

Музыкальный жанр и стиль

Научная статья

УДК 78.082.4

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.008-024>

EDN: BSQNKН



Клавирные концерты В. Ф. Баха: между барокко и классическим стилем

Дана Александровна Нагина¹

Арсений Иванович Иванов²

^{1,2}*Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Российская Федерация*

¹*d.nagina@gnesis-academy.ru*✉, <https://orcid.org/0000-0002-8352-0866>

²*ivanovai@gnesis-academy.ru*✉, <https://orcid.org/0009-0008-1331-6860>

Аннотация. Вильгельм Фридеман Бах (1710–1784) среди своих современников был известен прежде всего как клавирист-виртуоз и мастер импровизации. В его небольшом по меркам XVIII века композиторском наследии главное место отведено клавирной музыке, в особенности крупномасштабным жанрам — фантазиям, концертам и сонатам. Шесть клавирных концертов Фридемана Баха (пять точно атрибутированных и один приписываемый композитору) воплощают характерные черты его творчества — соединение барочных и раннеклассических свойств. Выявлению этих качеств посвящена настоящая статья. Так, среди признаков барочного стиля выделяется использование ригурнельной формы, принципов развёртывания в интермедиях, включение в тематизм риторических фигур, характерные фактурные переключки между *tutti* и *solo*. Принципы классического стиля выявляются в сонатности, усложняющей ригурнельную форму, в чётком членении экспозиционных построений (ригурнелей), обращении к классической топике. В целом модель баховских концертов вписывается в предложенный О. Малиниаком и Й. Гринбергом тип «встроенной сонаты» (*“nested sonata” model*), занимающий промежуточное положение между барочным («ригурнельным») и классическим типами. Особое внимание в статье уделено важнейшему качеству, подчёркивающему оригинальность стиля Вильгельма Фридемана, — фантазийности. Оно выразилось во внезапных сменах мелодических и ритмических рисунков, типов фактур, образовании фантазийных композиций в ригурнелях, а также в цитировании из музыки И. С. Баха и изобретательном переосмыслении заимствованного материала.

Ключевые слова: Вильгельм Фридеман Бах, клавирный концерт, классический стиль, галантный стиль, фантазийность, цитирование

Для цитирования: Нагина Д. А., Иванов А. И. Клавирные концерты В. Ф. Баха: между барокко и классическим стилем // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 2. С. 8–24. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.008-024>

Musical Genre and Style

Original article

Wilhelm Friedemann Bach's Clavier Concertos: Between the Baroque and the Classical Styles

Dana A. Nagina¹, Arseny I. Ivanov²

^{1,2}*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation*

¹*d.nagina@gnesin-academy.ru*✉, <https://orcid.org/0000-0002-8352-0866>

²*ivanovai@gnesin-academy.ru*✉, <https://orcid.org/0009-0008-1331-6860>

Abstract. Wilhelm Friedemann Bach (1710–1784) was known by his contemporaries primarily as a virtuoso clavier player and a master of improvisation. In his quantitatively small compositional legacy, by 18th century standards, the primary position is reserved to clavier music, most notably, the large-scale genres — fantasias, concertos and sonatas. The six clavier concertos by Wilhelm Friedemann Bach (the authorship of five of them having been confirmed, while the sixth was ascribed to the composer) manifest the characteristic features of his musical style — a combination of baroque and early classical stylistic features. The present article is devoted to revealing these qualities. Thus, the attributes of the baroque style include the use of the ritornello form, the principles of unfolding in the episodes, the incorporation of rhetorical figures into the thematicism, as well as the characteristic textural calls-over between the *tutti* and the *solo* sections. The principles of the classical style are disclosed in the sonata-form attributes complexifying the ritornello form, in the concise segmentation of the expositional constructions (the ritornellos), and the turn toward the classical topics. In general, the model of Bach's concertos fits into the type of “nested sonata” model proposed by Omer Maliniak and Yoel Grinberg, holding an intermediary position between the baroque (“ritornello-style”) and the classical types. Special attention in the article is given to one of the most crucial qualities that emphasized the originality of Friedemann Bach's style — the fantasia quality. The latter is expressed in the sudden changes of melodic and rhythmical contours and types of texture, the emergence of fantasia-like compositions in ritornellos, as well as in quotations from the music of J. S. Bach and the inventive reassessment of the derived material.

Keywords: Wilhelm Friedemann Bach, clavier concerto, classical style, gallant style, fantasia quality, quotation

For citation: Nagina D. A., Ivanov A. I. Wilhelm Friedemann Bach's Clavier Concertos: Between the Baroque and the Classical Styles. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024. No. 2, pp. 8–24. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.008-024>

Введение

В музыке XVIII века жанр концерта занимал, как известно, очень высокое положение. В эпоху позднего барокко при абсолютном господстве вокальной музыки (прежде всего оперы и крупномасштабных духовных сочинений ораториального

типа) он лидировал в области инструментального творчества. По справедливому замечанию Майкла Тэлбота, концерт, «более широко культивируемый в Европе, чем увертюра или оперная симфония <...> сформировал природу оркестрового звучания и оркестровой игры в первые

сто лет их существования», «вдохнул энергию во всю западную классическую музыку, предложив новые стили, формы и типы фактур», наконец, стал «первым чисто инструментальным жанром, оказавшим сильное влияние на вокальную музыку, как духовную, так и светскую, и тем самым повысил престиж и репутацию инструментальной музыки в целом»¹.

В творчестве венских классиков роль концерта начинает меняться, однако далеко не сразу. Л. Кириллина отмечает его «двойственную поэтику» в этот период: «С одной стороны, это жанр довольно серьёзный, почти как симфония, с другой — отчасти и развлекательный, даже зрелищный, благодаря интересу к солирующему виртуозу; с третьей же стороны, уподобление инструмента певческому голосу провоцировало ассоциации с оперой как в сфере выразительности, так и в сфере конкретных музыкальных форм и исполнительских приёмов» [1, с. 324]. Сопоставление

с оперой — ведущим жанром и своего рода символом западноевропейского музыкального искусства XVIII века — говорит о престижности концерта. Более того, вплоть до 1770-х и даже первой половины 1780-х годов можно с уверенностью говорить о его преобладании над всеми иными инструментальными жанрами, в том числе над симфонией, которая в этот период имела прикладное значение (её части обычно использовались для оформления концертных программ [2, с. 193, 295–296]). Ещё один важный факт, свидетельствующий об исключительном положении концерта в музыке второй половины XVIII века, — ставший универсальным для самых разных сочинений инструментальной и вокальной музыки принцип творческого соревнования. Его чрезвычайное распространение даже вызвало к жизни такие уникальные жанровые явления, как концертная симфония [3; 4; 5]², концертный квартет [6]³, концертная ария [7; 8]⁴,

¹ Hutchings A., Talbot M., Eisen C., Botstein L., Griffiths P. Concerto // Oxford Music Online. Grove Music Online. 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40737>

² Концертная симфония (ит. *sinfonia concertante* или *concertata*, фр. *symphonie concertante*) — популярный в европейской музыке второй половины XVIII века жанр, объединяющий концертное и симфоническое начало. Одно из распространённых определений концертной симфонии в музыкально-справочной литературе XVIII–XIX века — «симфония с различными облигатными голосами». См., например: Schilling G. Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften: in 6 Vol. Riesenharfe — Zyka. Stuttgart: Verlag von Franz Heinrich Köhler, 1838. Vol. 6. P. 552. В зависимости от национальной традиции (немецко-французской, итальянской, австрийской) и индивидуального художественного замысла композитора может демонстрировать перевес симфонического или концертного принципа, равно как и их паритетное соотношение.

³ Концертный квартет (фр. *quatuor concertante*) — распространённая во Франции в 1760–1780-х годах разновидность струнного квартета, основанная на «равноправии всех солирующих инструментов, находящихся в диалоге друг с другом» [6, с. 76].

⁴ Концертная ария (обозначения в словарях XIX века — нем. *Concert-Arie*, итал. — *aria concertata*) — «это призванное прежде всего продемонстрировать талант и мастерство певца законченное сочинение для голоса с оркестром, которое предназначалось для исполнения в концерте, в опере в качестве вставного номера или для прослушивания певца при приёме в театральную труппу. Как правило, для такого сочинения характерна крупномасштабная форма (структура большой арии *da capo*, разновидности и модификации сонатной формы, арии-*rondò* и др.), нередко — использование солирующего инструмента или концертирующей группы» [7, с. 25]. История бытования жанра охватывает всё XVIII столетие, однако термин появился лишь в 1830-е годы [8, с. 5].

концертная месса [9]⁵, а черты концертности, выраженные в наличии повторяющихся оркестровых тем, сравнимых с ригурнелями, противопоставлении *tutti* и *solo*, а также появлении виртуозных каденций, можно обнаружить в самых разнообразных жанрах классической эпохи⁶.

Солидный статус концерта обусловило внушительное количество созданных в XVIII столетии сочинений подобного рода. Совершенно особое место они занимали в творчестве музыкантов, чьё уникальное дарование композитора объединялось с блестящим талантом исполнителя-виртуоза. Среди них выделяется фигура Вильгельма Фридемана Баха (1710–1784), прославившегося, прежде всего, в качестве выдающегося мастера клавирной игры и импровизации. В силу особенностей творческой личности⁷ старший сын И. С. Баха оставил небольшое по меркам своего времени наследие, в котором главное место отведено клавирной му-

зыке и прежде всего крупномасштабным жанрам — фантазиям, концертам и сонатам. Точно атрибутированных концертов у Фридемана пять; четыре из них — для одного клавира и струнного ансамбля⁸ *D dur* F. 41⁹, *F dur* F. 44, *a moll* F. 45, а также *Es dur* F. 46 для двух клавиров и камерного оркестра¹⁰ — написаны около 1745 года в Дрездене¹¹. В это время Фридеман занимал пост органиста церкви Св. Софии, а в свободное время принимал активное участие в концертной деятельности с местным оркестром, который, по свидетельствам современников, был очень популярным. Пятый концерт *e moll* F. 43 написан гораздо позднее, в годы активного поиска новой работы, около 1767 года. Ещё одно сочинение — клавирный концерт *g moll* — точно не датирован и приписывается композитору Баховским обществом¹².

Ученик признанных мастеров в области концертного жанра — своего отца и Иоганна Готлиба Грауна¹³ (1703–1771) —

⁵ Концертная месса (*messa concertata*) — термин, известный с XVII века, изначально использовался в качестве указания на включение в мессу партий солистов. «Однако вскоре *messa concertata* начинает недвусмысленно указывать на контрасты между *solis* и *tutti*, и фактурные, и стилистические» (цит. по: [9, с. 58]).

⁶ Так, виртуозные неметризованные каденции часто появляются в классических сонатах; яркий пример — окончание разработки I части сонаты Й. Гайдна *Es dur* Hob. XVI:49. Л. Гервер указывает на концертные черты фуг в поздних мессах Гайдна, заключающиеся во «внедрении в фугу каденции, исполняемой квинтетом или секстетом солистов» [там же, с. 68].

⁷ В первую очередь Бах запомнился современникам как непревзойдённый импровизатор, он мог часами играть на клавире и очень часто не фиксировал создаваемые в процессе игры композиции.

⁸ В состав исполнителей сольных концертов Баха входили первая и вторая скрипки, альт, виолончель, контрабас и клавесин.

⁹ Номера указаны в соответствии с каталогом М. Фалька.

¹⁰ Концерт предназначен для двух клавесинов, струнного ансамбля, двух валторн, двух труб, литавр.

¹¹ Wolff C., Wollny P. Wilhelm Friedemann Bach // Oxford Music Online. Grove Music Online. 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278197>

¹² Ibid. Bach-Repertorium — это долгосрочный исследовательский проект Саксонской академии наук в Лейпциге. Он расположен в *Bach-Archiv Leipzig* и финансируется *Packard Humanities Institute*.

¹³ В свою очередь, Граун учился у Иоганна Георга Пизенделя (1688–1755), который также являлся автором нескольких десятков концертов.

Вильгельм Фридеман, без сомнения, был хорошо знаком с достижениями старших современников. Однако начало его творческой самостоятельности пришлось на эпоху позднего барокко, а зрелость — на раннеклассический период (см.: [1; 10])¹⁴. Поэтому в сочинениях В. Ф. Баха, в том числе в клавирных концертах, наряду с типично барочными качествами проступают и новые тенденции, воплощённые в раннеклассической музыке. Рассмотрим ключевые черты баховских концертов.

О композиционных особенностях концертов

Все клавирные концерты В. Ф. Баха представляют собой характерные для его времени трёхчастные циклы с темповым соотношением «быстро – медленно – быстро». При этом первые части выделяются своими внушительными масштабами, занимая как минимум половину, а то и большую часть всей партитуры. Именно в них сосредоточены главные тематические события и наиболее ярко демонстрируется виртуозная игра клавира.

Во вторых частях — средоточии лирики и кантабильной стилистики — зачастую большее внимание уделяется выделенным соло из ансамбля или оркестра: как правило, это скрипки, которым клавир нередко аккомпанирует, лишь изредка «вспоминая» о своей роли лидера. Исключение — двойной концерт, в котором центральная часть представлена клавирным дуэтом. Быстрые финалы восстанавливают клавир в правах главного героя, готового продемонстрировать многочисленные виртуозные соло.

Внутренняя организация частей кажется почти нарочито постоянной: Бах использует исключительно барочную ритуфельную форму разработочного типа (термин принадлежит Ю. Холопову и означает, что в таких формах материал интермедий развивает тематизм ритуфель¹⁵). Причём внутри этой формы, как правило, складывается трёхчастная модель, в которой последняя интермедия тематически и фактурно перекликается с первой, а заключительный ритуфель в основной тональности создаёт арку с начальным. В типологии Ю. Холопова такие формы именуются *da capo*¹⁶.

¹⁴ Раннеклассический период в европейской музыке связан с творчеством середины XVIII века (примерно с 1740–1770 годами); его также принято называть галантным или чувствительным стилем. В целом этот этап в истории музыки представляется неким переходом между поздним барокко и классикой: «...галантная манера естественно вписывалась в поэтику позднебарочного рококо..., но в то же время считалась признаком очевидных перемен» [1, с. 13]. Среди немецких композиторов к раннеклассическому стилю относится творчество братьев В. Ф. Баха, П. Августа, К. Г. Краузе, И. Мюттеля и других. А. Демченко дал характеристику музыкального стиля В. Ф. Баха, суммирующую расхожие представления о композиторе и отражающие его колебания между старыми и новыми тенденциями: «...стилистически кидался из крайности в крайность: либо создавал усложнённые полифонические опусы в манере отца или творил изящество сладкозвучного рококо, либо предстал «мятежным гением», необузданным в порывах и порой предвосхищающим искусство романтиков» [10, с. 10].

¹⁵ См.: Холопов Ю. Н. Концертная форма у И. С. Баха // О музыке. Проблемы анализа: сб. ст. М.: Музыка, 1974. С. 22.

¹⁶ Напомним, что Холопов выделяет три типа концертной формы: альтернативная, разработочная и *da capo*. Последняя является усложнённым вариантом формы разработочного типа. См.: Холопов Ю. Н. Указ. соч. С. 21.

Отметим, однако, что репризы Фридемана Баха редко в точности воспроизводят первоначальный материал: чаще они предстают в динамизированном виде, в том числе за счёт включения небольших сольных фрагментов. Дэвид Шуленберг, описывая заключительные разделы ригурнельных форм В. Ф. Баха, называет их «сюрпризами»: «...никогда не создаётся впечатления, как в некоторых произведениях Эммануэля Баха и других берлинских композиторов, что заключительная часть методично воспроизводит ранее услышанную музыку» [11, p. 171].

Обратим внимание и на то, что в баховскую ригурнельную форму проникают черты сонатности: образуются свойственные 1740–1750-м годам сонатно-ригурнельные композиции¹⁷. В некоторых случаях заметна вариационность, которая в этом типе формы встречается редко.

Так, в I части концерта *a moll* сонатность образуется за счёт транспонирования не только самого ригурнеля (что свойственно барочной концертной форме), но и интермедий, выполняющих в этом случае роль своего рода побочных тем. При этом каждая интермедия представляет собой вариантно-вариационное преобразование самой первой интермедии; изменения происходят за счёт диминуирования, мелодических украшений и новых гармонических нюансов. Интересно и то, что идея вариационности распространяется на весь концерт: тематизм ригурнелей всех частей очень схож между собой, и их

можно рассматривать как части вариационного цикла.

С одной стороны, в плане трактовки ригурнельной формы Фридеман Бах следует современным ему тенденциям, с другой же, черты вариаций придают его концертам индивидуальность. Может показаться, что для последнего концерта, написанного в 1767 году, сонатно-ригурнельная форма выглядит уже несколько неактуально, однако это не так. Несмотря на то, что в 1760-х годах в жанре клавирного концерта уже появляется сонатная форма с двойной экспозицией (ранее всего она сформировалась, по-видимому, в творчестве Й. Гайдна), во многих сонатно-симфонических циклах и особенно концертных сочинениях этого времени продолжают использоваться сонатно-ригурнельные формы. Так, у того же Гайдна эта структура обнаруживается в трёх симфониях 1761 года «Утро», «Полдень», «Вечер», в Концерте для клавира, скрипки и оркестра *F dur*, сочинённом около 1766 года [5, с. 22], её принципы сильны даже в I части «Прощальной» симфонии 1772 года. Преобладают ригурнельные и сонатно-ригурнельные формы и в клавирных концертах Ф. Э. Баха, однако иногда в них встречаются контрастно-строфические фантазийные композиции (как, например, в концерте *Es dur* 1769 года). Такие формы характерны и для сочинений Вильгельма Фридемана — прежде всего, для большинства клавирных фантазий (F. 15, 16, 18, 19, 21, 23)¹⁸ [12] и частей некоторых сонат (I часть сонаты F. 7, III часть сонаты F. 9). Но и в концертах нашлось место фантазийной

¹⁷ Термин «сонатно-ригурнельная форма» используется исследователем О. Подколзиной: Подколзина О. В. Скрипичные концерты В. А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2010. С. 20–21.

¹⁸ В статье А. Иванова описано строение некоторых из них: [12, с. 42–43, 46–56].

форме. Речь идёт, однако, не об организации всей части, а о форме ригурнеля.

Ригурнель барочной концертной формы, как правило, представлял собой начальное изложение главного тематического материала в форме периода типа развёртывания или в песенной форме. Лишь в редких случаях использовалась более сложная композиция. Один из самых ярких и редких примеров — ригурнель в арии *Erbarne dich* в «Страстях по Матфею» И. С. Баха, представляющий собой миниатюрную старинную сонатную форму.

У В. Ф. Баха ригурнели часто устроены очень необычно и оригинально. Внешне они напоминают классические песенные формы, однако наступление каждого нового раздела в такой форме часто сопровождается неожиданной сменой материала. Так, ригурнель в I части концерта *D dur* охватывает 20 тактов и напоминает трёхчастную форму (см. Приложение). Однако тематизм середины формы — при очевидной тонально-гармонической неустойчивости — основан на двух ярких новых тематических элементах. В результате образуется форма второго плана, состоящая из четырёх практически равновеликих — по 5–6 тактов — построений. Объединённые использованием техники канонической имитации, эти построения сильно контрастируют экспозиции и репризе формы. В первом из них показан главный тематический элемент ригурнеля — фанфарно-сигнальный, основанный на восходящих ходах по звукам тонического трезвучия и отвечающий одному из распространённых классических топо-

сов — героическому. Второе построение в одноимённом *d moll* основано на чувствительном хроматизированном мотиве, включающем фигуру *suspiratio*. Третье, возвращающее мажорное наклонение, содержит виртуозно-фантазийные пассажи, четвёртое — видоизменённая реприза первого, придающая ригурнелю тональную и тематическую замкнутость. Эти короткие разделы, резко отличающиеся в тональном и ладовом отношении, в типах мелодического движения и ритмического оформления, сочетающие барочные риторические приёмы и классические топосы, уподобляются причудливо сменяющимся строфам и образуют своего рода маленькую фантазию¹⁹. Сходным образом организован ригурнель I части концерта *e moll*, в котором героические возгласы и бурные арпеджио в стилистике *Sturm und Drang* обрамляют тематизм в духе французской увертюры и сменяющий его материал, выдержанный в чувствительном топосе.

Интермедии в баховских концертах сосредоточены на раскрытии виртуозной стороны жанра. Их главный «герой» — партия клавира, демонстрирующая порой феноменальную техническую сложность. «Скоростные» пассажи, эффектные арпеджио, в том числе ломаные, двойные ноты, гармонические фигурации, распределённые в музыкальной ткани таким образом, что нижний и верхний голоса играет левая рука, а правая заполняет середину (см. пример № 1), причудливая, внезапно меняющаяся ритмика — вот лишь единичные приёмы из разнообразнейшего арсенала, используемого композитором.

¹⁹ Ряд фантазий В. Ф. Баха написан в контрастно-строфической форме [12, с. 42].

Пример № 1

В. Ф. Бах. Концерт *F dur* F. 44,
I часть, первая интермедия²⁰

Example No. 1

W. F. Bach. *Clavier Concerto in F major* F. 44.
1st Movement. First Episode



Можно сказать, что баховские интермедии напоминают виртуозные каденции, и каждая новая оказывается ещё более изощрённой в техническом отношении. Они демонстрируют и высочайший уровень исполнительского мастерства Вильгельма Фридемана — ведь партию солирующего клавира он создавал для себя. При этом специальных разделов, которые можно было бы назвать каденциями, в концертах В. Ф. Баха нет, однако небольшие, трёх-четырёхтактовые фрагменты, когда солист играет по-настоящему один, без сопровождения других инструментов, встречаются часто и рассредоточены по разным интермедиям. Лишь в средней части концерта *e moll* перед заключительным проведением ритурнеля выставлен знак ферматы, предполагающий включение солистом импровизационного фрагмента²¹.

О фактурной организации

К ключевому для концертного жанра принципу состязательности, выраженному в противопоставлении *tutti* и *solo*, В. Ф. Бах подходит очень разнообразно и изобретательно. Е. Подпорина в статье, посвящённой концертам для двух клавиров Антонио Солера, суммирует основные типы

взаимодействия в них сольных партий, складывающихся в «целую систему возможных коммуникационно-ансамблевых связей»: «диалог-соперничество с ведущей идеей виртуозного соревнования; диалог-переключка, основанный на “эховом” повторе; диалог-досказывание, предполагающий наличие единой мелодической линии на двоих; вопросо-ответный диалог, в основе которого лежит тонико-доминантовое взаимоотношение, “прорастающее” из полифонической техники письма; диалог-согласие, предполагающий унисонное звуковое единение партий *Primo* и *Secondo*» [13, с. 233]. О. Соловьёва применяет ту же классификацию по отношению к сольным клавирным концертам И. С. Баха, в которых принцип диалогичности выстраивается во взаимоотношениях между партией солиста и оркестром [14, р. 52].

²⁰ Редакция Г. Римана. Партия клавира — на верхней нотной строке.

²¹ Современные исполнители часто включают собственные каденции в баховские концерты. Среди них, к примеру, Рафаэль Альперманн, исполняющий концерт *e moll* с собственной каденцией в I части. См.: W. F. Bach. *Harpsichord Concerto in E minor* F. 43.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TZbGTwTHi2I&t=1182s> (accessed: 29.05.2024).

Гай Пенсон играет небольшой импровизационный фрагмент во II части того же концерта. См.: Wilhelm Friedemann Bach (1710–1784). *Concerto for Cembalo in E minor*.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nHNLShomhcl&t=1232s> (accessed: 29.05.2024).

В концертах В. Ф. Баха обнаруживаются практически все примеры типов коммуникаций, найденных композиторами эпохи барокко.

Так, в ритурнелях нередко возникает *диалог-согласие*. Это связано с тем, что начальные проведения всегда включают партию солиста, в чём видится следование барочной традиции²². Характерный пример — начальный ритурнель I части двойного концерта, в котором в унисон звучат и партии обоих солистов, и большинство оркестровых.

Диалоги типа *эха* и *вопросо-ответные* связаны с использованием приёмов имитационного письма, которым в концертах В. Ф. Баха отводится очень весомая роль. В ритурнелях такие полифонические построения обычно кратки, в интермедиях же они порой кажутся бесконечными. Так происходит, к примеру, во второй интермедии I части концерта *e moll*: между партиями первых скрипок и клавира выстраивается неточная каноническая секвенция со множеством звеньев, включающих изящные варианты преобразования в ответах.

В интермедиях I части двойного концерта нередко возникает *диалог-соревнование* между солистами, когда исполнение виртуозных фигураций словно перехватывается одной партией у другой.

Однако помимо названных типов взаимоотношений между соло и оркестром у В. Ф. Баха часто встречаются и иные, основанные на тематическом противопоставлении. В таких случаях речь идёт не столько о творческом соревновании, сколько об оппозиции — своего рода дискуссии, во время которой разные стороны стремятся отстоять свою точку зрения. Подобные *диалоги-оппозиции* возникают, например, при использовании контрастной полифонии. Так, во второй интермедии I части концерта *a moll* образуется двойная каноническая секвенция: одно каноническое построение возникает между партиями скрипок, второе, контрапунктирующее ей, — у альтов, виолончелей и клавира (партию клавира дублируют низкие струнные, см. пример № 2).

Полифоническое напластование голосов заставляет вспомнить о многоуровневом контрапунктировании в фактуре Бранденбургских концертов И. С. Баха.

Пример № 2

В. Ф. Бах. Концерт *a moll* F. 45. I часть.
Вторая интермедия (фрагмент)

Example No. 2

W. F. Bach. *Clavier Concerto in A minor* F. 45. 1st Movement.
Second Episode (fragment)



²² Как известно, в эпоху барокко инструмент-солист чаще всего участвовал в исполнении ритурнеля вместе с оркестром, хотя это и не было строгим правилом. Так, например, в концерте для скрипки *D dur* (JunP I.5) И. Г. Пизенделя первый раздел ритурнеля поручен только оркестру, во втором же, отмеченном внезапной сменой темпа с быстрого на медленный, добавляется солист. В классическом концерте солирующий инструмент вступает только после оркестровой экспозиции. Интересно, что Ф. Э. Бах в этом отношении ближе к классикам — уже в его первом концерте партия солиста звучит после ритурнеля.

Ассоциации с жанром *concerto grosso* свидетельствуют о сложности и серьёзности концертов Фридемана Баха и об их прочных связях с барочной традицией.

Часто можно встретить и оппозиции другого рода — они основываются на многократном чередовании коротких участков *solo* и *tutti*, напоминающих разговор перебивающих друг друга персонажей. Так происходит, например, в I части концерта *Es dur* (вторая интермедия): в ответ на оркестровые реплики, выдержанные в маршево-героической стилистике, в партиях солистов разворачиваются виртуозные арпеджио. Причём если сначала оркестровые и сольные фразы равны по объёму и занимают по одному такту, то очень скоро солисты «отвоёвывают» пятитактовое пространство. Аналогичный приём, трактованный, однако, в более драматичном ключе, используется в центральной интермедии II части концерта *e moll.* Здесь чувствительные высказывания клавира внезапно прерываются краткими возгласами оркестра с быстрым двукратным повторением гармонии уменьшённого вводного (пример № 3).

Эффект «спора», нетерпеливого диалога «персонажей», не дающих друг

другу договорить, — яркая демонстрация театральности мышления В. Ф. Баха. С одной стороны, это качество также отсылает к старой традиции. Так, Н. Зейфас обратила внимание на неоднократные «театрализованные сопоставления *solitutti*»²³ в *concerti grossi* Г. Ф. Генделя. В то же время театральность играет важную роль в концертных жанрах и более позднего времени. В творчестве венских классиков она проявляется очень многолико — это и представление о солисте как главном «герое», «выделяющемся из „массы“ не только темброво, но и визуально» [1, с. 324], и «тесная связь с оперной арией» как «родовое качество концерта» [2, с. 301], и создание своего рода «сценок», в которых солист оспаривает лидерство у оркестра (одна из таких театрализованных сценок описана Д. Нагиной [15, с. 132–135]).

Иными словами, баховские диалоги-оппозиции вписываются как в традиции барочных «больших» концертов для оркестра, так и в характерные «сюжеты» концертов классической эпохи. В целом же использование подобных театральных мотивов вкупе с исключительной виртуозностью партии клавира

говорит об абсолютном доминировании соло в концертах Вильгельма Фридемана. Омер Малиниак и Йоэль Гринберг обозначили подобную модель концерта как «встроенную сонату» (“*nested sonata model*”): её особенность состоит

Пример № 3

В. Ф. Бах. Концерт *e moll* F. 43. II часть. Вторая интермедия

Example No. 3

W. F. Bach. *Clavier Concerto in E minor* F. 43. 2nd Movement. Second Episode

The image shows a musical score for the second episode of the second movement of J.S. Bach's Clavier Concerto in E minor, BWV 1059. It features three staves: two for the keyboard (treble and bass clefs) and one for the orchestra (treble clef). The score is divided into two sections: a 'Solo' section for the keyboard and a 'Tutti' section for the orchestra. The 'Solo' section begins at measure 34 and ends at measure 40. The 'Tutti' section begins at measure 41 and ends at measure 47. The keyboard part is marked with 'ff' (fortissimo) and the orchestra part is marked with 'f' (forte). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

²³ Зейфас Н. М. *Concerto grosso* в творчестве Генделя. М.: Музыка, 1980. С. 20.

в том, что «соло становится основным носителем формы, а оркестру отводится „вспомогательная“, подтверждающая роль, как в греческом хоре» [16, р. 234]. Согласно типологии учёных, «встроенная соната» — одна из двух промежуточных моделей концерта между барочной («ритурнельной») и классической, причём занимающая позицию ближе к последней.

О цитировании

Идея диалога реализуется в концертах В. Ф. Баха не только на уровне фактурных противопоставлений, но и на уровне тематизма. В этом отношении нельзя не упомянуть о таком довольно приметном качестве музыки композитора, как цитирование. Цитирование можно считать свойством его музыкального языка и — шире — поэтики его творчества. Нередко композитор прибегает к автоцитатам²⁴. Однако важнейшим источником вдохновения для него была музыка его гениального отца. Характерные фразы и даже более протяжённые построения из сочинений И. С. Баха используются с разными целями. В статье, посвящённой диалогу с отцом в фантазиях В. Ф. Баха [12], нами были выявлены основные творческие результаты такого цитирования:

– «следование заветам и эстетическим идеалам отца», когда заимствованный материал далее развёртывается в барочном стиле;

– «попытка переосмысления художественного ориентира», совершаемая с помощью вариантного преобразования первоисточника и насыщения его качествами классической топики;

– «диалог», возникающий благодаря чередованию цитируемой темы с собственным материалом В. Ф. Баха;

– «спор», также основанный на смене цитат с оригинальным тематизмом, при котором, однако, и «свои», и «чужие» фрагменты звучат незавершённо, словно обрываются перебивающей репликой оппонента.

Интересно, что в случае «спора» В. Ф. Бах заимствовал материал осолого рода. Так, в Фантазии *e moll* F. 21 это реплики из речитативов Евангелиста в «Страстях по Матфею», связанные с предательством учеников Христа. Предательство, которое можно трактовать и как отступничество, стало сквозным мотивом в непростых взаимоотношениях между Вильгельмом Фридеманом и Иоганном Себастьяном Бахами²⁵.

В отличие от фантазий, в концертах заимствованного материала немного. Выделим два наиболее ярких случая. Прежде всего, это ядро ритурнеля II части концерта *a moll*, воспроизводящее начальную фразу Итальянского концерта И. С. Баха (примеры № 4, 5).

Пример № 4

В. Ф. Бах. Концерт *a moll* F. 41.
II часть. Ритурнель (фрагмент)

Example No. 4

W. F. Bach. *Clavier Concerto in A minor* F. 41.
2nd Movement. Ritornello (fragment)

²⁴ Так, можно обнаружить явную связь между началами концертов В. Ф. Баха *Es dur* и *D dur*; в разделе Grave из фантазии F. 21 цитируется фрагмент из II части сонаты *C dur* F. 2.

²⁵ Основные моменты этих взаимоотношений раскрыты в статье А. Иванова [12, с. 43–45].

Пример № 5 И. С. Бах. Итальянский концерт BWV 971.
I часть. Ритурнель (фрагмент)

Example No. 5 J. S. Bach. *Italian Concerto BWV 971*.
1st Movement. Ritornello (fragment)



Эта цитата вписывается в линию переосмысления художественного ориентира. Тематический элемент из отцовского концерта подвергается у Вильгельма Фридемана вариантному изменению и приобретает взамен торжественно-интрадного и вместе с тем напористого характера изящный танцевальный оттенок. Если в первоисточнике этот элемент получал развёртывание внутри ритурнеля, в новых условиях он открывает простую трёхчастную форму, построенную по классическим канонам.

Со второй цитатой, обнаруженной нами в клавирном концерте *D dur* F. 41, Фридеман работает иначе — скорее, в русле следования творческим заветам отца. В процессе фантазийного развёртывания ритурнеля его средней части, написанной в тональности *h moll*, появляется фрагмент мелодии из знаменитой арии альты *Erbarme dich* (см. пример № 6, с такта 5 и далее, ср. с примером 7, с окончания такта 2 и далее). Композитор воспроизводит множество качеств заимствованного материала, в том числе тембр солирующей скрипки, характерные мелодические обороты, ритмику, «неаполитанскую» гармонию. Цитата воспринимается, с одной стороны, как органичное продолжение основного тематизма ритурнеля, построенного на схожих интонациях и ритмах, однако благодаря своей феноменальной узнаваемости звучит очень

неожиданно, фактически кульминационно: такой эффект достигается, в частности, и потому, что к ней подводит восходящая секвенция:

Пример № 6 В. Ф. Бах. Концерт *D dur* F. 41.
II часть. Ритурнель (фрагмент).
Цитата из арии *Erbarme dich* (с т. 5)

Example No. 6 W. F. Bach. *Clavier Concerto in D major F. 41*.
2nd Movement. Ritornello (fragment).
Quotation from the aria *Erbarme dich* (starting from m. 5)



Пример № 7 И. С. Бах. Страсти по Матфею BWV 244.
Ария альты № 47 (фрагмент, клавир).
Цитируемый В. Ф. Бахом фрагмент (с конца т. 2)

Example No. 7 J. S. Bach. *St. Matthew Passion BWV 244*.
Aria of the Alto No. 47 (fragment, piano-vocal score).
Fragment quoted by W. F. Bach (from the end of m. 2)



Можно сказать, что сложный и многогранный диалог с отцом, который В. Ф. Бах вёл на протяжении всего своего творческого пути, в этом концерте пополняется мотивом раскаяния — основным

содержанием цитируемой арии из «Страстей по Матфею».

Заключение

Итак, клавирные концерты В. Ф. Баха ярко демонстрируют характерные для его творчества качества. Прежде всего, речь идёт о сочетании барочных и классических черт. Главные приметы стиля барокко в этих сочинениях — опора на риторнельную форму, развёртывание в интермедиях и обилие полифонии, использование риторических фигур в тематизме, характерные фактурные особенности, среди которых — введение партии солиста уже в первоначальном риторнеле, переключки типа эха или диалога между солистом и оркестром. Классические свойства связаны с проникновением в композиции сонатных черт (и образованием типичной для раннеклассического периода сонат-

но-ритурнельной формы), чётким членением экспозиционных построений (ритурнелей), обращением к характерным для музыки второй половины XVIII века топосам. Черта, отвечающая обоим стилям, — появление театрализованных дискуссий между *solo* и *tutti*.

Кроме того, эти сочинения ярко демонстрируют ключевое качество собственного самобытного стиля Вильгельма Фридемана — вдохновенную фантазийность, обусловленную импровизационным искусством, которым он владел в совершенстве²⁶. Это проявилось во внезапных сменах тематически-контрастных разделов, типов фактур, ритмических рисунков и размеров, экспериментах в области формообразования (в частности, в организации риторнелей как фантазийных композиций), наконец, в цитировании и изобретательном переосмыслении заимствованного материала.

ПРИЛОЖЕНИЕ SUPPLEMENT

В. Ф. Бах. Концерт *D dur* F. 41. I часть, риторнель Wilhelm Friedemann Bach. *Concerto in D major* F. 41. 1st Movement. Ritornello

²⁶ Фантазийность как важнейший принцип в творчестве В. Ф. Баха рассмотрена в статье А. Иванова [12, с. 39–40].

System 1 (measures 5-9): This system contains the first five measures of the piece. It features a complex rhythmic texture with eighth and sixteenth notes. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 5 starts with a treble clef and a common time signature. There are several trills and triplets indicated throughout the system.

System 2 (measures 10-13): This system contains measures 10 through 13. The musical texture continues with similar rhythmic patterns. The key signature remains two sharps. The notation includes various note values and rests, maintaining the intricate feel of the piece.

System 3 (measures 14-18): This system contains measures 14 through 18. It introduces trills (tr) in several measures, particularly in the upper staves. The rhythmic complexity is maintained with a mix of eighth and sixteenth notes.

System 4 (measures 19-23): This system contains measures 19 through 23. It features a 'Solo' section starting in measure 20, marked with a 'p' (piano) dynamic. Trills (tr) are used prominently in measures 21 and 22. The system concludes with a final measure (23) featuring a trill.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. 376 с.
2. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. Изд. 2-е, испр. М.: Классика-XXI, 2015. 623 с.
3. Подмазова П. Б. Жанр концертной симфонии во Франции во второй половине XVIII века // Музыка и время. 2017. № 12. С. 20–24.
4. Нагина Д. А. О музыкальных идеях Симфонии концертанте Es-dur В. А. Моцарта в контексте проблем «своего» и «чужого» // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2017. № 2. С. 41–61.
5. Нагина Д. А. Жанр концертной симфонии в творчестве Гайдна и Моцарта // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2019. № 3. С. 2–23.
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2019-3-002-023>
6. Подмазова П. Б. Французский скрипичный концерт: монография. СПб.: Лань: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2023. 300 с.
7. Нагина Д. А. Концертные арии В. А. Моцарта: особенности жанра // Старинная музыка. 2013. № 2. С. 22–25.
8. Нагина Д. А. Концертная ария: история представлений о термине и жанре // Музыкаведение. 2013. № 8. С. 3–10.
9. Гервер Л. Л. Фуга для хора и ансамбля солистов в поздних мессах Йозефа Гайдна // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2021. № 1. С. 57–77.
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-1-057-077>
10. Демченко А. И. Нетленный Иоганн Себастьян: *Postict* // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 8–23. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.2.008-023>
11. Schulenberg D. The Music of Wilhelm Friedemann Bach. New York: University Rochester Press, 2010. 342 p.
12. Иванов А. И. Клавирные фантазии Вильгельма Фридемана Баха: творческий диалог с отцом // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2021. № 2. С. 39–59. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-2-039-059>
13. Подпоринова Е. В. Концерты для двух клавиров А. Солера в аспекте исполнительской интерпретации // Аспекты исторического музыковедения. 2017. № 10. С. 224–239.
14. Soloviova O. Johann Bach's Harpsichord Concertos in the Context of the Development of Baroque Instrumental Genres // European Journal of Humanities and Social Sciences. 2020. No. 5, pp. 51–55. <https://doi.org/10.29013/EJHSS-20-5-51-55>
15. Нагина Д. А. Гайдн, Моцарт... Плейель. О соперничестве и взаимовлияниях // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2021. № 2. С. 91–144.
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-2-091-144>
16. Maliniak O., Greenberg Y. Follow the Solo: The Formal Evolution of the Concerto in the Eighteenth Century // Music Theory Spectrum. 2022. Vol. 44, Issue 2, pp. 231–259.
<https://doi.org/10.1093/mts/mtac009>

References

1. Kirillina L. V. *Klassicheskii stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. Ch. III: Poetika i stilistika* [Classical Style in Music of the 18th – Early 19th Century. Part III: Poetics and Stylistics]. Moscow: Kompozitor, 2007. 376 p.
2. Lutsker P. V., Susidko I. P. *Motsart i ego vremya* [Mozart and His Time]. 2nd ed. Moscow: Klassika-XXI, 2015. 623 p.
3. Podmazova P. B. The Genre of the Simphonie Concertante in France in the Second Half of the 18th Century. *Music and Time*. 2017. No. 12, pp. 20–24. (In Russ.)
4. Nagina D. A. About Musical Ideas of W. A. Mozart's Sinfonia Concertante in E-flat Major in the Context of "Own" and "Another's" Problem. *Contemporary Musicology*. 2017. No. 2, pp. 41–61. (In Russ.)
5. Nagina D. A. The Genre of Concert Symphony in the Works of Haydn and Mozart. *Contemporary Musicology*. 2019. No. 3, pp. 2–23. (In Russ.)
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2019-3-002-023>
6. Podmazova P. B. *Frantsuzskii skripichnyi kontsert: monografiya* [French Violin Concerto: Monograph]. St. Petersburg: Lan': PLANETA MUZYKI, 2023. 300 p.
7. Nagina D. A. Concert Arias by W. A. Mozart: Features of the Genre. *Starinnaya muzyka / Early Music Quarterly*. 2013. No. 2, pp. 22–25. (In Russ.)
8. Nagina D. A. Concert Aria: the History of Ideas about the Term and Genre. *Musicology*. 2013. No. 8, pp. 3–10. (In Russ.)
9. Gerver L. L. Fugues for Chorus and Soloist Ensemble in Joseph Haydn's Late Masses. *Contemporary Musicology*. 2021. No. 1, pp. 57–77. (In Russ.)
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-1-057-077>
10. Demchenko A. I. The Imperishable Johann Sebastian: *Postict. Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 2, pp. 8–23. (In Russ.)
<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.2.008-023>
11. Schulenberg D. *The Music of Wilhelm Friedemann Bach*. New York: University Rochester Press, 2010. 342 p.
12. Ivanov A. I. Wilhelm Friedemann Bach's Clavier Fantasies: A Creative Dialogue with the Father. *Contemporary Musicology*. 2021. No. 2, pp. 39–59. (In Russ.)
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-2-039-059>
13. Podporinova E. V. Concertos for Two Claviers by A. Soler in the Aspect of Performing Interpretation. *Aspekty istoricheskogo muzykovedeniya* [Aspects of Historical Musicology]. 2017. No. 10, pp. 224–239. (In Russ.)
14. Soloviova O. Johann Bach's Harpsichord Concertos in the Context of the Development of Baroque Instrumental Genres. *European Journal of Humanities and Social Sciences*. 2020. No. 5, pp. 51–55. <https://doi.org/10.29013/EJHSS-20-5-51-55>
15. Nagina D. A. Haydn, Mozart and Pleyel: Rivalry and Interinfluences. *Contemporary Musicology*. 2021. No. 2, pp. 91–144. (In Russ.)
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-2-091-144>
16. Maliniak O., Greenberg Y. Follow the Solo: The Formal Evolution of the Concerto in the Eighteenth Century. *Music Theory Spectrum*. 2022. Vol. 44, Issue 2, pp. 231–259.
<https://doi.org/10.1093/mts/mtac009>

Информация об авторах:

Д. А. Нагина — кандидат искусствоведения, доцент кафедры аналитического музыкознания; заместитель главного редактора журнала «Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology».

А. И. Иванов — аспирант кафедры аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных; преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, заведующий учебной частью, Детская музыкальная школа № 92 г. Москвы.

Information about the authors:

Dana A. Nagina — Cand.Sci. (Arts), Associated Professor at the Analytical Musicology Department; Deputy Editor-in-Chief of the Journal *Contemporary Musicology*.

Arseny I. Ivanov — Post-Graduate Student of the Department of Analytical Musicology, Gnesin Russian Academy of Music; Teacher of Musical and Theoretical Disciplines, Head of the Educational Department, Children's Music School No. 92, Moscow.

Поступила в редакцию / Received: 27.05.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 18.06.2024

Принята к публикации / Accepted: 20.06.2024