

Татьяна Рудольфовна Бочкова

tatyanab31@yandex.ru

кандидат искусствоведения, доцент,
профессор кафедры истории музыки и
музыкальной журналистики
Нижегородской государственной
консерватории имени М. И. Глинки

Assoc. Prof. Tatyana R. Bochkova, Ph.D.

tatyanab31@yandex.ru

Professor of the Music History and Music
Journalism Department of Mikhail Glinka
Nizhny Novgorod State Conservatory

Сольная органная соната в творчестве К. Ф. Э. Баха: между барокко и классицизмом

Аннотация

Объектом внимания статьи являются шесть сонат для органа соло К. Ф. Э. Баха, в том числе детали истории их создания. Сочинения рассматриваются в аспекте поэтики и стилистики немецкого варианта галантного стиля, распространившегося в европейском музыкальном искусстве со второй трети XVIII столетия — *Empfindsamkeit*. Самостоятельный «сюжет» составляет история создания сочинений, связанная с музыкальной стороной жизни прусской принцессы Анны Амалии, сестры Фридриха Великого. Сочинения К. Ф. Э. Баха рассматриваются как один из важных этапов развития сольной сонаты для органа.

Ключевые слова

К. Ф. Э. Бах, сольная органная соната, галантный стиль, *Empfindsamkeit*, Анна Амалия

Solo Organ Sonata in the Works of C. Ph. E. Bach: Between Baroque and Classicism

Abstract

The object of research analysis in the article concerns six sonatas for solo organ by C. Ph. E. Bach, including details of the history of their creation. The works are considered in the aspect of poetics and stylistics of the German version of the gallant style that spread in European musical art from the second third of the 18th century – *Empfindsamkeit*. An independent subject is the history of the creation of compositions connected with the musical side of the life of the Prussian princess Anna Amalia, sister of Frederick the Great. The works of C. Ph. E. Bach is one of the important stages in the development of the solo organ sonata.

Keywords

C. Ph. E. Bach, solo organ sonata, Gallant style, *Empfindsamkeit*, Anna Amalia

Карл Филипп Эмануэль — «величайший Бах», как именовали его современники [2, 235]. После достаточно долгого забвения его истинный музыкантский статус постепенно начал восстанавливаться с возникновением в последней трети XX века интереса к аутентичному исполнительству. Особое внимание к К. Ф. Э. Баху музыкальный мир проявил в 2014 году — в момент празднования трехсотлетнего юбилея знаменитого сына гениального отца¹.

Блестящая репутация К. Ф. Э. Баха во многом основывалась на признании неоспоримых достоинств его произведений для клавишных инструментов. В этой сфере он снискал композиторский авторитет и славу великолепного исполнителя на клавесине, клавикорде и недавно появившемся тогда фортепиано. Остались многочисленные свидетельства о его ярких выступлениях и о слушательском восхищении от его игры. В 1772 году Ч. Берни замечал, что своим успехом Бах обязан «произведениям для его непосредственных инструментов — клавикорду и фортепиано, где он остается непревзойденным» [2, 230]. Весомым аргументом, подтверждающим профессиональные заслуги К. Ф. Э. Баха, остается тот факт, что вскоре после вступления Фридриха II на прусский престол в 1740 году музыкант был официально назначен первым придворным клавесинистом. Эту должность он занимал почти 30 лет.

Среди более чем ста пятидесяти клавирных сонат лишь несколько написаны для органа соло². Каталог произведений К. Ф. Э. Баха начала XIX века, составленный шверинским органистом И. Г. Я. Вестфалем (Johann Jacob Heinrich Westphal)³, содержит информацию о том, что шесть органных сонат и Прелюдия d-moll были написаны для принцессы Анны Амалии Прусской, младшей сестры Фридриха Великого. Принцесса посвящала много времени изучению композиции и игре на различных клавишных инструментах, скрипке и флейте. В ее ближайшем музыкальном окружении находился и один из последних знаменитых учеников И. С. Баха, ее учитель Иоганн Филипп Кирнбергер (Johann Philipp Kirnberger, 1721–1783).

В 1755 году принцесса получила для домашнего музицирования новый орган, созданный Эрнстом Юлиусом Марксом (Ernst Julius Marx) и Иоганном Петером Мигендтом (Johann Peter Migendt). Первоначально этот инструмент был установлен в берлинском особняке принцессы. Он сохранился и позже был перенесен в церковь Благой вести (Zur frohen Botschaft) в пригород Берлина Карлсхорст (Berlin-Karlshorst). Внешний облик этого органа запечатлен на гравюре знаменитого берлинского мастера И. Д. Шлейена (Иллюстрация 1).

¹ К этому событию был приурочен выход сборника статей «Карл Филипп Эмануэль Бах: к 300-летию со дня рождения» (М., 2017) [6].

² Вопросам появления и развития жанра сольной органной сонаты в разных национальных школах эпохи барокко, а также трактовке этого термина применительно к сольным сочинениям для органа посвящены другие статьи автора публикации: [3]; [4].

³ Иоганн Якоб Генрих Вестфаль (1756–1825), органист из Шверина и коллекционер, создал собрание нотных рукописей, также он собирал книги о музыке и портреты музыкантов, как и К. Ф. Э. Бах. Кроме приобретения манускриптов, он копировал сочинения и заказывал партитуры рукописей непосредственно у самих композиторов. Гордостью коллекции является набор из более чем 650 рукописей К. Ф. Э. Баха, более 420 рукописей Г. Ф. Телемана. Вестфаль переписывался непосредственно с Бахом в последние годы его жизни, а также с его вдовой и дочерью после смерти композитора, пытаясь установить полноту и правильность своей коллекции. В этом ему помогла публикация в 1790 году каталога сочинений Баха «Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach» (далее — «NV 1790»). Коллекция Вестфалья включает рукописный каталог сочинений К. Ф. Э. Баха. После его смерти в 1835 году собрание было продано Ф.-Ж. Фетису, первому директору Королевской консерватории Брюсселя, от которого она перешла в библиотеку Брюссельской консерватории.

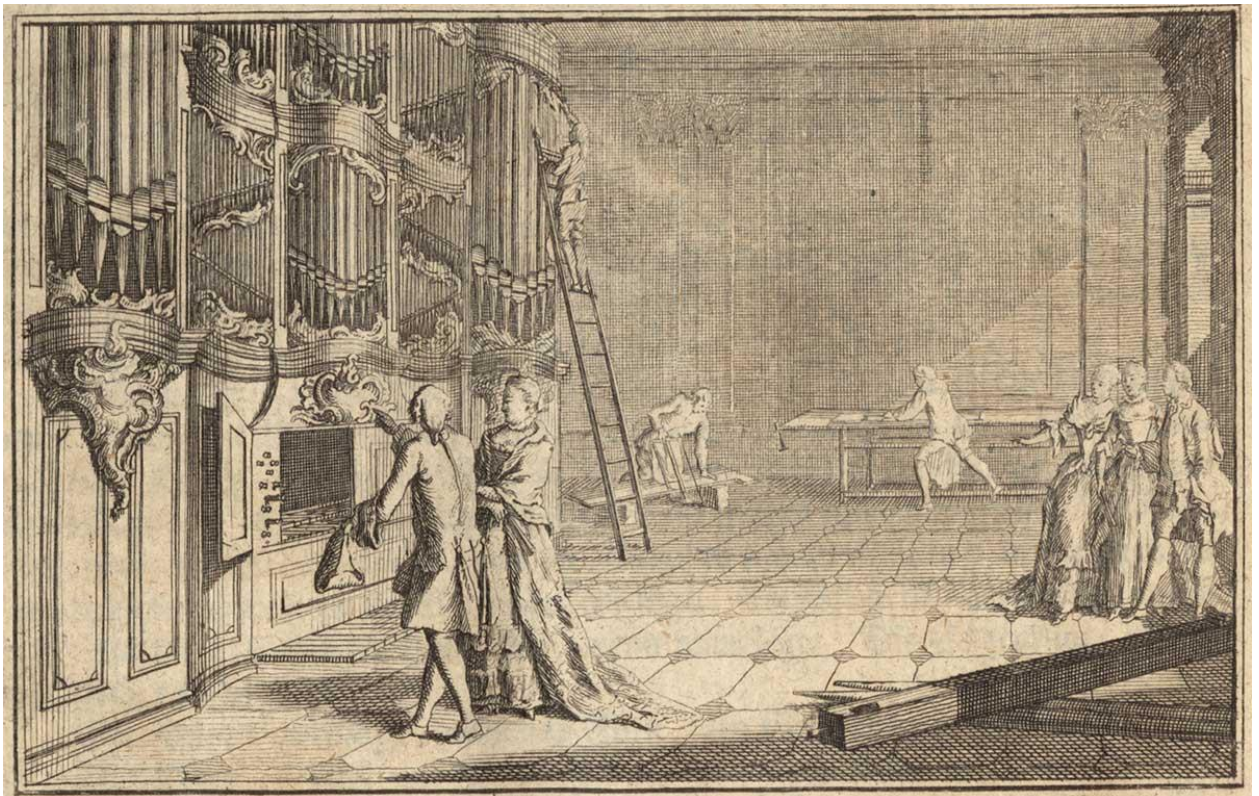


Иллюстрация 1. И. Д. Шлейен. Гравюра, изображающая орган Анны Амалии. Титульный лист трактата Иоганна Самуэля Галле «Искусство органостроения» (Бранденбург, 1779)⁴.

Утверждение, что органные сонаты К. Ф. Э. Баха были написаны для Анны Амалии, получило широкое распространение и выглядит достаточно правдоподобным благодаря многим музыкантам из баховского окружения, в частности И. Н. Форкелю, другу и корреспонденту К. Ф. Э. Баха, а также И. К. Ф. Рельштабу⁵, который в предисловии к неавторизованному сборнику органных сонат К. Ф. Э. Баха 1790 года свидетельствовал, что они были своеобразным «приношением» прусской принцессе (см.: [14, 485-487]).

Современные исследования, в частности американского музыковеда Д. М. Берг⁶, а также научные поиски, которые проведены редакционной коллегией новейшего полного собрания сочинений К. Ф. Э. Баха⁷, в частности редакторами тома, посвященного органной музыке композитора, А. Ричардс и Д. Йерсли, — позволяют констатировать, что

⁴ Иллюстрация приводится из открытого источника [19].

⁵ Иоганн Карл Фридрих Рельштаб (Johann Carl Friedrich Rellstab, 1759–1813) — немецкий музыкальный деятель, критик и издатель, в музыкальной жизни Берлина занимал очень авторитетные позиции; учился у И. Ф. Агриколы и К. Ф. Фаша, планировал продолжить музыкальное образование у К. Ф. Э. Баха в Гамбурге; владелец доставшейся от отца типографии, а потом и музыкального издательства. Его сын Людвиг Рельштаб — поэт и музыкальный критик, автор стихов знаменитой песни Ф. Шуберта «Серенада».

⁶ Богатейшая фактология по истории создания сонат для органа К. Ф. Э. Баха, их бытованию в печатных сборниках и рукописных копиях приведена в статье Д. Берг [14]. Даррелл Берг является главным редактором первой серии полного собрания сочинений К. Ф. Э. Баха «Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works (CPEB: CW). Series I: Keyboard Music» (Los Altos, CA, 2008).

⁷ «Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works (CPEB: CW)» (Cambridge, Massachusetts, 2005–2019; рус.: «Карл Филипп Эмануэль Бах: Полное собрание сочинений») — это редакционно-издательский проект Гуманитарного института Паккарда в сотрудничестве с Баховским архивом Лейпцига, Саксонской Академией музыкознания в Лейпциге (Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig) и Гарвардским университетом. Его цель — сделать доступным как в печатном, так и в цифровом формате критическое издание произведений композитора. Проект реализуется длительное время. Первые тома появились в 2005 году, а к 300-летию Баха в 2014 году оно было готово более чем наполовину, тогда уже вышло около 60 томов из запланированных 115.

четыре сонаты — Wq 70/3-70/6 — действительно написаны для Анны Амалии в том же 1755 году, когда для нее был установлен орган. Из аутентичных каталогов баховских сочинений «Clavierwerkverzeichnis» (1772, далее — «CV 1772») и вышеупомянутого NV 1790 также следует, что сонаты Wq 70/3-70/6 были написаны в 1755 году [19, xiii].

Что касается Сонаты A-dur Wq 70/1 / Н 133, то она попала в разряд органных сочинений из-за ошибки, а может быть, намеренности И. Г. Я. Вестфalia, который включил ее в свой каталог как органное сочинение. И этот шлейф «органности» вследствие недостаточно критичного подхода автора самого известного каталога сочинений К. Ф. Э. Баха, вышедшего в начале XX века в 1905 году, бельгийца А. К. Воткена⁸, так и тянулся за ней. «Группа Воткена из семи “сонат” (Wq 70) — фактически шесть сонат для органа и прелюдия — основана непосредственно на каталоге произведений Баха, составленном шверинским органистом Иоганном Якобом Генрихом Вестфалем» [14, 484] (здесь и далее перевод наш. — Т. Б.). Эта соната не фигурирует в разделе органной музыки в новом полном собрании сочинений композитора, подготовленным Гуманитарным институтом Паккарда. Здесь в качестве органных, представлены сонаты Wq 70/2-70/6. Тем не менее, со времен Вестфalia сонату Wq 70/1 исполняют на органе, и она включена в современные критические редакции органных произведений К. Ф. Э. Баха. Одна из них вышла в издательстве «Peters»⁹.

Эта соната в ее клавирной версии (также известная как Wq 65/32 / Н 135) была впервые опубликована в IX томе антологии для клавира «Œuvres mêlées» (букв. «Смешанные произведения»), издаваемой в Нюрнберге Иоганном Ульрихом Хаффнером¹⁰. Соната была написана Бахом в Цербсте в 1758 году, куда он бежал, когда русские войска, выполняя союзнические обязательства по отношению к Австрии и Саксонии, угрожали захватить прусский Берлин¹¹. Несколько позже К. Ф. Э. Бах дописал варианты реприз для первой части и добавил мелизматику для двух последующих. Позднее Вестфаль сделал раннюю копию сонаты для своей коллекции и по нескольким, только ему известным причинам включил ее в каталог среди других органных сонат К. Ф. Э. Баха ([14, 511]; [15, 6]).

Что касается сонаты Wq 70/2, то Д. Берг идентифицирует ее как упомянутую в письме К. Ф. Э. Баха от 5 апреля 1785, в котором композитор подтверждает, что он написал, по крайней мере, одну из своих органных сонат для Анны Амалии ([14, 488–93]; [19, xiv]). По аутентичному каталогу NV 1790 она фигурирует, как написанная в 1758 году [19, xiv].

Если исторические аспекты, связанные с появлением сонат Баха для органа, проблемой их распространения и бытования, в том числе в версиях для струнных

⁸ Существуют два основных, составленных в XX веке каталога сочинений К. Ф. Э. Баха. Один из них сделал Альфред Камиль Воткен (Alfred Camille Wotquenne, 1867–1939) — бельгийский музыкальный библиограф, библиотекарь, музыковед; учился в Королевской консерватории в Брюсселе, с 1896 по 1918 годы был библиотекарем консерватории, реорганизовал обширные фонды библиотеки. Значительным достижением Воткена является его библиография сценических произведений Б. Галуппи (1900), К. В. Глюка (1904), всех сочинений К. Ф. Э. Баха (1905). После публикации его справочника «Catalogue thématique des œuvres de Charles Philippe Emmanuel Bach (1714–1788)» (Leipzig, 1905) произведения К. Ф. Э. Баха обозначались аббревиатурой Wq и следующим за ней номером опуса. Этот справочник во многом основан на трудах И. Я. Вестфalia. Исправленная, более поздняя версия Эрнеста Юджина Хельма (р. 1928) преобладает в использовании только с 1989 года; по этому каталогу сочинения К. Ф. Э. Баха отмечены буквой «Н» и порядковым номером.

⁹ Bach C. Ph. E. Orgelwerke. B. I. 6 Sonaten Wq 70/1-6 / Hrsg. T. Fedtke. Leipzig: Edition Peters, 1968.

¹⁰ Иоганн Ульрих Хаффнер (Johann Ulrich Haffner, 1711–1767) — ведущий музыкальный издатель Нюрнберга середины XVIII века. Его фирма специализировалась на фортепианной и камерной музыке немецких и итальянских композиторов, в том числе К. Ф. Э. Баха и Д. Скарлатти. За 25 лет работы в качестве издателя Хаффнер выпустил около 150 работ, все первые издания [21].

¹¹ Речь идет о Семилетней войне, одном из самых крупных конфликтов XVIII века, где в основное противостояние между Англией и Францией, как коалиционные державы были втянуты в том числе Россия, Пруссия, Австрия, Саксония и другие страны. В данном случае речь, вероятно, может идти о Цорндорфском сражении, которое происходило не так далеко от Берлина.

клавишных инструментов, достаточно детально отражены в иноязычной литературе, то стилевые аспекты сочинений в этих работах затрагивались лишь попутно. В панораме развития такого редкого (по крайней мере, до XIX века) жанра как соната для органа, с авторской атрибуцией инструмента¹², сочинения К. Ф. Э. Баха стали этапными. Их стилиевой профиль отражает поэтику *Empfindsamkeit* — немецкого варианта *галантного стиля* — и той переходной эпохи, которая, по мнению Р. Гьердингена, концентрирует изощренное проявление мировоззрения, свойственного культурному дворянству второй половины XVIII века: «Слово “галант” широко использовалось в восемнадцатом веке. Это в целом относилось к совокупности черт, взглядов и манер, связанных с придворной образованной знатью» [16, 5].

Все шесть сонат (Wq 70/1-6) (по каталогу Я. Вестфаля) и пять (Wpq 70/2-6), согласно новому полному собранию сочинений К. Ф. Э. Баха¹³, не учитывая Прелюдию Wq 70/7¹⁴, предназначены для интерпретации без использования педали и не слишком виртуозны, хотя и представляют некоторые мануальные технические трудности. Все они обладают ярко выраженным камерным качеством. Это объясняется, в первую очередь, адресатом сочинений. И. Н. Форкель в одном из писем так комментирует предназначение композиций: «NB. Эти органные соло были написаны для принцессы, которая не могла использовать педаль или играть сложные произведения, хотя у нее был прекрасный орган с двумя мануалами и педалью, сделанный для нее, и принцесса любила играть на нем» (цит. по: [14, 494]). Орган насчитывал двадцать пять регистров и обладал исключительным для своего времени диапазоном мануалов, который простирался от *C* большой до *f* третьей октавы, тогда как традиционные инструменты того времени имели верхнее ограничение с третьей октавы.

Диспозиция органа следующая¹⁵:

<i>I. Manual</i>	<i>II. Ober Werck</i>	<i>III. Pedal</i>
Principal 8'	Principal 4'	Sub Bass 16'
Bordun 16'	Gedact 8'	Violon 8'
Viola di Gamba 8'	Quinda Töne 8'	Quinta 6'
Rohrflöt[e] 8'	Rohrflöt[e] 4'	Octave 4'
[Flauto dolce] 8'	Nasat 3'	Bass Flöt[e] 8'
Octave 4'	Octav[e] 2'	Posaun[e] 16'
Quinta 3'	Sifflöt[e] 1'	Sper Ventil
Octave 2'	Salicinat 8' “im discant”	Calcanten Glock
Quinte 1'	Sper Ventil	Tremolant
Viola di Gamba 4'		Eine Gabel Koppel
Mixtur 5 fach		[manual coupler]
Sper Ventil		

Камерность сонат связана не только с прикладными задачами¹⁶. Это их качество объясняется приверженностью К. Ф. Э. Баха эстетике *Empfindsamkeit*, или

¹² Известно, что традиция вариантного использования клавишных инструментов, объединенных суммарным понятием «клавир», занимала устойчивое положение в европейской музыке вплоть до конца XVIII века.

¹³ В качестве основного нотного источника в работе выбрано следующее издание: Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works (CPEB:CW). Series I: Keyboard Music. Vol. I/9 Organ Works. The Packard Humanities Institute Cambridge, Massachusetts. 2008. P. 1-43. Режим доступа: <https://www.cpebach.org/toc/toc-I-9.html> (дата обращения: 12.05.2021).

¹⁴ Прелюдия Wq 70/7, фактически обозначена как «соната» в двух сохранившихся источниках (а также в каталогах Вестфаля и Воткена). В книге Д. Шуленберга сообщается, что традиции наименования этого сочинения Прелюдией имеет отношение к изданию Рельштаба 1790 года [20]. Д. Берг отмечает, что нет свидетельств того, когда и при каких обстоятельствах название «Соната» было изменено [14, 490].

¹⁵ Диспозиция инструмента приводится по предисловию к девятому тому первой серии полного собрания сочинений К. Ф. Э. Баха: [19, xxii].

«чувствительному» стилю, наиболее ярким представителем которого стал именно «берлинский» Бах. «Тональная палитра инструмента, особенно предлагаемая четырьмя красочными 8-футовыми регистрами на первом мануале, способствовала той интимной выразительности, которая вполне могла быть аспектом игры Баха» [19, xviii] и которая так привлекала его музыкальное окружение.

Сопряженность с этой стилистикой стала более очевидной особенно после того, как он покинул достаточно консервативный в своих музыкальных вкусах прусский двор и в 1768 году переехал в более космополитичный и культурно прогрессивный Гамбург. Однако в берлинский период поэтика «чувствительности» обретала в клавирном творчестве музыканта свои основные черты. Современники обращали внимание на чувствительность и выразительность баховского исполнения даже на том инструменте, который, в отличие от его любимого клавикорда, был неспособен к мельчайшим динамическим градациям¹⁷: «<...> он не только один из величайших композиторов, когда-либо сочинявших для клавишных инструментов, но и лучший исполнитель с точки зрения в ы р а ж е н и я» [2, 236].

Отдавая предпочтение сближению элегантности и страстности, а не уравниловке и упорядоченности, эстетика *Empfindsamkeit* предполагала создание прямой эмоциональной связи между музыкантом и слушателем. «Галантный стиль оказался способным выражать чрезвычайно значительное содержание внутри присущего ему топоса, и еще более разнообразное — в сочетании с другими топосами классической музыки. В первую очередь, здесь нужно назвать “чувствительность” (*Empfindsamkeit*), возникшую почти одновременно с широким распространением галантности и иногда теснейшим образом связанную с последней» [7, 17].

К. Ф. Э. Бах и другие композиторы, тяготевшие к *Empfindsamkeit*, избегали крайних состояний, предпочитая выражать тонкие оттенки эмоций и изменения настроений, часто в быстрой последовательности. Барочная идея единого управляющего музыкой аффекта постепенно заменялась выражением тонко нюансированных изменений чувств путем внедрения новых музыкальных приемов. В. Чинаев определяет баховскую поэтику *Empfindsamkeit* с позиций «экспрессии спонтанного чувства, парадоксальной выразительности языка, алогичного в своих “вольностях”, и наряду с этим глубинности личностных рефлексий, сколь экзотичных, столь же и меланхоличных» [12, 61].

На протяжении 1740-х и начала 1750-х годов К. Ф. Э. Бах разработал выразительный сольный клавирный стиль, который уже не напоминал о чертах жанра барочной скрипичной сонаты с клавирной поддержкой *continuo*. Работая в Берлине, композитор приобрел большое мастерство в письме для клавесина и клавикорда, он адаптировал к немецкой ментальности распространявшийся в то время по Европе галантный стиль. Как пишет немецкий исследователь Г. Оттенберг: «Так происходит созревание Баха в музыкантском и личностном плане. Так побеждает новый человеческий облик в масштабе эпохи — то, что полностью проявится в берлинский период жизни Баха, повсеместное вытеснение “ученого стиля” “галантным”, а затем “чувствительным” — лишь один из симптомов этого процесса» [17, 45]. К 1755–1760 годам Бах стал по-настоящему знаменитым композитором и смог получать значительный доход от продажи своих произведений.

Он прекрасно знал итальянскую клавирную музыку своего времени. В свою очередь, и его творчество было признано многими выдающимися мастерами. Активная

¹⁶ Вряд ли можно предположить, что сын Иоганна Себастьяна Баха, в юности претендовавший на место органиста в Циттау, где конкурентами «среди других кандидатов на эту должность были его шурин Иоганн Кристоф Альтниколь, его брат Вильгельм Фридеман Бах и Готфрид Август Хомилиус — одни из лучших органистов своего поколения и все ученики И. С. Баха» [19, xii], имел недостаточное представление о возможностях использования педального *Werk'a* (клавиатуры) и отказался бы применить свои знания при сочинении для органа, если бы того не требовала конкретная придворная ситуация.

¹⁷ Речь идет об органе.

гастрольная жизнь и профессиональная миграция музыкантов по Европе во второй половине XVIII столетия, обмен творческими идеями способствовали и большей динамичности музыкальной жизни, и более тесным личным взаимосвязям. Показателен тот факт, что в 1765 на пути в Санкт-Петербург ко двору императрицы Екатерины II знаменитый венецианец Буранелло (Б. Галуппи) посетил в Германии не менее известного композитора и клавириста — «берлинского» Баха.

Взгляды на исполнительское искусство К. Ф. Э. Бах изложил в своем легендарном трактате «Истинное искусство игры на clavire» («Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen»), ставшем наряду с работой Й. Кванца¹⁸, одним из самых важных музыкальных трудов своего столетия. Его первая книга была опубликована в 1753 году, ее переиздание вышло в 1759 году, а исправленная версия появилась в 1787¹⁹. Сегодня именно этот труд считается главным источником аутентичного знания по аппликатуре, орнаментике, игре *continuo* и импровизации на клавишных струнных инструментах в XVIII столетии.

В этом же трактате композитор сформулировал основы поэтики «чувствительного мира» нового клавирного искусства, где «страсти разгораются и затихают непрерывной чередой» [1, 296]. При этом, успех К. Ф. Э. Баха как композитора, несомненно, являлся результатом его умения на протяжении всей карьеры сопоставлять, когда это было необходимо, противоположные элементы нескольких стилей. Наряду с галантной «чувствительностью», он остается верен «старомодной» полифонии своего отца. Органные сонаты убедительно отражают этот синтез, безусловно, с приоритетом взволнованности и тончайшей градации эмоциональной чуткости немецкого *Empfindsamkeit*.

Характерные языковые компоненты этого стиля заметно схожи с галантной манерой итальянского клавирного письма. Многие исследователи отмечают, что музыкальные идиомы *Empfindsamkeit* в значительной степени являются переработкой, усилением или даже преувеличением элементов галантного стиля²⁰. По мнению авторитетного американского музыковеда, профессора Стэнфордского университета Л. Ратнера, ключевым элементом *Empfindsamkeit* является его интимная, очень личная, сентиментальная манера высказывания. Ссылаясь на музыку для клавишных инструментов К. Ф. Э. Баха как наиболее яркого «транслятора» чувствительной поэтики, Л. Ратнер обозначает ряд наиболее показательных характеристик: быстрые и частые изменения настроения, ломанные мелодические фигуры, прерывистое «рваное» течение музыкальной мысли, сложная орнаментика, преувеличенные внезапные паузы, хроматизация гармонии [18, 22].

В контексте исследования органных сонат К. Ф. Э. Баха этот ряд характеристик можно продолжить. Среди элементов, составляющих квинтэссенцию стиля, следует выделить:

- яркие, но краткие эмоциональные подъемы, частые изменения эмоциональной окраски;
- применение апподжиатуры (неприготовленного диссонирующего задержания с последующим разрешением в один из основных аккордовых тонов) как мелодического мотива вдоха;
- доминирование хореических мотивов, преимущественное их разрешение на слабую долю;
- преобладание коротких фраз;

¹⁸ Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen: Kritisch revidierter Neudruck nach dem Original Berlin, 1752.

¹⁹ Вторая книга трактата вышла в 1762 году, «когда известность Баха была прочно закреплена двумя изданиями первой книги» [13, 13].

²⁰ К этим проблемам обращается Л. В. Кириллина в своем фундаментальном труде «Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Часть 3: Поэтика и стилистика» [8].

- использование разнообразных, постоянно меняющихся ритмических формул, коротких пунктирных фигур, триолей, ассиметричных пассажей, что ведет к ощущению нестабильности, беспокойства, эмоционального трепета;

- особый вкус к гармонической и мелодической хроматизации; модуляциям, непривычным мелодическим поворотам;

- неожиданная смена динамики, эффект динамического «эхо», тяготение к внезапным акцентам сфорцандо, даже на органе (хотя добиться этого на инструменте предельно сложно);

- частая смена фактуры — от контрапунктической до уже привычной в то время гомофонно-гармонической и даже унисонной;

- обилие и роскошь орнаментики, но с тем отличием от галантного стиля, что в *Empfindsamkeit* весь комплекс мелизматики трактуется как неотъемлемая часть мелодической линии, а не дополнение к ней.

К сочинению органных сонат²¹ К. Ф. Э. Бах пришел как автор двух, уже значительных сборников из шести клавирных циклов: «Прусских сонат» Wq 48 / Н 24–29 (напечатанных в 1742 году) и «Вюртембергских сонат» Wq 49 / Н 30–34, 36 (предназначенных для ученика Баха Карла Евгения Вюртембергского и напечатанных в 1744 году). Они образуют заметную веху в истории клавирной музыки, поскольку уже здесь начали формироваться черты баховского стиля, но пока еще теоретически не декларируемого.

В этих сборниках Бах вполне системно показал, как можно писать эффектную музыку для клавишных инструментов, освобожденную от сюитной «инерции». Значение, придаваемое этим сборникам даже современниками Баха, очевидно из того факта, что «Вюртембергские сонаты» продолжали переиздаваться в Вене и Пеште еще в начале XIX века.

Все приметы стиля, который Бах разработал для струнных клавишных инструментов, в полной мере применимы к сонатам для органа. При этом, нельзя не отметить, что типичные черты авторского стиля чередуются с элементами, которые в определенной мере «делают уступки» традиционным органным приемам. Среди наиболее очевидных — длительно выдерживаемые ноты, почти недоступные возможностям клавишных струнных инструментов. Четырнадцати- и двенадцатичетвертные органные пункты в сопрано первой части Сонаты № 4 a-moll (такты 26–30, 36–39) невозможно себе представить даже в условиях исполнения на знаменитом зильбермановском клавикорде, счастливым обладателем которого был К. Ф. Э. Бах.

При безусловной приверженности Баха гомофонным принципам мышления в клавирной музыке он не отказывается от фрагментов контрапунктической выразительности, правда, ограничивая себя возможностями трех голосов. Идея камерности, интимности, как правило, не нарушается богатством многослойной «отцовской» полифонии, при всем сыновнем пиетете и уважении. Такие «полифонические инкрустации» способствуют, в том числе, быстрому переключению настроения в сферу непродолжительной меланхолии. В этой ситуации нередко возникают цепочки щемящих барочных секундовых задержаний, наиболее эффектно звучащие именно в органной интерпретации, как в первой части Сонаты № 3 F-dur (такты 17–19, 52–54) или Сонаты № 6 g-moll (I часть, такты 22–24). Неслучайно Ч. Берни отмечал: «В патетических и медленных частях всякий раз, когда ему надо было придать выразительность долгому звуку, он умудрялся извлекать из своего инструмента буквально вопли скорби и жалобы, какие только можно получить на клавикорде и, вероятно, только ему одному» [2, 235]. Впечатляюще этот прием использует композитор в первой части Сонаты № 3 (Пример 1).

²¹ Все сонаты для органа Wq 70/2 – Wq 70/6 трехчастны.

Пример 1. К. Ф. Э. Бах. Соната Wq 70/3. I часть. Такты 17-19.



Некоторые контрапунктические фрагменты решены в духе органных трио-сонат Иоганна Себастьяна Баха. Имитационное изложение двух верхних голосов, опирающееся на гармоническое движение баса в третьей части Сонаты № 3 (такты 80-85), воспринимается как намеренный композиторский «знак», маркирующий ушедшую эпоху, и наиболее оптимально применимый для органа.

При полном отсутствии педали некоторые каденционные обороты в сонатах фактурно «выглядят» и звучат с полным ощущением объема и тембрового своеобразия большого органа. Такты 22-26, завершающие первый раздел бинарной формы и, соответственно, финальные такты всей первой части (такты 73-77) Сонаты № 6, базируются на выдержанном органном пункте в низком регистре, создающем, своего рода, педальное основание (Пример 2). Верхний пласт образуют полифонические секундовые и септимовые задержания, столь свойственные органной стилистике барокко.

Пример 2. К. Ф. Э. Бах. Соната Wq 70/6. I часть. Такты 73-75.



Импровизационность — одна из ключевых примет композиторского мышления К. Ф. Э. Баха — определила фантазийность его авторского высказывания. Ее важная роль также подчеркивается и во взглядах композитора на исполнительскую практику: «Для играющего на клавире легче всего овладеть чувствами слушателей импровизацией фантазий» [1, 296]. Ряд исследователей, в том числе отечественных, акцентируют идею о заметном влиянии фантазийности, декларируемой свободы и на сонатные опусы композитора. Е. Ткаченко даже пишет о жанровом «диалоге сонаты и фантазии в клавирном творчестве Баха» [11, 17].

После достаточно длительных поисков в области сонатного жанра, творческие эксперименты привели композитора к созданию, так называемой, свободной фантазии. Этот процесс усиливающегося, особенно к гамбургскому периоду, экспериментирования замечен в каждом новом опусе. «Эволюция баховского лексикона выразительности в сторону все большей его субъективизации и раскрепощенности бесспорна, что очевидно при сравнении “Прусских” и “Вюртембергских” сонат (1740-е годы), еще отмеченных чертами барочно-риторической стилистики, со многими сочинениями из “Шести собраний клавирных сонат, свободных фантазий с приложением нескольких рондо для знатоков и любителей” Wq 61 (*Die Sechs Sammlungen on Sonaten, freie Fantasien und Rondos für Kenner und Liebhaber*, 1779–1787), а также двух последних шедевров, созданных за год до ухода Баха из жизни, — свободной Фантазии *fis-moll* (Wq 67), названной самим автором “Чувства К. Ф. Э. Баха” (“C. F. E. Bach Empfindungen”) и

“Прощанием с моим зильбермановским клавиром” (“Abschied von meinem Silbermannschen Claviere in einem Rondo”, Wq 272)» [12,63].

Органнне сонаты, написанные, между этими «полюсами» отражают иную трактовку фантазийности, скорее, апеллирующую к барочной традиции, чем к разрыву с ней. Здесь, в первую очередь, следует упомянуть первую часть Сонаты B-dur Wq 70/2, которая несколько нарушает бинарный «стереотип» формы остальных сонат. Здесь нет репризных повторов разделов, хотя тональные тонико-доминантовые соотношения двух очевидных композиционных структур остаются. Тем не менее, это делает общую архитектуру части более цельной, чем в остальных циклах, что приближает ее к свободно фантазийным формам предшествующей эпохи. Здесь основное тематическое значение имеет моторно-виртуозный материал, по своей фактурной природе тяготеющий, скорее, к барочным токкатным образцам. Он, в том числе, имеет скрыто-полифонический контур, столь типичный для токкатных форм Баха-отца. Причем эта «формульность» фактуры усиливается унисонным изложением.

Помимо всех отмеченных черт обращает на себя внимание жизнеспособный риторический подход, оставшийся естественным языковым элементом музыкального высказывания у К. Ф. Э. Баха как сына И. С. Баха. Достаточно подробно об этом пишут американский музыковед Д. Берг [14] и отечественный исследователь В. Носина [10]. В ткань сонат композитора риторические фигуры встраиваются более чем органично по принципу «готового» слова, о котором писал А. Михайлов в работе «Языки культуры» [9].

К. Ф. Э. Бахом используются многие риторические идиомы. Таковы *catabasis* нижнего голоса (такты 33-35 первой части Сонаты № 2 B-dur; такты 3-7, 39-51 I части Сонаты № 5 D-dur), сопрягающийся с секундовыми или септимальными задержаниями двух верхних, а также *passus duriusculus*, усиливающий страстно-драматические оттенки настроения (Соната № 2, II часть, такты 20-23, 41-44 — нижний голос; Соната № 6, I часть, такты 5-6 — верхний голос, такты 7-9 — нижний). Откристаллизовано фигура *passus duriusculus* излагается в тактах 20-24 второй части Сонаты B-dur (Пример 3).

Пример 3. К. Ф. Э. Бах. Соната Wq 70/2. II часть. Такты 20-23.



Tmesis — выразительная фигура, воплощаемая Бахом в различных модификациях. Это типичный для композитора прием «рассечения» материала, особенно в зоне аккордовых восклицаний, дробящих эмоциональное и фактурное единство тематизма. Он показательно применен в основной теме первой части Сонаты № 6, где смягченно-танцевальное синкопированное изложение первого двутакта «ломается» под натиском артикуляционно подчеркнутых резких аккордов, остановленных паузой-*tmesis*. После этого следует закругленное завершение первого предложения главной музыкальной мысли. Бесконечные ламентозные *suspiratio*, особенно характерные для инструментальных арий вторых частей, повсеместно пронизывают ткань органннх циклов Баха.

Очевидно, что эти «жесты» уважения к вековой немецкой риторической традиции, имевшей большое значение и в органной музыке, хотя и становятся опосредованными «реверансами» в сторону отцовского наследия, к которому сын относился с большим почтением, но оказываются фрагментарными. В основном, музыкальная ткань сонат наполнена идиомами, определяющими как баховский индивидуальный

экспериментальный стиль, так и характеризующими комплекс выразительных черт стилистики и поэтики *Empfindsamkeit* в целом.

Стилистически «топос чувствительности» Л. Кириллина связывает с музыкальным театром и некоторыми жанрами барочной инструментальной музыки, в том числе фантазии и «большой» органной прелюдии. В отношении воздействия последних на творчество композиторов нового поколения она отмечает: «Сутью же остается принцип самовыражения личности, позволяющий композитору сознательно пренебрегать писанными и неписанными правилами: стройностью формы, логикой гармонического и тематического развития, единообразием фактуры, обоснованностью и сбалансированностью контрастов. У некоторых авторов (в частности, у сыновей И. С. Баха) эти черты можно понять как “рудименты” фантазийного стиля Барокко; у других, не столь кровно связанных с предыдущей эпохой, первопричиной подобных явлений был, вероятно, именно культ Чувствительности» [7, 26].

Представляется, что для К. Ф. Э. Баха в его трактовке органной сонаты в стилистике *Empfindsamkeit* равновеликое значение имели обе причины — как генетическая память прошлого, так и новое эмоциональное ощущение постбарочной эпохи, ведь, как указывает Л. Кириллина, «музыка едва успела освободиться от чрезвычайно богатого, но крайне обременительного наследия барочной поэтики» [7, 25].

Наблюдения за трактовкой К. Ф. Э. Бахом сонаты для органа соло приводят к выводу о том, что, выйдя за пределы барочного «времени», его стилистики, органная соната как жанровая категория остается прочно связанной с традициями уходящей эпохи, вероятнее всего, благодаря семантической природе органного тембра и, в целом, исторической памяти самого инструмента²². Не менее заметна гибкость, мобильность и, в определенном смысле, экспериментальность в композиторской работе с жанром во второй половине XVIII века в эпоху галантного стиля, в этот «переходный» период, располагающийся между двумя колоссальными музыкальными «континентами» — барокко и классицизмом.

²² Справедливо в своей статье об органном творчестве И. С. Баха заметил Ю. Габай: «Целый ряд акустических, эстетических качеств органа и органной музыки “адекватен” принципам барокко <...>: это и приведенная к единству множественность тембров и голосов, и акустическая “глубинность”, и “живописность” тембров, и т. д. Естественно, что именно в рамках стиля барокко немецкая органная музыка достигла своего расцвета» [5, 25].

Литература

1. *Бах К. Ф. Э.* Опыт истинного искусства игры на клавире (фрагменты) // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков / Сост. текстов и общая вступ. статья В. П. Шестаков. М.: Музыка, 1971. С. 281-297.
2. *Берни Ч.* Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии : [Пер. с англ.] / [Вступ. статья, ред. и примеч. С. Л. Гинзбурга]. М.; Л.: Музыка, [Ленингр. отд-ние], 1967. 290 с.
3. *Бочкова Т. Р.* Органная соната эпохи барокко: к истории появления жанра // Вестник музыкальной науки. 2018. № 1 (19). С. 107-114.
4. *Бочкова Т. Р.* Немецкая сольная органная соната эпохи барокко в творчестве Теофила Андреаса Фолькмара // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2020. Том 10. № 3. С. 380-397.
5. *Габай Ю.* Органное искусство Баха // Рассказы о музыке и музыкантах : Популярные очерки. Вып. 2 / Сост. М. Г. Арановский. М.; Л.: Советский композитор, 1977. С. 22-43.
6. *Карл Филипп Эмануэль Бах (1714-1788) : к 300-летию со дня рождения : сборник статей / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Кафедра истории зарубежной музыки ; [ред.-сост.: С. Г. Мураталиева]. М.: Московская консерватория, 2017. 272 с.*
7. *Кириллина Л.* Галантность и чувствительность в музыке XVIII века // Гетевские чтения / под ред. С. В. Тураева. М.: Наука, 2003. С. 9-26.
8. *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 3: Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. 376 с.
9. *Михайлов А. В.* Языки культуры : Учебное пособие по культурологии / [Предисл. С. Аверинцева]. М.: Языки русской культуры, 1997. 912 с.
10. *Носина В.* Музыкальная риторика в клавирных сонатах К. Ф. Э. Баха // *Карл Филипп Эмануэль Бах (1714-1788) : к 300-летию со дня рождения : сборник статей / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Кафедра истории зарубежной музыки ; [ред.-сост.: С. Г. Мураталиева]. М.: Московская консерватория, 2017. С. 88-98.*
11. *Ткаченко Е.* Клавирные сонаты Ф. Э. Баха: у истоков классического стиля (К вопросу жанровых взаимодействий) // Южно-российский музыкальный альманах. 2010. № 2 (7). С. 15-18.
12. *Чинаев В.* Чувствительный стиль К. Ф. Э. Баха: от территории парадокса к «новым землям» // *Карл Филипп Эмануэль Бах (1714-1788) : к 300-летию со дня рождения : сборник статей / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Кафедра истории зарубежной музыки ; [ред.-сост.: С. Г. Мураталиева]. М.: Московская консерватория, 2017. С. 55-77.*
13. *Юшкевич Е.* К. Ф. Э. Бах и его книга // К. Ф. Э. Бах. Опыт истинного искусства клавирной игры. Книга первая. 1753 г. / пер. [с нем.] и коммент. Е. Юшкевич. СПб.: Earlymusic, 2005. С. 8-16.
14. *Berg D. C. P. E. Bach's Organ Sonata: A Musical Offering for Princess Amalia // Journal of the American Musicological Society. 1998. Vol. 51. No. 3 (Autumn, 1998). P. 477-519.*
15. *Berg D. M.* [Preface] // C. P. E. Bach – The Solo Keyboard Music. Vol. 23. Sonatas from 1750–58 and other pieces : [CD] / M. Spànyi (Clavichord); Recording producer and sound engineer: S. Reh. Åkersberga: BIS Records AB, 2011. 24 p.
16. *Gjerdingen R. O.* Music in the Galant Style. Oxford: Oxford University Press, 2007. 514 p.

17. *Ottenberg H.-G.* Carl Philipp Emanuel Bach. Leipzig: Reclam, 1982. 408 S. (Reclams Universal-Bibliothek; Bd. 923 : Biografien)
18. *Ratner L. G.* Classic Music: Expression, Form, and Style. New York: Schirmer Books; London: Collier Macmillan Publishers, 1980. xvii, 475 p.
19. *Richards A., Yearsley D.* Introduction // Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works (CPEB:CW). Series I: Keyboard Music. Vol. I/9 Organ Works. The Packard Humanities Institute Cambridge, Massachusetts. 2008. P. XI-XX. URL: <https://cpebach.org/toc/toc-I-9.html> (дата обращения: 11.05.2021).
20. *Schulenberg D.* The Music of Carl Philipp Emanuel Bach. Supplement 7.5. The Zerst Sonatas, the Organ Sonatas, and Other Works circa 1758 // David Schulenberg : [official site]. The Music of C. P. E. Bach: Supplementary Text and Tables / David Schulenberg. 2014. URL: http://4hlxx40786q1osp7b1b814j8co-wpengine.netdna-ssl.com/david-schulenberg/files/2014/03/cpeb_supplement_7_05.pdf (дата обращения: 02.06.2021).
21. *Wohnhaas Th.* Haffner, Johann Ulrich // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : [in 20 vol.] Vol. 8: H — Hyporchēma / Ed. by S. Sadie. London: Macmillan, 1980. P. 21-22.