

Анализ клавирной сонаты иоганна кунау в свете стилевых особенностей эпохи

Русудан Ходжава

Тбилисская Государственная консерватория им. В. Сараджишвили.
0108 Тбилиси; Грибоедова 8. Кафедра специального фортепиано

Аннотация:

Используя и komponуя источниковедческие материалы, автор высказывает собственные суждения, анализируя клавирную сонату B-dur немецкого композитора конца XVII начала XVIII века Иоганна Кунау из сборника «Свежие клавирные плоды или семь сонат хорошего изобретения и манеры» (1696), в свете стилевых особенностей течений, ведущих к утверждению гомофонно-гармонического стиля и к классической сонате.

Ключевые слова

Иоганн Кунау, гомофонно-гармонический стиль, создание сонатного жанра, идея противопоставления, формирование основ сонатной формы, Клавирная соната Кунау, программная клавирная соната.

Создание сонатного жанра признают одним из величайших достижений творческого гения человека, а историю сонаты одной из необычайно интересных проблем, когда либо представляющихся человеческому разуму...

Б. Яворский определяет сонату как «...выявление общественности, общественной борьбы, как запечатление определенного состояния общественной идеологии...»¹ «Соната в своем непрерывном стремлении, с XVI столетия до нашей современности, передать совершающееся, развивающееся протекающей действительности, сама непрерывно видоизменяла не свой основной творческий принцип передачи схемы общественного процесса, а соотношения своих специфических музыкально-звуковых элементов»².

В истории музыки период с 1600 до 1750 является очень насыщенным и богатым по своим стилевым направлениям. С одной стороны, это время постепенного развития полифонии, достигающей кульминации в творчестве И.С.Баха, а с другой стороны – период становления гомофонии, которая совершенствуясь, впитывала в себя достижения полифонической музыки, в то же самое время, постепенно ее вытесняя.

«...главный голос – обычно верхний - становится фактором, дающим направление; главным элементом является уже не отдельный мотив, но связывающий весь ход пьесы ряд сходных и различных мотивов, расчлененных, как стих, на соответствующие друг другу части, словом, тема»³.

Появляются вызванные к жизни гомофонным типом мышления новые музыкальные формы и жанры. Главным показателем эволюции является сонатная форма.

Представитель немецкой клавирной школы конца XVII начала XVIII века, Иоганн Кунау – один из тех композиторов, в творчестве которых формируется течение, ведущее к утверждению гомофонно-гармонического стиля, к классической сонате, один из столпов старинного немецкого искусства. С его именем связано создание многочастной клавирной сонаты, в том числе и программной.

Клавирные сонаты Кунау представляют прекрасную иллюстрацию особенностей данного исторического перехода от полифонии, высшей формой которой являлась fuga, к гомофонии, высшей формой которой станет сонатная форма.

Заслугой Иоганна Кунау является не только то, что он один из первых, если не самый первый, начал писать для клавира циклические сонаты, но, главным образом, в том, что в его сонатах проявляются черты, которые далее являются основой сонатной формы.

Некоторые части сонат Кунау находятся как бы на полпути между фугой и сонатой – композитор берет многое от старых способов композиции, но, вместе с тем, «дух независимости» и желание избежать оков традиций, проявляются всюду.

Среди частей сонат из сборника «Свежие клавирные плоды или семь сонат хорошего изобретения и манеры», 1696 (“Frische Clavier – Früchte oder Sieben Sonaten von guter Invention und Manier, 1696”)⁴ имеются примеры, указывающие на пробуждение смысла соотношения и равновесия тональностей. Но наиболее важным считают попытки Кунау сопоставить довольно определенные и отчетливые темы.

Противоположные характеры воплощает Кунау в четвертой части Первой сонаты «Борьба между Давидом и Голиафом» из сборника «Музыкальное представление некоторых библейских историй в 6 сонатах, исполняемых на клавире» (1700) (“Musikalische Vorstellung einiger biblischer Historien in 6 Sonaten auf dem Clavier zu spielen”, 1700) – «Спор и битва между Давидом и Голиафом».

Тема фуги из Второй библейской сонаты «Исцеление Саула музыкой Давида» олицетворяет меланхолию, контрапункт – безумие библейского царя. Шпитта отмечает, что эти два лица Саула «содержат поэтический зародыш истинного музыкального развития»⁵.

Таким образом, Кунау является одним из композиторов, в творчестве которых формируется сонатность. В некоторых случаях у Кунау мы встречаем ясное очертание тонального плана, но у него тематический материал редко совпадает с тональными разделами. Хотя мы и наблюдаем у Кунау истинную, но пока еще незрелую идею противопоставления, в то же самое время распределение тем и тональностей почти всегда управляется закономерностью его «фугированного» мышления, даже в тех случаях, где изложение дано в гомофонно-гармонической манере.

Кунау принадлежит к числу тех композиторов, которые не имели осознанной идеи сонатности, тем не менее то, что им было знакомо, использовали в качестве переходящей ступени к будущему. Шедлок пишет, что Кунау был человеком более глубокого мышления и возвышенных представлений, чем Ф.Э. Бах, но он был скован фугированными формами, и в то же время боролся с ними. Попытки Кунау в области сонаты были смелыми, хотя часто неровными. Сонаты его были несправедливо (по нашему мнению) забыты, в то время, как сонаты Филиппа Эммануила Баха не только сохранились как свидетельство эпохи, но и послужили путеводителем для композиторов, творящих сонатную форму⁶.

* * *

Объектом нашего рассмотрения является третья клавирная соната F-dur из сборника Кунау «Свежие клавирные плоды». Соната пятичастна. Части сонаты не содержат контраста внутри себя, но контрастно противопоставляются друг другу. «Такова одна из тенденций музыкального барокко: яркие эффекты сопоставления резко и странно контрастирующих частей. Неожиданность контрастов вообще входит в эстетическую систему барокко»⁷.

В данной сонате мы встречаем одно из характерных для сонат и сюит той эпохи построений: I часть (как бы прелюдия); II - Aria (указание автора); III - представляет собой фугу; IV - Aria (указание автора); V - (финал).

В первой части сонаты налицо зарождающаяся тенденция тонального плана – противопоставление T и D, уход в субдоминанту – субдоминантовая связь и последующее возвращение к тонике. Сопоставление тональностей в первой части: F-C-F-d-a-C-F. О сопоставлениях такого рода у Кунау говорят, что он иногда попадает в цель ясного очертания плана сонатной формы.

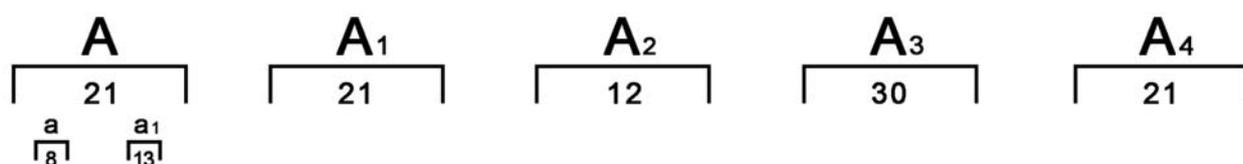
В сонате многое свидетельствует о формировании элементов нового, гомофонно-гармонического, мелодического стиля; новой, приближающейся уже к фортепианной манере письма. Однако, пока еще ощущается связь с сюитой – налицо целый ряд признаков: выдерживание одной тональности (F-Dur, кроме арии в d-moll); мотивное сходство частей – в основе сонаты лежит старинный принцип сюит – вариации, который выражается в родстве начальных интонаций тем. Музыка всех частей данной сонаты представляет собой

переложение «исходного интонационного костяка»; в начальных аккордах I части как бы заключен мелодический и гармонический рисунок остальных частей.

Первая часть сонаты гомофонная пьеса характерного для Кунау аккордового изложения. Фактура подобного рода у Кунау отличается вокальностью, голоса поддерживают друг друга и создают тип поющей фактуры. Движение параллельными терциями, возможно, преемственно связано со средневековым органом.

Сходство с «Канцонной под арфу Давида» из Второй библейской сонаты «Исцеление Саула музыкой Давида» свидетельствует о песенной природе данной части сонаты.

Схематически построение первой части можно изобразить следующим образом:



Вариационный метод развития, широко распространенный в европейской инструментальной музыке, начиная с эпохи позднего Возрождения, в данном произведении является основным методом развития, как в масштабах цикла, так и внутри отдельной части. Агрия (указание автора) и следующая за ней fuga представляют собой как бы «малый цикл», - прелюдия и fuga – включенный в более крупный цикл – сонату (подобное явление встречается в скрипичных и клавирных сонатах И.С. Баха, клавирных сюитах Генделя). Агрия также аккордового изложения, спокойного, торжественного характера, очень мелодична. Можно провести параллель с последней частью «Успокоение и довольство Саула» из Второй библейской сонаты. Первая часть арии – полифонического склада, построена на имитации мотива, из которого вырастает выразительная восьмитактовая мелодия второй части (ария написана в двухчастной форме), благодаря которой изложение этой части принимает гомофонный характер.

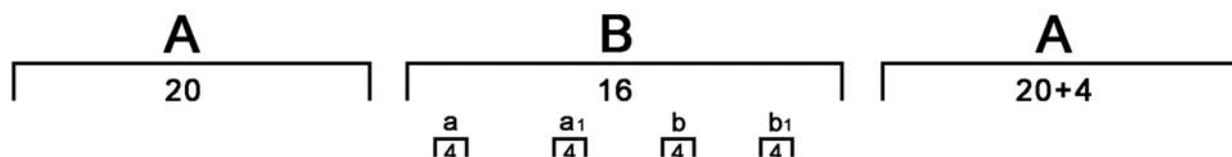
Третья часть – четырехголосная fuga. Кунау пишет «...встретятся здесь различные формальные фуги... Мною достаточно тщательно оные также и в 4-х голосах, согласно требованиям штиля сего трактованы...»⁸. Fuga довольно развита, также, как и другие фуги Кунау и превосходит фуги Баха и Генделя.

Тема проходит поочередно в четырех голосах. Такты 12-15 – интермедия, а далее (15-21 такты) контрэкспозиция, где тема проходит только в двух голосах. Такты 21-23 небольшая интермедия, с которой начинается развитие, разработка фуги. Тема проходит дважды в субдоминантовых тональностях – B-Dur и g-moll.

В разработке противосложение не удержано (не удержано оно также в начале контрэкспозиции). Кунау использует в разработке новые средства выразительности: теме противостоят трели, в сочетании с пунктирным ритмом, имитацией, чем подчеркивается разработочный характер этого раздела. Такты 30-32 составляют кодетту. С 32 такта начинается реприза, где тема проходит дважды, с удержанным противосложением, в тональностях D и G. 38-39 такты – заключение – короткое построение без проведения темы.

IV часть Агрия (указание автора) – пьеса скорбно-созерцательного характера, лирический центр сонаты, музыка отмечена глубиной чувств, необыкновенно мелодична, ее можно назвать «песней без слов».

Схематически построение этой части выглядит следующим образом:



Подобные формы – ясно разделенные, симметричные – характерны были для композиторов немецкой мелодической школы (сторонников нового мелодического направления в Германии).

В этой арии также чередуются полифоническое изложение с гомофонным. В крайних частях имеются имитации. Средняя часть – гомофонна – на фоне аккордового изложения цельная, протяженная мелодия (16 тактов), хотя и внутренне делится на четыре фразы. Кунау о подобных частях пишет: «...там, где ... что-либо патетическое изображено быть должно, не связал я себя никаким известным числом голосов и в сей штуке столь свободно поступал, как сие делает природа, коя, увешивая деревья плодами, одну ветвь оных более или менее обильно, нежели другие, снабжает»⁹.

Аria интонационно близка первой и второй части. Кроме того необыкновенно выразительный мотив средней части как бы состоит из отдельных “кирпичиков” первой части.

За арией следует финал – бодрая, жизнерадостная пьеса жанрово, танцевального характера, построенная на эффекте “эхо”.

Заметно некоторое сходство с музыкой Шумана (некоторое сходство обнаруживает и “Канцона Давида”).

Финал представляет собой жигу. Размер 6/16, триольное движение, но с перерывами, рисунок мелодии «прыгающий», мелодия построена на скачках кварты, квинты, сексты, септимы и октавы, господствует гомофонное изложение. Все эти черты характеризуют итальянскую разновидность жиги, которая на рубеже 17-18 веков приобретает общеевропейское значение и входит в качестве финала сюиты и сонаты.

* * *

Творчество, а также литературные произведения Кунау сыграли значительную роль в борьбе немецких музыкантов за создание немецкой музыкальной культуры и оказали большое влияние на музыкально-теоретическую мысль просветителей XVIII века. Ромен Роллан пишет: «В торжествующей безмятежности такого музыканта, как Кунау, занимала свое место и идея о будущем назначении немецкого искусства и как бы предчувствие его великого приемника – Иоганна Себастьяна Баха»¹⁰

Использованная литература:

- ¹ Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. М., 1947, с. 37-38.
- ² Там же, с. 34-35.
- ³ Яловец Г. Юношеские произведения Бетховена и их мелодическая связь с Моцартом, Гайдном и Ф.Э.Бахом. В сб.: «Проблемы бетховенского стиля». М., 1932, с. 8.
- ⁴ По мнению Шедлока, Кунау были известны скрипичные сонаты немецкого композитора Дитриха Беккера (1668). Это проявляется и в характере музыки и в заглавии “Musikalische Frullings Früchte” («Музыкальные весенние плоды») сонат Беккера; Вступления к «Свежим клавирным плодам» и «Библейским сонатам» также напоминают вступление к данному сборнику Беккера.
- ⁵ Цит. по: Shedlock I.S. The pianoforte sonata. Its origin and development. New York, 1964, p. 57.
- ⁶ Shedlok I.S. p.45.
- ⁷ Ливанова Т. Музыкальная драматургия И.С. Баха и ее исторические связи, ч. I, М.-Л., 1948, с. 47.
- ⁸ Цит. по: Материалы и документы по истории музыки, т. II. XVIII век, М. 1934, под редакцией Иванова-Борецкого, с. 88-89.
- ⁹ Материалы и документы по истории музыки, т. II, с. 89.
- ¹⁰ Роллан Р. Музыкальное путешествие в страну прошлого, соч. т. XVII, Л., 1935, с. 162.