

5. Розин В. Семиотические исследования [Текст] / В. Розин. — М. : PerSe, 2001. — 253 с.

6. Холопова В. Музыка как вид искусства [Текст] : учеб. пособ. / В. Холопова. — СПб. : Лань, 2000. — 320 с.

УДК 78.03 “19”

Екатерина Жигалова

КЛАССИКА ПРОТИВ ПОСТМОДЕРНА: СКРИПИЧНЫЕ СОНАТЫ И. С. БАХА В XX ВЕКЕ

Употребляя слово «классика», мы чаще всего имеем в виду произведения, художественная и историческая ценность которых неоспоримо велика. Обычно подобные сочинения, именуемые исследователями и публикой «классическими», являются ориентирами для начинающих композиторов, в частности, в области жанрового подхода к собственному творчеству. К такого рода произведениям, бесспорно, относятся три сонаты для скрипки соло Иоганна Себастьяна Баха.

Цель данной статьи – охарактеризовать различные формы влияния скрипичной музыки И. С. Баха на композиторов XX в.

В эпоху Барокко одним из наиболее распространённых инструментальных жанров была соната. Из предшественников Баха в области скрипичного искусства выделяется творчество Генриха Игнаца Франца фон Бибера, чьи сонаты для скрипки и баса пользовались огромной популярностью. Сочинения же для скрипки соло в добаховский период встречаются редко, а сольная скрипичная соната известна всего одна. Её автор – немецкий скрипач и композитор Иоганн Пизендель, с которым Бах был знаком лично. Если Пизендель обратился к жанру сольной скрипичной сонаты единожды, то Бах, как известно, написал целый цикл, озаглавленный «*Sei solo a Violino senza Basso accompagnato*», в котором разработал собственную модель сонаты для скрипки соло. Обязательной составляющей баховской модели скрипичной сонаты была fuga в качестве второй части четырёхчастного цикла. Уникальность предложенной Бахом модели стала очевидной только к концу XIX – началу XX в., поскольку практически никто из

композиторов эпохи классицизма не отважился последовать примеру Баха и сочинять фуги для скрипки соло. За столь огромный период времени сочинения, написанные в данном жанре, представлены лишь «Шестью фугами» ор. 10 итальянского композитора и скрипача эпохи классицизма Бартоломео Кампаньоли, более известного как автор труда «Новый метод скрипичной техники» («*Neue Methode der Violone technik*», 1797, 2-е изд. – 1803). В течение целого столетия практически не использовалась композиторами и четырёхчастная модель барочной сонаты с фугой. Мало того, композиторы и в XIX в. не проявляли особого интереса к скрипичной полифонии Баха. Гораздо большее впечатление на них произвёл новый тип игры на скрипке, предложенный Никколо Паганини. В эпоху романтизма в скрипичной литературе преобладала виртуозная импульсивность каприсов Паганини, которая была полной противоположностью рационально выверенным и насыщенным полифонией сонатам Баха.

Возобновление интереса композиторов к жанру барочной сонаты произошло только в начале XX в. Сонаты для скрипки соло можно найти у Пауля Хиндемита, Сергея Прокофьева, Эдисона Денисова и Гражины Бацевич. Однако сонаты вышеперечисленных авторов по структуре и наполнению частей цикла не являются продолжением четырёхчастной баховской модели сонаты с фугой. В свою очередь, в ряде сочинений других композиторов тем или иным способом проявилось влияние модели сонаты для скрипки соло, предложенной именно Бахом. К таковым отнесём сонаты Макса Регера, Эжена Изай, Белы Бартока и Родиона Щедрина.

В двух опусах сонат для скрипки соло М. Регера находим разные модели циклов, в том числе и четырёхчастную сонату с фугой. Однако эти произведения, скажем прямо, наименее популярны у современных исполнителей на скрипке. Причиной такого невнимания к сонатам Регера является отнюдь не их сложная техника, аналогичная сонатам Баха, а сам музыкальный материал. Часто музыку Регера называют учёной, но малоинтересной. При анализе его сонат создаётся впечатление, что композитор пытался, по евангельскому выражению, влить новое вино в старые мехи, то есть совместить точное следование баховской схеме фуги с расширенной поствагнеровской тональностью. Однако в контексте данного исследования важен сам факт

того, что композитор использует произведения Баха как модель для выстраивания формы.

Гораздо более интересны и популярны среди исполнителей, особенно у концертирующих скрипачей-виртуозов, Шесть сонат для скрипки соло Э. Изаи (1923). Во-первых, композитор обращается, среди прочего, к моделям барочной сонаты и сюиты, то есть опирается на тот же принцип, что и М. Рeger. Однако он использует этот принцип более изобретательно и даже не без юмора. Соната № 1 Изаи написана в той же тональности соль-минор, что и Первая соната Баха. Кроме того, Изаи использует баховскую модель цикла. Правда, Изаи называет полифоническую часть своей сонаты не фугой, а фугато. Но по масштабу, сложности и интеллектуальной насыщенности это сочинение ничем не отличается от «обычной» скрипичной фуги Рegerа.

Вторым важным моментом, которого у Рegerа не было, является прямое цитирование сочинений Баха. Так, первая часть Второй сонаты Изаи начинается с темы, которую композитор заимствует из первой части – Прелюдии, но не сонаты, а Партиты № 3 E-dur. Изаи сохраняет и баховское жанровое наименование – у него первая часть сонаты тоже называется прелюдией. Цитаты из прелюдии Баха пронизывают всю музыкальную ткань сочинения Изаи. Создаётся впечатление своеобразной импровизации исполнителя на заданную тему или даже вариации на заданное произведение. Эффект увлечённости оригиналом Изаи подчёркивает в подзаголовке прелюдии – «Obsession», что в переводе с французского означает «одержимость». В отношении творчества Изаи почему-то срабатывает стереотип, согласно которому его считают поздним романтиком, поскольку он консервативен в выборе тональности, хотя, с точки зрения формообразования, Изаи – композитор-модернист. В своих сонатах для скрипки соло он близок к неоклассическим опусам Стравинского по способу цитирования материала, а по типу формообразования родственен технике письма Прокофьева и Бартока.

Подчеркнём один важный момент, связанный с исполнительской составляющей опусов Изаи. Сонаты Изаи очень трудно играть на скрипке, они требуют больших усилий от исполнителя. По-видимому, композитор тоже приложил немало усилий к написанию этих

сонат, с их сложной полифонизированной фактурой и органичным сочетанием авторского материала с цитируемым. Слушателю, чтобы следить за ходом мысли автора и исполнителя, тоже требуется прикладывать определённые усилия. Сонаты Изаи иногда ироничны, но никогда не рассчитаны на сиюминутный комический эффект или на то, чтобы просто удивить слушателя неожиданным ходом мысли либо неординарным приёмом. Данный цикл интересен и своей необычной программой – серией музыкальных портретов: Йозеф Сигети, Жак Тибо, Джордже Энеску, Фриц Крейслер, Матье Крикбом и Мануэль Кирога – каждую из шести сонат Изаи сопровождал посвящением современным ему скрипачам-виртуозам.

Соната Бартока для скрипки соло, в отличие от сонат Изаи, не имеет никаких посвящений в названии. Однако в ней есть музыкальный элемент, который можно считать фактически музыкальным приношением, поскольку она начинается прямой цитатой из Первой скрипичной сонаты Баха. Эта единственная во всей сонате цитата представляет собой только первый аккорд, но каждому скрипачу и любому слушателю, хорошо знакомому с музыкой Баха, сразу же понятно, что соль-минорное трезвучие в таком расположении – это именно начало Сонаты Баха.

Соната для скрипки соло Белы Бартока и fuga из неё в отечественном музыкознании практически не анализируются. По каким-то необъяснимым причинам исследователей не привлекало именно это сочинение Бартока. Однако в исполнительской практике его часто включают в свой репертуар концертирующие скрипачи-виртуозы; fuga Бартока также входит в список обязательных сочинений для исполнения на конкурсах. Поэтому можно сказать, что Скрипичная соната Бартока незаслуженно попала в реестр забытых, непопулярных сочинений великих композиторов. Хотя именно Соната для скрипки – последнее законченное сочинение Бартока. История её создания также связана с именами великих скрипачей. Заказ на написание сонаты Барток получил от Иегуди Менухина. За двухнедельный срок сочинение было завершено, и Менухин сразу же включил его в свой репертуар. Исследователь творчества Бартока Израиль Владимирович Нестьев полагает, что замысел написать сонату для скрипки соло сложился у Бартока ещё в начале 30-х, при знакомстве с турецким

скрипачом Лико Амаром, руководителем знаменитого Амар-квартета, в составе которого выступал Пауль Хиндемит. Тем не менее, наш интерес к этому сочинению не ограничивается историческими фактами биографии Бартока. С точки зрения теории фуги произведение Бартока является уникальным образцом реализации сложнейших полифонических техник в музыке, написанной для скрипки соло.

Наши представления о фуге Бартока, основаны, прежде всего, на «Музыке для струнных, ударных и челесты», где логика становления формы подчинена законам симметрии. Фуга же для скрипки соло демонстрирует совершенно иную, очень сложную жанровую модель фуги. Хотя многие её черты и приёмы заимствованы из скрипичных фуг Баха, Барток по-новому преломляет их, растворяя в сонатном типе развития.

Сопоставив фугу Бартока с тремя скрипичными фугами Баха, можно понять, что Барток использует баховский принцип строения скрипичной фуги. Естественно, музыкальный материал, которым пользуется композитор, усложняется и качественно преобразуется. Тональность перестаёт быть определяющим фактором формообразования, зато возрастает формообразующая роль темы. При этом и Бах, и Барток используют регистровые контрасты и дифференциацию приёмов игры, что позволяет обоим выстраивать крупные полифонические композиции. Удивительно, как Барток в одном сочинении суммирует признаки всех скрипичных фуг Баха. Так, признаки двух типов баховских интермедий, имитационно-полифонических или виртуозно одноголосных, Барток синтезирует и превращает в единую интермедию нового качества. Также Бартоку удаётся обогатить роль фактурного контраста как формообразующего элемента за счёт разработки материала самой темы фуги. Композитор опирается на те же основные принципы, которыми руководствовался в скрипичных фугах и Бах. Это проецирование принципов экспозиционного развития темы фуги на всю структуру в целом, переменность количества голосов и даже такие детали, как расширенная экспозиция с дополнительными проведением темы.

Соната Бартока, как и сонаты Изаи, – виртуозное произведение высшей сложности. Её композиция требует тщательного анализа. Для слушателя (при общей эмоциональной яркости произведения),

видимо, наиболее существенной является новизна музыкального языка и необходимость следить за долгим и напряжённым развертыванием музыкальных мыслей. Музыкальная мысль здесь вполне самостоятельна (даже при том, что первый аккорд в точности повторяет начало сонаты соль-минор Баха) и приковывает внимание слушателя исключительно к самой себе, не позволяя отвлекаться на игру с ассоциациями. Элемент диалога культур, безусловно, присутствует как у Изаи, так и у Бартока, но для обоих композиторов характерно серьёзное и в высшей степени уважительное отношение к собеседнику. Кроме того, общекультурные ассоциации и размышления о связях между музыкальными произведениями разных эпох могут возникнуть как результат слушания – в процессе восприятия они не предполагаются.

Поэтому сочинения этих авторов неприемлемо рассматривать в русле постмодерна. Для последнего типичным является такое отношение к цитируемому тексту, когда он становится объектом насмешки или даже саркастического искажения. В данном контексте очевидно, что постмодернизм заканчивается там, где начинается серьёзное отношение к исходному материалу. Всякий раз, когда мы что-то обсуждаем или цитируем ради самого объекта обсуждения, а не ради свободного движения мысли по цепочке ассоциаций, прекращается постмодернистская игра с чужими ценностями и идеями.

В качестве сравнительно недавнего примера серьёзного отношения к скрипичной музыке Баха приведём произведение Р. Щедрина, написанное очень современным языком. Обратим внимание на название сочинения – «Эхо-соната». Авангардные выразительные средства Щедрина представляет как эхо, отзвуки музыки Баха. Принцип эхо воплощается в конце произведения, когда в текстовое поле сонаты Щедрина внедряются фрагменты двух скрипичных сонат Баха: фуги из Сонаты № 1 и Анданте из Сонаты № 2. Не менее важно и то, что Щедрин пользуется полифоническими техниками, реализуемыми в условиях современного звукового пространства. Выбор первоисточников для цитат в «Эхо-сонате» не удивителен, ведь Щедрин написал её в 1984 г., в преддверии празднования 300-летия со дня рождения Баха.

Выводы. Использование музыкальных цитат в произведениях Изаи, Бартока и Щедрина ни в коей мере не превращает сонаты в стилизации, поскольку отношение к цитируемому материалу у каждого

автора не направлено в сторону пародирования. Напротив, композиторы максимально учитывают контекст и стилевые особенности первоисточника, не превращая создание произведения в забавную игру. В этом смысле работу с цитатами можно сравнить с лоскутным шитьем «пэчворк» (patchwork) – техникой рукоделия, направленной на создание цельного изделия из лоскутков, собранных по принципам мозаики. В итоге конечный продукт техники «пэчворк» предстает с новым цветовым решением, узором, иногда фактурой, при этом все швы стачивания в лоскутном полотне находятся на его изнаночной стороне. Сходным образом сглаживаются «швы» между цитируемым и авторским материалом в произведениях названных композиторов. Цитаты из музыки Баха обогащают музыкальную ткань их произведений, являются важным и органичным элементом формообразования.

Кроме того, одежда, изготовленная в технике «пэчворк», должна быть, прежде всего, одеждой, а уже затем – воплощением игры фантазии её создателей. Точно так же цитирование музыки Баха в рассмотренных сочинениях не демонстрирует эрудицию композиторов, а выполняет, в первую очередь, сугубо музыкальные функции и органически вплетается в ткань авторских сочинений.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. *Нестьев И. В. Бела Барток [Текст] / И. В. Нестьев. — М. : Музыка, 1969. — 800 с.*
2. *Рабей В. О. Сонаты и партиты И. С. Баха для скрипки соло [Текст] / В. О. Рабей. — М. : Музыка, 1970. — 211 с.*
3. *Ямпольский И. Сонаты и партиты для скрипки соло И. С. Баха [Текст] / И. Ямпольский. — М. : Музгиз, 1963. — 72 с.*
4. *Lester, Joel. Bach's Works for Solo Violin style, structure, performance [Текст] / Joel Lester. — NY&Oxford : Oxford University Press, 1999. — 186 p.*