УДК [785.6:788.5]:781.6“17”

РЕФОРМУВАННЯ ЖАНРУ ФЛЕЙТОВОГО КОНЦЕРТУ XVIII СТОЛІТТЯ У ТВОРЧОСТІ ЙОГАННА СТАМІЦА ТА КАРЛА-ФІЛІППА-ЕММАНУЇЛА БАХА

Андрій Карпяк

Творець мангеймської композиторської школи Й. Стаміц та найяскравіший митець Північної Німеччини середини XVIII ст. К.-Ф.-Е. Бах, кожний у властивій для себе манері та стилі, підходили до питання творення жанру флейтового концерту. У шліфуванні нових форм та змісту творів композиторам допомагали висока виконавська культура та видатні досягнення флейтистів Берліна та Мангейма: Фрідріха II, Карла-Теодора Пфальцського, Й.-Й. Квантца, П.-Г. Буффардена, М. Каннабіха, Й. Вендлінга та ін.

Ключові слова: флейтовий концерт, епоха класицизму, композиторська спадщина Й. Стаміца та К.- Ф.-Е. Баха.

The creator of the Mannheim school of composition J. Stamits and the brightest artist of the nothern Germany in the second part of the 18th century K. Ph. E. Bach approached the issue of creating a flute concert in his own manner and style. High performance culture and outstanding achievements of Berlin and Mannheim flutists (Frederick II, Karl Theodor von der Pfaltz, J. J. Quantz, P.-G. Buffardin, J. B. Wendling and others) help composers to improve new forms and contents of their compositions.

Keywords: flute concert of classicism, composer’s heritage by J. Stamits and K. Ph. E. Bach.

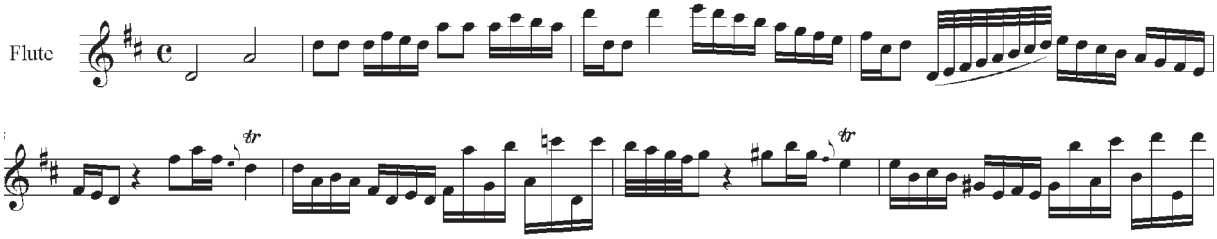
Початок класичного стильового періоду характеризується рішучим бажанням до спрощення усіх форм та стильових засобів, упевненим розривом з високорозвиненими «штучними» та «заплутаними» композиторськими техніками бароко. Це була свідома примітивізація, яку навряд чи колись ще переживала історія музики. На передній план виходить мелодія як елемент-носій та основа. Уперше в історії красу твору вирішує уже не взаємний зв’язок більшменш рівноправних голосів композиції, але необмежена суверенність мелодії, що супроводжується зовсім простою підбудовою, не затінюючись облігатними контрапунктичними чи концертуючими партіями. Ранньокласична композиція бере за взірець просто-таки народний танець і народну пісню, прагнучи до однозначності регулярної восьмитактової періодичності. У численних композиціях спрощеність конструкції форми підноситься до закону [1].

Почуття перебування на великому переломі стало загальнопоширеним. Старіші майстри визнавали, що на саме нове мистецтво мелодики в музиці розраховувати не варто. Панує почуття втрати значного спадку без конкретного усвідомлення, чим можна буде його замінити. Тому навіть найбільші революціонери в музиці все ж не поспішають повністю поривати зв’язки з минулим. Полем нашого зацікавлення та метою дослідження виступило бажання відслідкувати процеси зламу естетичних засад, смаків та світогляду епохи, боротьбу за виживання та пристосування до нових умов старого мистецтва і революційні тенденції в композиції і виконавстві, які, можливо, найяскравіше виявили себе в середині XVIII ст. у флейтовій творчості двох самобутніх майстрів – Йоганна Стаміца та Карла-Філіппа-Еммануїла Баха.

Переломні десятиліття (1730–1770) становлять значний інтерес як передісторія шліфування нової форми, у тому числі й флейтового концерту (цей період ніби увінчують знахідки в концертах для флейти В.-А. Моцарта). З погляду історичної пер-

спективи увесь цей час видається наповненим різносторонніми експериментами, мовби лабораторія «для підготовки сонатної форми». Але для тодішніх композиторів було важливим щось інакше: образний зміст того, що вони створювали чи засвоювали, стає яснішим, простим, близьким до життя та побуту, більш світським, менш пафосним чи узагальненим… Найбільш суттєвим стає раціональне осягнення конкретної емоції. Тут зближуються смаки Перголезі, мангеймців та молодого Гретрі. Інструментальні твори цих композиторів скромні за масштабами, близькі до побутової музики, неяскраві за тематичними контрастами і майже позбавлені тематичного розвитку[2]. У Й. Стаміца та мангеймців складається вже відчуття масштабності циклу, але немає образного багатства, справжньої розробки, принципу твердої репризи. Розвиток проходить за рахунок широких динамічних наростань, характерних прийомів викладу, орнаментики[3].

Й. Стаміц. Концерт D-dur. Allegro



Оригінальне враження залишає ознайомлення з Концертом D-dur (KatGro 230-D) для флейти та струнних засновника мангеймської композиторської школи Й. Стаміца (1717–1751). Партія соліста багатством убрання, щедрістю найрізноманітніших видів техніки (рідкісних прикмет для творів ранніх класиків) від гамоподібних пасажів, ритмічно примхливих стрибків до віртуозного руху октавами, миттєвої зміни регістрів, відразу викликає в пам'яті асоціації з блискучими концертами А. Вівальді. Особливою схожістю до концертів італійського майстра вирізняються поєднання тріольних послідовностей шістнадцяток або легких злетів децім, характерним для Вівальді є також використання у швидких темпах подрібнення тривалостей аж до тридцять других. Водночас аналогії з Вівальді обмежуються лише трактуванням сольного флейтового голосу. Нова форма твору примушує цілком по-іншому ставитися до акомпанементу. Якщо в А. Вівальді, незважаючи на значну активність соліста, артист не здатний ще домінувати над оркестром, його партія розсипається бісером, яскравим серпантином на функції чи лінії оркестру або приєднується до унісону тутті, то в Й. Стаміца будь-яка деталь партії соло набирає тематичного значення. Оркестр повністю у владі соліста, але й не можна стверджувати, що він пасивний, відсторонений[4]. Упевнені, насичені стрімким рухом вступи та епілоги частин, зв'язки між розділами форми з контрапунктичними вкрапленнями, динамічні перехоплення уваги слухача раптовими репліками у фрагментах завершення фраз чи музичних думок солістом, які дуже близькі манері Ф.-Е. Баха, надають твору Стаміца самобутності, неповторності та багатства, незважаючи на певні порівняння з іншими майстрами[5].

Цікаво, що флейтовий концерт D-dur, у якому композитор утілив усі можливі види техніки поєднання голосів від унісону до пасажів у всіх чотирьох голосах, зумівши наповнити скромний склад розмаїттям звукових фарб, може виконуватися як флейтою зі струнним оркестром, так і флейтою зі струнним тріо. Фрідріх-Даніель Шубарт повідомляв зі Шветцінгена, що Електор-Карл-Теодор (курфюрст Карл-Теодор Пфальцський, учень М. Каннабіха та Й.-Б. Вендлінга) виконував цей флейтовий концерт під акомпанемент двох скрипалів Й. і К. Тоеші та віолончеліста Ф. Данці.

Оскільки індивідуальні партії Концерту, незважаючи на малу кількість задіяних голосів, зберігають між собою вузьке розміщення та формують повноцінні гармонії, відпа-

дає необхідність у застосуванні важливого в концертах А. Вівальді цифрованого баса. Відсутність потреби використання клавесина в оркестрі мангеймських майстрів стає у цей час нововведенням історичного значення. Перше видання партій усіх 14 сольних флейтових концертів Стаміца позбавлені basso continuo. Лише один з концертів майстра включає фігуровану партію баса, але в цьому випадку вказано «Cembalo con Violoncello.»

Звичайно, що сонатна форма, використана Стаміцем у Концерті D-dur, ранньокласична: в експозиції плинність головної партії призводить до досить невиразної теми в домінанті, що через два такти розчиняється в пасажах, замість розробки з'являється новий тематичний матеріал, але реприза заявляє про себе впевненим проведенням головної теми в основній тональності.

Самобутністю вирізняються флейтові концерти іншого геніального митця, представника північно-німецької композиторської школи XVIII ст. – Карла-Філіппа-Еммануїла Баха (1714–1788). У творах композитора нас вражає протилежна представникам класицизму процесуальність форми, особлива її рухливість, що виходить з багатої творчої уяви та стає складовою частиною музичного стилю митця. Порівнюючи флейтові концерти Й. Стаміца зі зразками Ф.-Е. Баха, вражають оригінальні розбіжності в пошуку нових композиційних структур. У засновника мангеймської композиторської школи трапляються варіанти з поєднання старої, барокової музичної мови та нової класицистичної форми твору, про що вже згадувалося раніше. У Ф.-Е. Баха спостерігаємо процеси зворотного типу – спроби вживити нову, прогресивну, чуттєво-раціональну мову на ґрунт старих барокових форм-жанрів. Для прикладу торкнемося трактування митцями оркестрового клавесина. Якщо для Й. Стаміца застосування чембало – пережиток минулого, з яким він безжально покінчив, заслуживши всезагальне визнання новатора, то Філіпп-Еммануїл не просто дає у себе притулок ображеному мангеймцями інструменту, він дбайливо культивує незнайомі класикам та незрозумілі композиторам минулих епох таланти клавесина. Інструмент не потрібний Ф.-Е. Баху для заповнення фактурних пустот барокового інструментування, він не становить уже опору оркестру, а несподівано звільняє та дає можливість зрости та розквітнути в собі цілком неочікуваним здібностям, стає необхідною барвою, солістом оркестру, виростає в одного з найважливіших віртуозно-тембральних опонентів солюючої флейти.

Суб'єктивне, неочікувано-романтичне сплітається у Ф.-Е. Баха з психологічною глибиною та енергією відображення. Патетика – з галантністю, пристрасть – з вишуканістю. Особливої уваги заслуговує своєрідна мелодика. Для неї характерні оригінальні ритми, синкопи, значні прикраси, що перестають бути орнаментикою та стають частиною поетичної мови, фермати, виразові паузи, інтонації зітхання, рух на основі мотиву, часті хроматизми, то примхливі, то витончені, то патетичні. Особлива роль належить у творах Ф.-Е. Баха поліфонічній традиції, перетвореній у новому контексті: активність середніх голосів, уся музична тканина проймається єдиним настроєм мелодичного розвитку, усе це пов'язане з різноманітним характером бахівської фактури[6].

На думку В. В. Березіна, перші за хронологією флейтові концерти Ф.-Е. Баха написані в піднесеній патетичній манері старих майстрів, химерно поєднаній з манірною елегантністю дивного, нестійкого, еклектичного стилю (концерти ре-мінор Wq 22/H 426, 1747 р. та ля-мінор Wq 166/H 431, 1750 р.) Недоліком цих творів дослідник вважає також виразну опору на середній регістр флейти. Від названої групи концертів відокремлюються твори, що з'явилися на кілька років пізніше (концерти Ля-мажор Wq 168/H 438, 1753 р. та Соль-мажор Wq 169/H 445, 1755 р.), створені, за словами Березіна, у по-справжньому «галантному стилі»: з віртуозною, зручною партією соліста у вигідному регістрі, зі стійким, жвавим та розвинутим струнним оркестром в акомпанементі та іншими композиційними перевагами[7]. Інго Гронефельд нагадує нам про існування ще одного Концерту для флейти та оркестру композитора – Сі бемоль-мажор, Wq 167/CatGro676-B, 1751 р., що

з'явився на межі умовного стилістичного поділу творів композитора російським дослідником [8].

Не можемо не погодитися з очевидними фактами переважаючого застосування середнього регістру у вказаних концертах Ф.-Е. Баха (на нашу думку, такі особливості не можуть суттєво вплинути на якість чи яскравість виконання), але не варто, опираючись лише на ці та інші незначні характеристики концертів, робити серйозні висновки та диференціювати художню вартісність творів.

Кожний з флейтових концертів Ф.-Е. Баха має свої неповторні переваги, принади та чесноти. Водночас значно більше деталей зближує між собою композиції, ніж виокремлює чи розділяє. Лише вісім років – аж ніяк не десятиліття, відділяють створення першого та останнього творів цього жанру. Усі вони рідняться між собою терпкою, пряно-ароматною, патетичною мелодикою та концертною формою, запозиченою від Й.-С. Баха та інших сучасників батька Карла-Філіппа-Еммануїла [9].

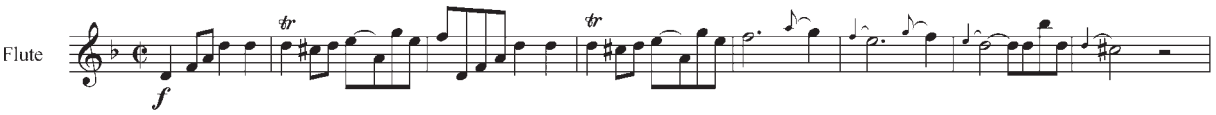
Концертна форма, як називає Ю. Холопов «передсонатну» чи ще «староконцертну» форму, відразу ж дає К.-Ф.-Е. Баху деякі переваги через значно більшу свободу, яку пропонує цей вид музичної структури в порівнянні з ранньокласичною сонатною формою. У зв'язку з тим, що бахівські нефуговані форми за загальним типом близькі гомофонним, а за викладом багато запозичують від поліфонії, у їхніх часто багатоголосних темах мотивне протистояння набирає іншого характеру – одночасного поєднання контрастних мелодичних мотивів. Таке звучання надавало темі повноти та насиченості, ніби об'ємності. Крім того, у бароковій концертній формі ми не знайдемо систематичної повторюваності одного й того ж композиційного плану. Форми тем (ритурнелів) та епізодів (інтермедій) можуть варіюватися у досить значних межах, число тем та самостійних тематичних елементів також не встановлено цілком однозначно, різноманітним може бути і групування розділів. Тема повторюється звичайно зі зміною своєї величини. Найчастіше ці зміни спрямовані до зменшення її масштабів. Скорочення може прогресувати і на якійсь ділянці призводить до того, що чітко протиставлені одне одному на початку стійкі проведення теми у вигляді великих побудов і розробкове дроблення в інтермедіях зближуються та змішуються. Звичайно, за цим відбувається відновлення теми у її початковій значущості [10].

Такі риси концертної форми значно більше надаються індивідуалізації та здатні гнучко пристосовуватися до гри уяви творця, аніж конструктивно-прагматична сонатна форма класичної епохи. Яскравий приклад – вражаюча схожість, часом ідентичні якості музичної мови усіх без винятку композиторів класичної доби та завжди виключні, особистісні техніки кожного композитора бароко зокрема.

Повторення теми як основа формоутворення дещо споріднене принципу рондо.

Ret	I1	Ret	I2	Ret	I3	Ret	I4 (ел. I)	Ret
1–47	48–86	86–121	121–194	194–225	225–230	230–234	234–312	313–343
d	d-F	F	F-a	a	d	d	→	d

К.-Ф.-Е. Бах. Концерт d-moll, Allegro



Якщо тип сонатної форми у флейтових концертах у часи зрілого стилю К.-Ф.-Е. Баха лише формує свої принципи розробковості, то в концертній формі композитор користується довершеними механізмами розвитку музичного мате-

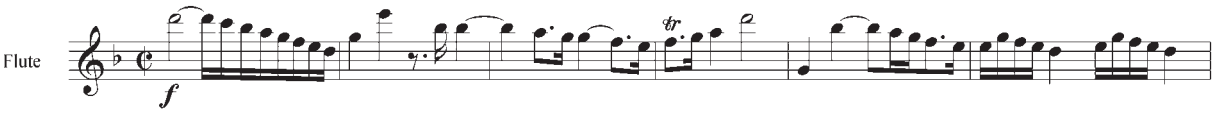
ріалу. Наприклад, зміни, що проходять при повторенні теми в концертній формі, можуть бути дуже значними та інтенсивними за своїм характером. Проведення в інших тональностях, особливо за умов дроблення, часто дає змогу вважати зміни повторень розробковими, а всю частину, що заповнена ними та прошарком інтермедій – величезною розробкою. Між розробкою такого типу та зрілою класичною сонатною розробкою немає достатнього збігу, але за загальним призначенням обидва ці принципи повністю ідентичні та рівноправні за своєю функцією в тому чи іншому типі форм [11].

Використовуючи переваги старої форми в концертах для флейти, К.-Ф.-Е. Бах застановляється одночасно на нових вимогах, які приносить із собою класична епоха. Він модифікує концертний тип форми, досягаючи ніби несумісного для чергування барокового тутті та соло перенесення центру ваги на солюючий інструмент, насичує тематизм творів невластивою Й.-С. Баху виразною доступністю образів та ущільнює й одночасно спрощує інструментування. У результаті композитор досягає вражаючого ефекту нової виразності, життєспроможності та універсальності композиційних прийомів, наближаючи сприйняття творів до простоти та доступності музичної мови В.-А. Моцарта та одночасно зберігаючи відстань для обмеження небезпеки технічного спрощення творінь, потрапляння в зону аматорства, до чого змушений був пристосовуватися Вольфганг-Амадей, потураючи замовникам, і від чого був відносно вільний К.-Ф.-Е. Бах, маючи стосунки з високопрофесійною школою П.-Г. Буффардена та Й.-Й. Квантца, нехай навіть в особі Фрідріха II. Висока художня вартість концертів для флейти видатного композитора завжди гармонійно поєднується зі щедрістю віртуозного оформлення партії соліста, твори Філіппа-Еммануїла завжди ставлять високі вимоги до професійного рівня флейтиста. Усе ж «твори митця важчі для експресії ніж для виконання.., злети його фантазії … у випадку детального вивчення, з'ясовують настільки багату винахідливість, смак та вченість, що кожна лінійка (композиції), навіть обрана випадково, запропонує більше нових думок, ніж можна знайти на цілій сторінці багатьох інших творів, які були визнані публікою», – вважав Ч. Бьорні [12].

Унікальні неповторні теми перших частин флейтових концертів К.-Ф.-Е. Баха підкорюють незвичною, але завжди виразною характерністю. Вольова, по-класичному стрункa та водночас романтична за музичною мовою тема Концерту Соль-мажор з по-філософськи стриманим вступом флейти, жвавий, легкий моцартівський характер оркестрової теми Концерту Ля-мажор, що приводить до жартівливого наслідування флейтою теми Скерцо Й.-С. Баха із Сюїти сі-мінор, багатство мотивної структури та багатоскладовість вихідної теми Концерту ре-мінор, що надає її обрисам вагомості, багатогранності, цілеспрямованості, творять палітру початкових образів флейтових творів К.-Ф.-Е. Баха. По-новому розкривається талант композитора в ліричних центрах циклів, що часто втілюють цілком протилежні відтінки душевного стану. Хоча б зіставити споглядальну, побудовану на інтонаціях зітхання, витончену за розкриттям почуття другу частину Wq 169/H 445 та трагічний, навіть похоронний характер Largo Wq 168/H 438, що за масштабністю та глибиною зображення стану скорботи наближається до знахідок втілення афекту пізніми романтиками.

Фінали концертів Ф.-Е. Баха своєрідні, усі їхні теми – різко виражені, рельєфні образи. Музична мова завершальних частин ніби насичена численними репліками, знаками запитання, виразними паузами та ферматами, з притаманними композитору раптовими змінами настрою і т. і. При цьому Бах уникає гарячкового збудження, завжди виявляє ретельний догляд за смаком та логікою. Можливо, найбільше флейтові фінали Ф.-Е. Баха, насичені його невтомною фантазією, найкраще зображають ті грані натури митця, що звертаються до нових ідей свого часу, які пізніше підхопить молодий Л. Бетховен.

К.-Ф.-Е. Бах. Концерт ре-мінор. Allegro di molto:



Ret	I1	Ret	I1	Ret	I3	Ret	I4(ел.I2)	Ret	I5(ел.I2)	Ret	I6	Ret
1–33	34–69	69–95	96–138	138–165	165–172	172–175	175–192	192–208	208–220	220–224	225–234	235–254
d	d-F	F	F-a	a	C	C	C-d	d	d	d	d	d

Навряд чи зможемо знайти хоча б одну із вказаних рис у моцартівському концерті. Його фінали значно ближчі до французько-італійської традиції. Теми їхні ритмічно-пікантні, наповнені духом життєрадісності, запалені вогнем моцартівського генія. Ціль розвитку тут – за можливістю блискуча та яскрава зміна явищ, але не ріст, «дорослішання» і зміна головної теми. Найдалі Моцарт перебуває від Баха в гармонії. В основному тематичному матеріалі панують прості та звичні модуляційні правила. Моцартівський виклад у концертах свідчить про схильність до творення справжньої світської музики композитором, що лише на чотири роки пережив видатного спадкоємця Й.-С. Баха[13].

У висновках наголосимо, що творчість Й. Стаміца та К.-Ф.-Е. Баха мала визначальний вплив на європейську інструментальну музику XVIII ст., вона послужила дороговказом на шляху розвитку форми та змісту музичних композицій. Якщо вплив Й. Стаміца та мангеймців особливо яскраво відчув на собі В.-А. Моцарт, то Й. Гайдн та Л. Бетховен запозичили багато ідей К.-Ф.-Е. Баха. Флейтисти брали найактивнішу участь у революційних процесах творчості найвидатніших музичних реформаторів: досить пригадати тандеми М. Блаве та Ж.-М. Леклєра і Ф. Телемана, Й. Вендлінга та В.-А. Моцарта, Фрідріха II та композиторів берлінської школи, графа Ебінгдона та А.-М. Гретрі, згаданих К.-Т. Пфальцського і Й. Стаміца. Композиції для солюючої флейти займають почесне місце у мистецькій діяльності переважної більшості композиторів XVIII ст. Уся епоха пройнята особливою любов'ю та увагою до інструмента – від перших класиків А. Гассе та Й.-Й. Квантца – авторів десятків та сотень флейтових опусів, до усіх наступних поколінь представників епохи класицизму.

[1] *Блуме Ф.* Класичний стиль та фази Класики // Епохи історії музики в окремих викладах. – О. : Будівельник, 2004. – С. 79–110.

[2] Welt des barock. Herausgegeben von Rupert Feuchtmüller und Elisabeth Kovács. – Wien ; Freiburg ; Basel : Herder, 1986. – S. 162–186.

[3] *Ливанова Т.* Западно-европейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств. – М. : Музыка, 1977. – С. 348–367.

[4] *Toff N.* The flute book: a complete guide for students and performers. – Oxford University Press, 1996. – P. 231.

[5] *Березин В. В.* Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. – М. : ИОСО РАО, 2000. – С. 277–279.

[6] *Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года. – М. : Музыка, 1987. – Кн. 2. – С. 214.

[7] *Березин В. В.* Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. – С. 272.

[8] *Gronefeld I.* Die Flötenkonzerte bis 1850. Ein thematisches Verzeichnis. – Tutzing : Schneider, 1992. – Band 1 (Abel-Gyrowetz). – S. 110–112.

[9] Деякі фрагменти Музично-історичної спадщини Р. Роллана, незважаючи на безсумнівну цінність та багатство матеріалу, не позбавлені суб'єктивності: «…як він сформував свій стиль? Важко сказати. Він не успадкував, не позичив його в батька, який був його єдиним учителем. Він вважав за необхідне взяти у свої руки всю гармонію, якою лише можна оволодіти, і, безсумнівно, у своїй системі жертвував мелодією та виразовістю» – такі художні рядки присвячує письменник К.-Ф.-Е. Баху. Революційна пристрасть епохи, бажання бачити в усіх прогресивних змінах геніальні наслідки впливають на здатність автора до об'єктивного сприйняття та приводять його до применшення ролі художника, що обрав свій, на перший погляд, пов'язаний із традицією, шлях.

[10] *Холопов Ю.* Концертная форма у Й.-С. Баха // О музыке. Проблемы анализа. – М. : Советский композитор, 1974. – С. 119–150.

[11] Рухливість та комунікабельність концертної форми фактично безмежна. Оскільки групування частин не регламентоване, то в деяких випадках визначена їхня комбінація веде до виникнення сонатної форми як структури другого плану. Ю. Холопов наголошує на відвертому наближенні до сонатної форми навіть першої частини Другої сонати Й.-С. Баха для флейти та клавіра. Найбільше наближає форму до сонатної та є її особливістю те, що поряд з головною темою та інтермедіями тут з'являється і друга тема, що явно походить від головної (як і класична побічна партія).

[12] *Бёрни Ч.* Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. – М. : Музыка, 1967. – С. 234.

[13] *Аберт Г.* В.-А. Моцарт. – М. : Музыка, 1989. – Т. 1. – Кн. 2. – С. 196.

Создатель мангеймской композиторской школы И. Стамиц и ведущий мастер Северной Германии середины XVIII в. К.-Ф.-Э. Бах, каждый в присущих для себя манере и стиле, подходили к вопросу создания жанра флейтового концерта. В поиске новых форм и содержания произведений композиторам содействовали высокая исполнительская культура и значительные достижения флейтистов Берлина и Мангейма: Фридриха II, Карла-Теодора Пфальцкого, И.-И. Квантца, П.-Г. Буффардена, М. Каннабиха, И. Вендлинга и др.

Ключевые слова: флейтовый концерт, эпоха классицизма, композиторское наследие И. Стамица и К.-Ф.-Э. Баха.