой, оставляя правую в первоначальном положении.

11. В цепочках хроматических аккордовых последований, которые появляются в удаленных тональностях и предшествуют возвращению в исходную тональность, лучше всего использовать медленные фигуры и «глубокомысленные» пассажи, подчеркивая их значимость замедлением темпа и усилением динамики.

Примеры различных фигур в разложениях и комментарии к ним приводятся в § 13 [3, с. 337–339]:

1. Разложение аккорда, при котором повторяются как его главные, так и определенные побочные тоны (а).

2. Разложение с апподжиатурой, где «из соображений изящества» перед каждым интервалом трезвучия следует затронуть большую (b) или малую (c) секунду (Илл. 3).

3. Заполнение аккордов пассажами, которые могут охватить одну или несколько октав по аккордовым тонам в восходящем или нисходящем движении; в таких пассажах могут встречаться повторы (d) с одновременным присоединением неаккордовых звуков (e), вследствие чего «возникают приятные необходимые преобразования».

4. Распределение восходящих и нисходящих пассажей между обеими руками с образованием мелодических секвенций (f).

5. Разложение ломаных трезвучий и септаккордов с образованием пассажей, ритмических фигур и секвенций (прогрессий) (g, h).

6. Применение имитаций в различных тонах в прямом и противоположном направлениях (i) (Илл. 4).

Теперь рассмотрим клавирные сочинения Ф. Э. Баха, написанные в жанре и технике свободной фантазии, чтобы определить степень соответствия теоретических положений их практическому воплощению.

К жанру фантазии Ф. Э. Бах обращался на протяжении берлинского (1738–1768) и гамбургского (1768–1788) периодов своего творчества. Композитор включал свои фантазии в сборники различных клавирных пьес как самостоятельные произведения, а также как части сонат. Отдельные музыкальные фрагменты с бестактовой записью встречаются в клавирных сочинениях других жанров, в том числе – сонатах, что говорит о влиянии традиций эпохи барокко.

К берлинскому периоду относятся клавирные фантазии, созданные в 1753, 1759, 1762, 1765, 1766 и 1767 годах и опубликованные в нотных приложениях к обеим частям трактата (1753, 1762), а также в сборниках «Различные виды пьес для клавира» («Clavierstücke verschiedener Art») Wq. 112 (1765), «Короткие и легкие пьесы для клавира» («Kurze und Leichte Clavierstücke») Wq. 113, Wq. 114 (в 2 выпусках, 1766) и «Сборник сольфеджио, фантазий и характерных пьес» («Sammlung von Solfeggios, Fantasien und charakteristische Stücke») Wq. 117 (1770).

Фантазия c-moll (1753) является финалом клавирной сонаты f-moll (Н. 75, Wq. 63/6) – одной из шести сонат, опубликованных в нотном приложении к первой части трактата (1753).

Три фантазии 1759 года вошли в сборник «Различные виды пьес для клавира» (1765) и были вновь опубликованы в «Сборнике сольфеджио, фантазий и характерных пьес» (1770):

1) Фантазия D-dur (Н. 144) Wq. 112/2, Wq. 117/8;

2) Фантазия B-dur (Н. 146) Wq. 112/8, Wq. 117/9;

3) Фантазия F-dur (Н. 148) Wq. 112/15, Wq. 117/10.

Фантазия D-dur (Н. 160) Wq. 117/14 (1762) была опубликована дважды: в нотном приложении ко второй части «Опыта...» (1762) [3, с. 343] и в «Сборнике сольфеджио, фантазий и характерных пьес» (1770).

Фантазия d-moll (Н. 195) Wq. 113/3, Wq. 117/15 (1765) вошла в первый выпуск «Коротких и легких пьес для клавира» (1766) и была повторно опубликована в «Сборнике сольфеджио, фантазий и характерных пьес» (1770).

Три фантазии 1766 года были опубликованы в «Сборнике сольфеджио, фантазий и характерных пьес» (1770):

- 1) Фантазия G-dur (Н. 223) Wq. 117/11;
- 2) Фантазия d-moll (Н. 224) Wq. 117/12;
- 3) Фантазия g-moll (Н. 225) Wq. 117/13.

Фантазия d-moll (Н. 234) Wq. 114/7, Wq. 117/16 (1767) вошла в первый выпуск «Коротких и легких пьес для клавира» (1766) и была повторно опубликована в «Сборнике сольфеджио, фантазий и характерных пьес» (1770).

К созданию клавирных фантазий в гамбургский период творчества композитор приступил после длительного перерыва – в 1780-е годы, и все эти фантазии (за исключением последней) публиковались в Лейпциге в нескольких выпусках серии «Знатоки и любители» («Kenner und Liebhaber»), каждый из которых имел собственное название. Так, три фантазии 1782 года вошли в четвертый (1783) и пятый (1785) выпуски данной серии, известной под названием «Клавирные сонаты, свободные фантазии и избранные рондо» («Clavier-Sonaten und freye Fantasien nebst einigen Rondos»):

- 1) Фантазия Es-dur (Н. 277) Wq. 58/6;
- 2) Фантазия A-dur (Н. 278) Wq. 58/74;
- 3) Фантазия F-dur (Н. 279) Wq. 59/5.

Фантазия C-dur (Н. 284) Wq. 59/6 (1784) также была опубликована в пятом выпуске серии «Знатоки и любители» (1785).

Две фантазии 1786 года вошли в шестой выпуск (1787):

- 1) Фантазия B-dur (Н. 289) Wq. 61/3;
- 2) Фантазия C-dur (Н. 291) Wq. 61/6.

Фантазия fis-moll 1787 года (Н. 300, Wq. 67) при жизни К. Ф. Э. Баха не публиковалась².

Все перечисленные клавирные фантазии можно разделить на две группы. К первой относятся фантазии, написанные с дидактическими целями и предназначенные для обучения искусству импровизации в соответствии с наставлениями главы «О свободной фантазии». Подобные фантазии, как правило, нотированы фрагментарно, поэтому исполнителю необходимо импровизировать. Они лаконичны, выдержаны в едином настроении, просты по фактуре, не содержат длительных переходов в далекие тональности, и уже сами названия сборников, в которых публиковались эти фантазии, указывают на подобную стилистику (например, «Короткие и легкие пьесы для клавира»). Такие фантазии Ф. Э. Бах писал и публиковал в берлинский период творчества.

Вторую группу составляют более сложные произведения, представляющие собой развернутые музыкальные композиции концертно-виртуозного плана с контрастно сопоставляемыми

разделами, развитой фактурой и переходами в далекие тональности. Исполнение таких фантазий создает впечатление свободной импровизационности, однако вся фактура в них выписана, и уже по записи можно определить, что она состоит из постоянно меняющихся фигур с причудливыми ритмическими структурами и нерегулярной фразировкой, которыми «расцвечиваются» переходы в далекие гармонические сферы. За этими фигурами, «открывающими» неожиданные смены настроений, изысканную утонченность и эмоциональную мощь, кроется стремление композитора показать свое безупречное импровизаторское мастерство, эмоционально воздействуя на слушателя путем «разжигания или умирения страстей, для чего и должна быть использована фантазия» [3, S. 336; 4, с. 17]. Такие фантазии К. Ф. Э. Бах создавал и публиковал в 1780-е годы, в гамбургский период своего творчества.

Любопытно, что о двух разновидностях фантазии композитор пишет в своем трактате: «С тем, чтобы мои читатели на основании данных примеров получили разностороннее, ясное и полезное представление об обработке свободной фантазии, я обращаю их внимание на примеры, приведенные в предыдущем параграфе и в прилагаемом здесь Allegro. Оба образца являются примером свободной фантазии: в первом случае это связано с множественной хроматикой, а другой пример большей частью состоит из совершенно естественных и привычных фраз» [3, S. 340; 4, с. 18].

Если рассматривать фантазии обеих групп, выявляя в них логику тонального плана при развертывании музыкальной формы и особенности фактуры как одного из важнейших принципов проявления импровизационного начала, можно сделать вывод о том, что большинство фантазий, созданных в берлинский период творчества, представляют собой короткие пьесы-миниаютуры импровизационного характера с фрагментарно выписанным нотным текстом. Яркий пример – Фантазия D-dur (Н. 160), вошедшая в нотное приложение ко второй части трактата. Партию баса с цифровкой К. Ф. Э. Бах также поместил в завершении главы «О свободной фантазии» как инструктивный материал, сопроводив подробными рекомендациями по поводу тонального плана и импровизации музыкальной ткани (Илл. 5).

Двуручная запись данной фантазии, с полностью совпадающей басовой линией, частично выписанными пассажами и указаниями на игру *agreggio* возле нотированных (по цифровке) аккордов, опубликована в нотном приложении (Илл. 6).

Данная фантазия была весьма популярной, что способствовало ее повторной публикации в издании «Сборник сольфеджио, фантазий и характерных произведений» (1770, Wq. 117/14). Фантазии, представленные в сборниках 1760-х годов, еще более просты; их краткость и фактурная облегченность напоминают сонатину (как упрощенную разновидность сонаты) или фугетту (как упрощенную разновидность фуги).

Клавирные фантазии, созданные в поздний период творчества, представляют собой намного более сложные образцы жанра и во многом превосходят фортепианные фантазии эпохи романтизма, в том числе их структуру, образность и гармонические краски. Сравнение поздних фантазий и сведений о свободной фантазии, изложенных на страницах трактата в 1762 году, позволяет сделать вывод о несовпадении изначальных теоретических положений и их практической реализации в творчестве К. Ф. Э. Баха 1780-х годов. Его поздние фантазии сложнее и разнообразнее тех композиций, которые могли быть созданы на основе авторских советов по обучению импровизации при помощи неполной, условно-схематической бестактовой записи (аналогичные произведения создавались К. Ф. Э. Бахом во время пребывания в Берлине).

Клавирные фантазии гамбургского периода представляют собой развернутые композиции, выходящие за рамки неких вступительных построений перед исполнением основных пьес (о чем сказано в одном из параграфов главы «О свободной фантазии»). По своим художественным достоинствам они значительно превосходят уровень фактурного расцвечивания цепочки гармонических последований (на это ориентировались практические советы К. Ф. Э. Баха).

Поздние фантазии К. Ф. Э. Баха впечатляют своими масштабами, мастерством сопоставления тональностей и длительных модуляционных переходов, наполненных красочными диссонирующими гармониями, разнообразием манер и фактурных планов. По мнению И. Р. Палажченко, им свойственны «масштабное уменьшение и количественное разрастание (по сравнению с фантазиями И. С. Баха) контрастных разделов, стремление к максимальной свободе движения, <...> бесконечно разнообразные стилевые и жанровые ориентации различных разделов» [7, с. 14–15]. В свободно-импровизационном движении голосов отчетливо прослушиваются голос, ведущий мелодию, а также скрытое двухголосие и трехкомпонентная фактура. Традиционный для барочной фантазии бестактовый способ фиксации звукового материала не мешает композитору строить симметричные фразы, повто-

рять и варьировать мелодические обороты, а в некоторых (преимущественно инициальных) построениях музыкального целого создавать ощущение метрической пульсации. Многие из этих моментов не были отмечены при изложении теоретических сведений о фантазии и в практических советах по освоению искусства импровизации, что говорит о важности индивидуального слухового опыта, дополняющего теоретические знания и собственную практику музыканта той эпохи.

Например, в Фантазии C-dur (Н. 284) из сборника 1785 года (Wq. 59/6) все фактурные средства и гармонические краски, прежде всего неустойчивые гармонии при модуляционных переходах, используются для создания развернутой композиции, основанной на принципе чередования контрастных разделов (Andantino – Prestissimo – Andantino – Allegretto – Andantino – Allegretto – Andantino – Allegretto – Andantino – Prestissimo – Andantino) с многократным повторением начальной темы, построенной на восходящих арпеджио по звукам тонического трезвучия. Если в первом разделе Фантазии тема звучит в основной и доминантовой тональностях, то при ее появлении в последующих разделах происходит вытеснение тонического трезвучия диссонирующими аккордами, что приводит к разрушению гармонической устойчивости и «размыванию» ладотональной основы. Тональность проведения темы определить довольно сложно из-за эллиптических переходов диссонанса в диссонанс и отсутствия разрешений. По структуре данная Фантазия близка клавирным фантазиям В. А. Моцарта (например, Фантазии d-moll KV 397, написанной в Вене около 1782 года), а ее гармония и фактурные особенности превосходят фортепианную музыку эпохи романтизма (Илл. 7).

Общеизвестно, что К. Ф. Э. Бах получил основательную музыкальную подготовку под руководством своего отца, в том числе – при обучении игре на клавире. Некоторые методы этого обучения К. Ф. Э. Бах изложил в письмах к И. Н. Форкелю – первому биографу И. С. Баха, и данные материалы вошли в первую биографию великого немецкого композитора. А. А. Панов и И. В. Розанов отмечают: «В третьем разделе этой книги, посвященном “искусству Баха обращаться с клавиром”, важное место занимают проблемы техники клавирного исполнительства. Именно здесь подробно описываются и характеризуются организация игровых движений и положение пальцев рук на клавиатуре. <...> Именно Баху (И. С. Баху. – Ю. Д.), по словам Форкеля, принадлежит крылатая фраза об “определенном чувстве внутренней

силы и господства над движением" в процессе звукоизвлечения» [8, с. 14]. В клавирных фантазиях К. Ф. Э. Баха указанная педагогическая и исполнительская установка была раскрыта в полной мере: «господство над движением» в условиях свободной импровизационности способствовало преобразованию «внутренней силы» звуков, извлекаемых из инструмента. Технология организации игровых движений предстала образно-эмоциональным компонентом исполнения.

Подводя итоги нашим наблюдениям, отметим, что жанр свободной фантазии получил более разнообразное воплощение в клавирном творчестве, нежели в теоретическом наследии К. Ф. Э. Баха. Если фантазии 1750–1760-х годов

в целом соответствуют теоретическим установкам о фактурном расцвечивании гармонического каркаса, изложенным в главе «О свободной фантазии», то поздние клавирные фантазии представляют собой развернутые пьесы, связанные с искусством эпохи барокко лишь формально, в большей степени предвосхищая появление и развитие фортепианной музыки эпохи романтизма с ее значительной темпоритмической свободой и яркой эмоциональностью, технической сложностью и виртуозностью, полнотой фактурного «плетения» и гармоническими красками. Творчество К. Ф. Э. Баха, не скованное рамками устаревающих положений его же теории – детища своего времени, свободно устремилось в будущее.

• ПРИМЕЧАНИЯ •

¹ Здесь и далее перевод выполнен автором статьи (см.: [4]).

² Список клавирных фантазий составлен на основе сведений из каталогов А. Воткенна и Ю. Хельма [5; 6].

• ПРИЛОЖЕНИЕ •

Иллюстрация 1

Титул издания второй части трактата К. Ф. Э. Баха
«Опыт изложения подлинного искусства игры на клавире» (Берлин, 1762)

Carl Philipp Emanuel Bachs
Versuch
über die wahre Art
das Clavier zu spielen
Zweiter Theil,
in welchem die Lehre von dem Accompagnement
und der freyen Fantasie
abgehandelt wird.

Mit einer Kupfertafel.

In Verlegung des Auctoris.



Berlin, 1762.
Gedruckt bey George Ludwig Winter.

Начало главы 41 «О свободной фантазии» в первом издании трактата

Ein und vierzigstes Capitel. Von der freyen Fantasie.

§. 1.

Eine Fantasie nennet man frey, wenn sie keine abgemessene Tacteintheilung enthält, und in mehrere Tonarten ausweicht, als bey andern Stücken zu geschehen pfleget, welche nach einer Tacteintheilung gesetzt sind, oder aus dem Stegreif erfunden werden.

§. 2. Zu diesen letztern Stücken wird eine Wissenschaft des ganzen Umfanges der Composition erfordert: bey jener hingegen sind

§ 3

bloß

Примеры (a-c) из § 13 главы «О свободной фантазии»



Примеры (d-i) из § 13 главы «О свободной фантазии»

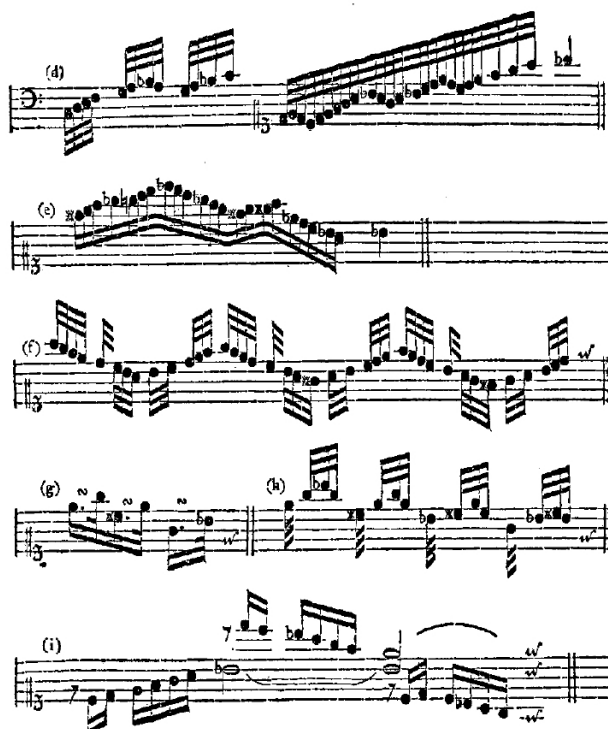


Иллюстрация 5

К. Ф. Э. Бах. Фантазия D-dur (Н. 160), партия баса



Иллюстрация 6

К. Ф. Э. Бах. Фантазия D-dur (Н. 160), полная запись





ЛИТЕРАТУРА

1. Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister (Hamburg 1739): Faksimile-Nachdruck. Hrsg. von M. Reimann. Kassel: Bärenreiter, 1954. 537 S.
2. Митюкова З. З., Маклыгин А. Л. Partimento как вид импровизационной педагогической практики XVIII века // Музыка: Искусство, наука, практика (Казань). 2015. № 3. С. 11–22.
3. Bach C. Ph. E. Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen (Berlin, 1753 und 1762): Faksimile-Nachdruck. Hrsg. von L. Hoffmann-Erbrecht. Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1978. 372 S.
4. Дробот Ю. К. Ф. Э. Бах об искусстве свободной фантазии // Музыковедение. 2015. № 12. С. 11–19.
5. Carl Philipp Emanuel Bach. The Complete Works: Chronology. URL: <https://cpebach.org/timeline/chronology.html> (дата обращения: 18.07.2023).
6. List of works by Carl Philipp Emanuel Bach (IMSLP). URL: https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Carl_Philipp_Emanuel_Bach (дата обращения: 18.07.2023).
7. Палажченко И. Р. Инструментальная фантазия XVII–XVIII веков (генезис и пути развития): автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). М., 1992. 24 с.
8. Панов А. А., Розанов И. В. О постановке рук и туше клавиристов времен К. Ф. Э. Баха // Старинная музыка. 2020. № 1. С. 12–19.

REFERENCES

1. Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister (Hamburg, 1739): Faksimile-Nachdruck. Hrsg. von M. Reimann. Kassel: Bärenreiter, 1954. 537 S.
2. Mityukova Z., Maklygin A. Partimento kak vid improvizatsionnoy pedagogicheskoy praktiki XVIII veka [Partimento as a type of improvisational pedagogical practice in the 18th century]. In: Muzyka: Iskustvo, nauka, praktika (Kazan) [Music: Art, science, practice]. 2015. No. 3. Pp. 11–22.
3. Bach C. Ph. E. Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen (Berlin, 1753 und 1762): Faksimile-Nachdruck. Hrsg. von L. Hoffmann-Erbrecht. Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1978. 372 S.

4. *Drobot Yu. F. E. Bakh ob iskusstve svobodnoy fantazii* [Ph. E. Bach on the art of free fantasia]. In: *Muzykovedenie* [Musicology]. 2015. No. 12. Pp. 11–19.
5. Carl Philipp Emanuel Bach. The Complete Works: Chronology. URL: <https://cpebach.org/timeline/chronology.html> (date of application: 18.07.2023).
6. List of works by Carl Philipp Emanuel Bach (IMSLP). URL: https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Carl_Philipp_Emanuel_Bach (date of application: 18.07.2023).
7. *Palazhchenko I. Instrumental'naya fantaziya XVII–XVIII vekov (genezis i puti razvitiya)* [Instrumental Fantasia in the 17th–18th centuries (genesis and ways of development)]: Abstract of Ph. D. Thesis. Moscow, 1992. 24 p.
8. *Panov A., Rozanov I. O postanovke ruk i tushe klaviristov vremeni K. F. E. Bakha* [On the positioning of the hands and the touch of the clavier players in the times of C. Ph. E. Bach]. In: *Starinnaya muzyka* [Ancient Music]. 2020. No. 1. Pp. 12–19.

Дробот Юлия Константиновна

доцент кафедры специального фортепиано
Донецкая государственная музыкальная академия им. С. С. Прокофьева
Россия, ДНР, 83056, Донецк
yuliya_piano@mail.ru
ORCID: 0000-0003-1518-2815

Yuliya K. Drobot

Associate Professor at the Department of Special Piano
S. Prokofiev Donetsk State Academy of Music
Russia, DPR, 83056, Donetsk
yuliya_piano@mail.ru
ORCID: 0000-0003-1518-2815