

Из истории зарубежной музыкальной культуры

Вячеслав Есаков

СОНАТЫ И. К. БАХА ДЛЯ КЛАВИРА С СОПРОВОЖДЕНИЕМ СКРИПКИ ИЛИ ФЛЕЙТЫ В КОНТЕКСТЕ СТАНОВЛЕНИЯ КАМЕРНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Инструментальная музыка в середине XVIII столетия исполнялась повсеместно: в домашнем быту, в салонах, в придворной среде, в церковных концертах. Появлялись и новые формы музицирования, такие, например, как платные публичные концерты, популярность которых постоянно возрастала и в плане социального престижа достигала популярности оперы.

Особое место в истории становления камерно-ансамблевого музицирования занимают произведения для солирующего мелодического инструмента (как правило, скрипки или флейты) с клавиром. Такой состав стал крайне популярен в условиях стремительно развивающегося в середине XVIII века любительского музицирования. Мода на него вместе с появлением и бурным распространением фортепиано привела к формированию нового жанра — аккомпанированной клавирной сонаты. Другое, также часто используемое название этого жанра — соната для облигатного клавира с сопровождением мелодического инструмента. Партия клавира (клавесина или фортепиано) была полностью выписана, она содержала в себе все основные фактурные элементы произведения, а партия мелодического инструмента (обычно скрипки или флейты) оставалась весьма несложной, доступной даже неопытным музыкантам-любителям, поскольку содержала малозначимые элементы фактуры и при желании могла быть опущена. Нередко в ансамбле участвовала и виолончель, однако партия ее практически никогда не записывалась, исполнитель дублировал партию левой руки клавира, при необходимости редуцируя ее. Жанр аккомпанированной клавирной сонаты оказался востребован любителями музыки и был коммерчески чрезвычайно успешным. Поэтому многие композиторы XVIII (и даже начала XIX) века охотно обращались к нему в своем творчестве.

Значительный вклад в развитие жанра сонаты для фортепиано с мелодическим инструментом внес «лондонский» Бах — Иоганн Кристиан, значи-

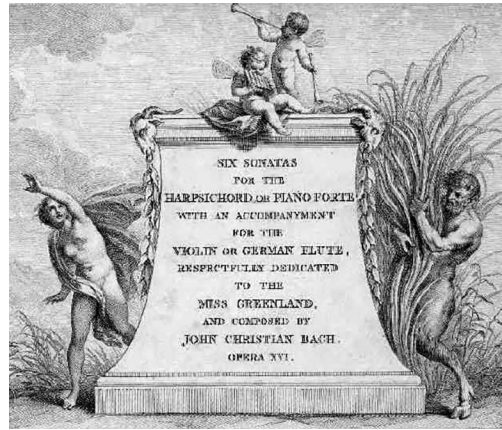
тельную часть жизни работавший в британской столице. Именно его сочинения произвели сильное впечатление на юного Моцарта, с которым композитор, как известно, встречался в Лондоне в 1764 году во время большого гастрольного тура семьи Моцартов.

Интерес И. К. Баха к жанру сонаты для клавира и мелодического инструмента очевиден: на протяжении почти двух десятилетий он постоянно сочинял для этого инструментального состава, оставив немалое количество произведений, что само по себе свидетельствует о безусловной востребованности жанра в лондонском музыкальном сообществе.

К моменту появления И. К. Баха в Лондоне (1762 г.) процесс замены клавесина и клавикорда новым для того времени фортепиано шел полным ходом. Известно, что английская столица в то время была одним из крупнейших центров по изготовлению фортепиано. Как указывает П. Зимин, «оживление в английском фортепианном строительстве началось с 1760 года» [2, 92]. В 1767 г. в Лондоне была основана фортепианная фабрика «Лонгмен и Бродрип», в 1776 г. — фабрика Стодarta, а в следующем году фабрика Роберта Уорнума. С 1773 года существует известная и поныне фирма Бродвуда. Стремительность конструктивного развития нового инструмента убедительно представлена в монографии С. Е. Сенкова [4]. Об усилении значимости фортепиано красноречиво свидетельствует подзаголовок «Для харпсихорда или фортепиано (piano forte)», все чаще и чаще появляющийся на титульных листах опубликованных сочинений тех лет (пример 1).

Сонаты для клавира в сопровождении скрипки или флейты Иоганна Кристиана предназначались, вероятно, не для исполнения в концертах, а для музицирования в домашнем кругу, в любительских собраниях, в салонах или для использования в качестве учебно-педагогического репертуара. Сошлемся на мнение авторитетного исследователя творчества лондонского Баха Ч. С. Тэрри: «Такие композиции были весьма востребованы для домашнего использования, и Бах охотно их писал» [7, 187].

Точное количество произведений И. К. Баха для мелодического инструмента и клавира указать не так просто. Это связано с типичными для этого исторического периода причинами: вариативностью инструментальных составов, свойственной тому времени, утерянными произведениями, о которых



Пример 1. Титульный лист сонат И. К. Баха оп. 16 *Шесть сонат / для клавесина или фортепиано / с аккомпанементом / для скрипки или немецкой флейты, / почтительно посвященных / Мисс Гренландии, / и сочиненных / Иоганном Кристианом Бахом / опера XVI. (курсив мой — В. Е.)*

остались лишь упоминания, в некоторых случаях сложностью атрибуции. Основным инструментом клавирных ансамблей было фортепиано, которое имело тогда практически в каждом салоне и в каждом доме, где проводились музыкальные собрания. Фортепианная соната легко переделывалась в сонату для фортепиано и скрипки, которая, в свою очередь, легко трансформировалась в трио или становилась еще более крупным ансамблем. Невозможность указать на точное количество произведений связана еще и с тем, что далеко не все произведения отдавались в печать, многие опусы так и оставались в виде манускрипта (как, например, сонаты, сочиненные И. К. Бахом в Милане).

Тэрри насчитывает в творчестве Баха тридцать три опубликованных композиции для фортепиано с аккомпанементом мелодического инструмента. Всего речь идет о шести опусах: № 10, 15, 16, 18, 19, 20. Каждый сборник содержит по шесть произведений, за исключением последнего — в нем три произведения. Опусы 15 и 18 носят название «Четыре сонаты и два дуэта». Дуэты, входящие в ор. 15 и 18, написаны для фортепиано в четыре руки, то есть, строго говоря, не являются композицией для фортепиано с сопровождением мелодического инструмента, хотя и предполагают участие двух исполнителей. Таким образом, исключив эти четыре композиции, можно говорить о 29 опубликованных сочинениях для фортепиано с сопровождением мелодического инструмента.

Следует упомянуть об обозначениях произведений И. К. Баха. Существуют два варианта нумерации. Один из них, принадлежащий Ч. С. Тэрри, опубликован в его фундаментальном исследовании «John Christian Bach» [7]. Издание 2009 года факсимильно воспроизводит труд ученого, изданный в 1929 г. Первая часть работы — исследование творчества И. К. Баха, вторая — систематизированный по жанрам тематический каталог его сочинений. Каждое сочинение представлено музыкальным инципитом. Баховское произведение, идентифицируемое по каталогу Тэрри, указывается двумя цифрами, разделенными косой чертой (графическим знаком «слеш»): первая цифра обозначает номер страницы тематического каталога, вторая — положение нотной строчки на странице.

Другой вариант нумерации основан на полном собрании сочинений И. К. Баха, которое издавалось с 1984 по 1999 год издательством «Garland Publishing» под редакцией Эрнеста Варбартона [8]. 48-й том этого издания представляет собой тематический каталог произведений композитора. Соответственно, сочинения И. К. Баха, помеченные буквой W, нумеруются согласно этому каталогу. Следующая в обозначении произведения буква обозначает раздел каталога, систематизированного по жанрам: A — произведения для клавира и фортепиано, B — камерные произведения, C — оркестровые и т. д. Цифра указывает порядковый номер произведения.

Приведем список опубликованных сочинений И. К. Баха для фортепиано с сопровождением мелодического инструмента¹. Опусы сонат указаны по титульным листам изданий. Первая колонка — нумерация по тематическому каталогу Тэрри, она показывает расположение инципита первой из серии сонат. Вторая колонка — нумерация по каталогу Варбартона. Далее приведены темпы и тональности частей.

Ор. 10 (1775)

Шесть сонат для харпсихорда или пиано форте
с аккомпанементом скрипки

322/1	WB 2	Allegro <i>B</i> — Allegro assai <i>B</i>
	WB 3	Allegro <i>C</i> — Tempo di Menuetto <i>C</i>
	WB 4	Allegro <i>G</i> — Rondeaux <i>G</i>
	WB 5	Allegretto <i>A</i> — Rondeau. Allegro moderato <i>A</i>
	WB 6	Allegro <i>F</i> — Rondeau <i>F</i>
	WB 7	Allegro con spirito <i>D</i> — Tempo di Minuetto <i>D</i>

Ор. 15 (1779)

Четыре сонаты и два дуэта для пиано форте или харпсихорда
с аккомпанементом

323/5	WB 49	Allegro <i>C</i> — Tempo di Minuetto <i>C</i>
	WB 50	Allegro <i>A</i> — Rondeau. Allegretto <i>A</i>
324/2	WB 8	Allegro maestoso <i>D</i> — Presto assai <i>D</i>
	WB 9	Allegro <i>B</i> — Allegretto <i>B</i>

Ор. 16 (1783)

Шесть сонат для харпсихорда или пиано форте
с аккомпанементом немецкой флейты или скрипки

325/1	WB 10	Allegro assai <i>D</i> — Andante grazioso <i>D</i>
	WB 11	Allegretto <i>G</i> — Andante grazioso <i>G</i>
	WB 12	Allegro <i>C</i> — Tempo di Menuetto <i>C</i>
	WB 13	Allegretto <i>A</i> — Pastorale non tanto Allegro <i>A/a</i>
	WB 14	Allegro con spirito <i>D</i> — Rondo. Allegretto <i>D</i>
	WB 15	Allegretto <i>F</i> — Allegretto <i>F</i>

Ор. 18. (1780)

Четыре сонаты и два дуэта для клавесина или пиано форте
с аккомпанементом скрипки или флейты

326/3	WB 16	Allegro <i>C</i> — Allegretto <i>C</i>
	WB 17	Allegretto <i>D</i> — Rondeau. non tanto Allegro <i>D</i>
	WB 18	Allegro <i>Es</i> — Allegretto <i>Es</i>
	WB 19	Без обозначения темпа <i>G</i> — Rondo. Allegretto <i>G/g</i>

Ор. 19 (1783)

Шесть сонат для пиано форте или харпсихорда
с аккомпанементом немецкой флейты или скрипки

327/5	Moderato <i>C</i> — Rondo <i>C</i>	
	Moderato <i>G</i> — Rondo scherzando <i>G</i>	
	Allegro con spirito <i>D</i> — Rondo <i>D</i>	
	Allegrino <i>A</i> — Minuetto grazioso <i>A</i>	

Allegro ma non tanto *Es* — Minuetto grazioso *Es*
Moderato *B* — Rondo *B*

Op. 20 (1790)

Три сонаты для пиано форте или харпсихорда
с аккомпанементом скрипки

329/1 Andante *C* — Rondo *C*

Allegro con spirito *D* — Adagio *d* — Rondo *D*

Allegretto *F* — Minuetto capriccioso *F* / Trio *d* — Allegretto *F*

Обращает на себя внимание то, что почти все сонаты двухчастны. Ранее Тэрри упоминает о двух трехчастных композициях среди тридцати трех сонат, они входят в состав оп. 20, принадлежность которого перу И. К. Баха вызывает у некоторых исследователей сомнения.

Двухчастная структура сонатного цикла имеет свой генезис. Известно, что двухчастны многие сонаты современников И. К. Баха, к примеру, португальца Карлоса де Сейшаса, испанца Антонио Солера и др. Существуют предположения о том, что значительная часть сонат Д. Скарлатти мыслились автором как двухчастные циклы, хотя прямого указания в нотном тексте на это нет. В. Ньюмен считает, что двухчастная структура цикла может иметь свое название: «Немало итальянских композиторов доклассического периода, в том числе Альберти и Парадизи, написали достаточно двухчастных сонат, чтобы сегодня появился термин “итальянская соната” для этого типа» [6, 134]. Закономерно, что И. К. Бах, проведший в Италии часть своей жизни, взял за образец для своих сонат именно такую двухчастную структуру. Как правило, из двух частей состояли сонаты, написанные для любительского музицирования или для педагогических целей, представляя собой облегченный вариант «настоящей» концертной сонаты.

Нестабильность инструментального состава произведений являлась характерной чертой того времени. Скрипка могла быть заменена флейтой и, по сути, любым другим мелодическим инструментом. Возможно, в ансамблях предполагалось и участие виолончели, инструмента популярного в ансамблевом музицировании, имеющего большое значение при исполнении лишь недавно вышедшего из моды *basso continuo*. Вариабельность инструментального состава нередко указывалась в названии опуса. В рукописи и в первом издании *Шести сонат для клавесина с аккомпанементом скрипки или флейты traverso и виолончели оп. 2* записаны только три строчки: верхняя, очевидно, предназначена для исполнения на мелодическом инструменте, вторая и третья — на клавире. Партия виолончели не выписана, хотя участие виолончели обозначено на титульном листе; очевидно, это тот случай, когда партия виолончели «извлекается» из партии левой руки фортепиано. Переложения произведений для разных составов — весьма распространенная практика

того времени, в ряде случаев даже закреплённая публикацией переключаемых опусов. Так, несколько посмертно изданных сонат (без опуса) являются переложением для скрипки и фортепиано (харпсихорда) более крупных камерных ансамблей И. К. Баха. К примеру, сонаты Т 330/1–4 имеют следующую надпись на титульном листе: «*Четыре сонаты, в оригинале сочинённые как квартеты для харпсихорда, скрипки, флейты, гобоя, тенора и виолончели покойным Иоганном Кристианом Бахом, переложённые для харпсихорда или фортепиано с аккомпанементом скрипки Иоганном Кристианом Лютером. Посвящаются Её Величеству*».

Характеризуя в целом музыку этих произведений, следует отметить в первую очередь ясность и структурную оформленность тематического материала. Ньюмен приводит сообщённый Шубартом забавный, но весьма показательный диалог: на замечание своего брата Эмануэля «*Не будь ребёнком (в стиле и манере письма)*» Кристиан ответил: «*... Я пишу односложно, чтобы даже детям было понятно*» [6, 709].

На мелодичность произведений И. К. Баха указывают практически все исследователи, пишущие о нём. «*Склонность к напевным темам в allegro Бах приобрёл ещё в Италии*», — отмечал Герман Аберт [1, 126]. Очевидно, что итальянская опера оказала огромное влияние на композитора в период его пребывания в Милане. Оперный «мелодический стиль» был перенесён и в инструментальные композиции. Характерными чертами инструментального стиля И. К. Баха стали: экспозиционное изложение материала, отсутствие мотивной разработки, непривычная ранее «певучая» тематика со свойственной ей почти вокальной выразительностью. Это отмечают и П. Луцкер, и И. Сусидко: «*... Его [И. К. Баха. — В. Е.] сонатные формы наполнены тематической работой ровно настолько, насколько требуется для выявления функциональной логики — отделения одной партии от другой и необходимых контрастов*» [3, 400].

С точки зрения фактуры баховских сонат, точнее, распределения фактурных функций между инструментами, можно говорить о некоторой неоднозначности. Фактура большинства сонат соответствует той, в которой обычно писались сонаты для клавира с сопровождением мелодического инструмента или аккомпанированных клавирных сонат. Особенность изложения музыкального материала в этих произведениях заключается в том, что основной материал сконцентрирован в партии фортепиано, партия же скрипки лишена самостоятельности, и произведение может даже исполняться без аккомпанирующего инструмента (на титульном листе некоторых сочинений современников И. К. Баха в этом жанре указывалось сопровождение *ad libitum*). Партия аккомпанирующего инструмента практически сводится к дублировке, преимущественно в унисон, терцию или сексту, мелодического голоса в партии правой руки клавира, иногда удерживает органную точку, порой включает небольшие мелодические мотивы, заполняющие паузы клавира или «отвечающие» на его реплики. По тесситуре партия мелодического инструмента практически всегда выполняет функцию среднего голоса, она расположена в среднем реги-

стре между партиями правой и левой рук. Вот, к примеру, типичный образец фактуры клавирной сонаты с аккомпанементом скрипки (пример 2).

Пример 2. И. К. Бах. Соната для фортепиано и скрипки ор. 10 № 2. I ч.



Подобная фактура характерна и для большинства других сонат И. К. Баха.

Однако в некоторых произведениях лондонского мастера мы встречаем и другое соотношение инструментов. Так, вторая часть второй сонаты *Tetro di Menuetto* содержит иные типы взаимодействия инструментов. Если в первом разделе пьесы партия инструмента все еще дублирует партию фортепиано, то уже в начале второго раздела мелодический инструмент повторяет за фортепиано четырехтактовую тему, при этом партия фортепиано представляет собой явный аккомпанемент. И по тесситуре партия инструмента оказывается выше. Здесь происходит смена функций голосов, поскольку скрипка, очевидно, начинает солировать (пример 3).

Пример 3. И. К. Бах. Соната для фортепиано и скрипки ор. 10 № 2. II ч.



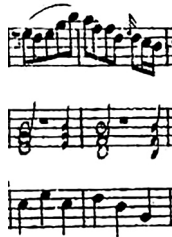
Этот процесс продолжается в среднем минорном разделе. Скрипка играет кантиленную, весьма продолжительную (для небольшой сонатной части) восьмитактовую мелодию, партия фортепиано представляет собой бас и разложенные трезвучия — очевидный аккомпанемент. Эту музыку уже невозможно представить без солирующей скрипки (пример 4).

Пример 4. И. К. Бах. Соната для фортепиано и скрипки ор. 10 № 2. II ч.



Весьма любопытно, что в нескольких тактах, в которых солирует скрипка, фортепианная фактура очень напоминает изложение материала, собственного *basso continuo*. На фоне интенсивно фигурированной фортепианной партии несколько статичных аккордов выглядят весьма инородно (пример 5).

Пример 5. И. К. Бах. Соната для фортепиано и скрипки ор. 10 № 2. II ч.



Особенно интересна с точки зрения фактуры Третья соната из ор. 10.

В начале первой части диалог инструментов, исполняющих по очереди одну и ту же тему, типичен для классико-романтической камерной музыки, но уникален для камерной музыки И. К. Баха. Главная тема, проведенная сначала у фортепиано, затем звучит у скрипки с незначительными фактурными изменениями, учитывающими специфику инструмента: начальный аккорд дан в широком расположении, удобном для скрипичного арпеджирования. В момент вступления темы у скрипки фортепиано паузирует — редкий случай в камерных сочинениях И. К. Баха (пример 6).

Да и в побочной партии скрипке принадлежит важная роль ритмического аккомпанемента, напоминающего альбертиевы басы. Во второй части, в начале среднего (минорного) раздела, скрипке под аккомпанемент фортепиано поручены первые четыре такта лирической темы, после которых роль солиста снова переходит к фортепиано. Однако за исключением этих нескольких моментов, хотя и находящихся на ключевых местах, партия скрипки продолжает дублировать партию фортепиано.

Таких фактурных примеров, не встречающихся в аккомпанированной клавирной сонате, немного, но все же они есть, следовательно, можно говорить об интересе композитора к новому типу изложения, «пробивающемуся» сквозь

Пример 6. И. К. Бах. Соната для фортепиано и скрипки ор. 10 № 3. I ч.



фактуру сонаты с сопровождением. Тэрри в нескольких словах описывает эту ситуацию: «... Скрипка [в сонатах И. К. Баха. — В. Е.] скорее аккомпанирующий, чем мелодический инструмент, дублирующий в октаву, унисон, терцию, который лишь иногда исполняет мелодию...» [7, 187], тем не менее это «иногда...» свидетельствует о значимом шаге в истории камерной музыки — шаге к равноправию инструментов в ансамбле, знаменующем перелом в композиторском мышлении.

В сонатах из других опусов настолько яркие примеры самостоятельности скрипичной партии отсутствуют; хотя в целом партия скрипки несколько свободнее и во многих местах в меньшей степени привязана к партии фортепиано как мелодически, так и ритмически. Приведем в качестве примера начало первой сонаты из ор. 18. Несмотря на то, что клавирная партия вполне может обойтись без вставок и дублировок, в партии скрипки в начальных тактах есть вполне самостоятельный материал, обогащающий музыку, вносящий ритмическое разнообразие (пример 7).

Таким образом, рассматриваемые нами произведения принадлежат к типу клавирных сонат с сопровождением мелодического инструмента, но содержат элементы чередования солирующей и аккомпанирующей функций. Как видим, хотя аккомпанированная клавирная музыка является прямым и непосредственным предшественником камерного музицирования, процесс перехода к ансамблю в современном его понимании был непростым и неоднозначным. Об этом свидетельствует и Рональд Кидд: «...Композиторов, по-видимому, сначала привлекает концертная соната, но затем они склоняются к более коммерчески успешным сочинениям с аккомпанирующими инструментами» [5, 134]. Эволюция фактуры в аккомпанированных клавирных сонатах И. К. Баха наглядно демонстрирует эту тенденцию.

Важнейшее значение в истории музыки сонаты И. К. Баха приобрели в связи с тем, что явились одним из источников вдохновения для юного Моцарта,

Пример 7. И. К. Бах. Соната для фортепиано и скрипки ор. 18 № 1. I ч.



который ориентировался на них в качестве модели. И. П. Сусидко и П. В. Луцкер пишут, что моцартовский «принцип трамплина», так удачно названный А. Энштейном, «можно считать основополагающим для моцартовского подхода к стилистическим моделям» [3, 400]. Совпадения мелодических и фактурных деталей в сочинениях Моцарта и Баха очевидны, однако исследователи указывают и на принципиальные различия общего художественного результата. Изменения, которые вносит Моцарт — «интонационное, фактурное или гармоническое усложнение исходной модели» [3, 400].

Сонаты И. К. Баха для фортепиано с аккомпанементом скрипки или флейты сегодня — большая редкость на концертной эстраде. Не много и записей этой музыки. Возможно, что современному слушателю несколько не хватает интонационной яркости, к которой мы привыкли, начиная с венских классиков. Однако баховские сонаты ценны другим: они содержат огромный заряд позитивных эмоций, мелодичность тем, насыщенность музыкальными событиями, богатую фактурную фантазию, композиционную стройность и завершенность. Все это, вкупе с достаточной простотой исполнения, делает их и замечательным педагогическим репертуаром, музыкой, вполне достойной внимания самой широкой слушательской аудитории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. I, II. Москва, 1978–1985.
2. Зимин П. Н. История фортепиано и его предшественников. Москва: Музыка, 1968. 216 с.
3. Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. Москва, 2008. 624 с.
4. Сенков С. Современный рояль. Рождение. Эволюция. Свойства. Москва: Дека-ВС, 2020. 128 с.
5. Kidd R. R. The emergence of chamber music with obligato keyboard in England // Acta Musicologica. Vol. 44, Fasc. 1 (Jan. – Jun., 1972). P. 122–144.
6. Newman W. S. The Sonata in the Classic Era, New York. 1972. 917 p.

7. *Terry C. S.* John Christian Bach. London: Travis&Emery, 2009. 373 p.
8. *Warburton E.* The Collected Works of Johann Christian Bach 1735–1782, Thematic Catalogue (New York, 1999). 611 p.

REFERENCES ---

1. *Abert G. V. A.* Mocart. CH. I, II. Moskva [Abert G. V. A. Mozart. CH. I, II. Moscow], 1978–1985.
2. *Zimin P. N.* Istoriya fortepiano i ego predshestvennikov. Moskva, Muzyka [Zimin P. N. History of the piano and its predecessors. Moscow: Music]. 1968. 216 p.
3. *Lucker P., Susidko I.* Mocart i ego vremya. Moskva [Lutsker P., Susidko I. Mozart and his time. Moscow], 2008. 624 p.
4. *Senkov S.* Sovremennyj royal'. Rozhdenie. Evolyuciya. Svojstva. Moskva. Deko-VS [Senkov S. Modern piano. Birth. Evolution. Properties. Moscow]. 2020, 128 p.
5. *Kidd R. R.* The emergence of chamber music with obligato keyboard in England // Acta Musicologica Vol. 44, Fasc. 1 (Jan. — Jun., 1972). P. 122–144.
6. *Newman W. S.* The Sonata in the Classic Era, New York. 1972. 917 p.
7. *Terry C. S.* John Christian Bach. London: Travis&Emery, 2009. 373 p.
8. *Warburton E.* The Collected Works of Johann Christian Bach 1735–1782, Thematic Catalogue (New York, 1999). 611 p.

ПРИМЕЧАНИЯ ---

- ¹ Названия частей приведены в соответствии с написанием в первом издании произведений И. К. Баха.