

НАЗАРОВА ЕКАТЕРИНА МИХАЙЛОВНА

*katarina.nazarova@gmail.com*

Концертмейстер Государственного академического камерного оркестра России

125009 Москва  
ул. Тверская, 31/4

EKATERINA M. NAZAROVA

*katarina.nazarova@gmail.com*

Leader of the State Chamber Orchestra of Russia

31/4 Tverskaya St.,  
Moscow 125009  
Russia

#### АННОТАЦИЯ

*Sonatae Unarum Fidium* Иоганна Генриха Шмельцера: особенности стиля и исполнительская интерпретация

На материале сборника Иоганна Генриха Шмельцера *Sonatae Unarum Fidium* в статье выявляются специфические особенности венских сонат для скрипки и *basso continuo* середины XVII века: мелодическое изложение в гомофонно-гармоническом складе, мотивное варьирование, усиление взаимодействия солиста с *continuo*, отход от «свободно-речитативного» стиля, высокий уровень виртуозности и разнообразие технических приемов. Эти черты позволяют говорить о венских образцах жанра как об особой ветви раннебарочной скрипичной сонаты (существование которой до сих пор не было замечено ни учеными, ни музыкантами-практиками). В связи с этим автором предлагается новый подход к интерпретации *Sonatae Unarum Fidium*, позволяющий подчеркнуть стилевое своеобразие шмельцеровского сборника. «Универсальные» правила трактовки музыки барокко, касающиеся темпа, артикуляции, использования украшений и орнаментации, необходимо применять с учетом исполнительских традиций, сформировавшихся в Вене, и специфики конкретных сонат.

*Ключевые слова:* Иоганн Генрих Шмельцер, *Sonatae Unarum Fidium*, скрипичная соната XVII века, интерпретация, темп, артикуляция, орнаментация, украшения

#### АБСТРАКТ

Johann Heinrich Schmelzer's *Sonatae Unarum Fidium*: Features of the Style and Performance Interpretation

On the material of Johann Heinrich Schmelzer's collection *Sonatae Unarum Fidium* this paper identifies specific features of the Viennese sonatas for violin and basso continuo in the middle of the 17<sup>th</sup> century: melodic exposition in homophonic harmonic structure, motivic variation, increased interaction between soloist and continuo, retreat from the "free recitative" style, high level of virtuosity, and diversity of techniques. These features allow us to see the Viennese examples of the genre as a special branch of early Baroque violin sonata (the existence of which has yet passed unobserved both by musicologists and by musical practitioners). In connection with this the author offers a new approach to the interpretation of *Sonatae Unarum Fidium*, underlining the stylistic originality of Schmelzer's collection. "Universal" rules of interpretation of Baroque music regarding tempo, articulation, use of embellishments and ornamentation should be adapted to performing traditions that were formed in Vienna and to the particularity of the sonatas under consideration.

*Keywords:* Johann Heinrich Schmelzer, *Sonatae Unarum Fidium*, violin sonata of 17<sup>th</sup> century, interpretation, tempo, articulation, ornamentation, embellishments

Екатерина Назарова

## SONATAE UNARUM FIDIUM ИОГАННА ГЕНРИХА ШМЕЛЬЦЕРА: ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

В последние два десятилетия *Sonatae Unarum Fidium, seu a Violino solo* Иоганна Генриха Шмельцера (Нюрнберг, 1664)<sup>1</sup> привлекают внимание не

<sup>1</sup> Иоганн Генрих Шмельцер (1620/23–1680) — выдающийся австрийский скрипач, один из самых знаменитых виртуозов своего времени, композитор, автор более 93 сонат для разных составов, 150 балетных сюит, более 180 духовных произведений, 20 светских вокальных сочинений, нескольких сеполькро и светских серенат, первый австрийский капельмейстер венской императорской придворной капеллы. Современники называли его «немецким Орфеем», а его произведения сохранились не только в Вене, но и в Дареме, Лондоне, Касселе, Париже, Уппсале и Кромержиже. *Sonatae Unarum Fidium*, сборник сонат для скрипки и *basso continuo*, посвящен папскому легату Карло Карафа делла Спино, в январе 1664 года произведенному в кардиналы. Поскольку Вена была центром Контрреформации, оплотом католической религии, не удивительно, что в названии и в посвящении сонат для одной скрипки Шмельцер прославляет единственно истинную католическую веру, используя игру слов — *fides* (вера) и *fides* (скрипка).

Сборник содержит 6 пьес, в каждой из которых сонатный жанр трактуется индивидуально. Первая соната отсылает к жанру канцоны: последний раздел в измененном виде повторяет материал первого; одним из эпизодов являются вариации на *basso ostinato*. Вторая и третья пьесы сборника целиком представляют собой вариации на остинатный бас, подвергающийся метрическим и ритмическим трансформациям; в четвертой — вариации составляют большую часть пьесы и включают два танца: сарабанду и жигу. Пятая и шестая сонаты не несут на себе каких-то определенных жанровых признаков, однако благодаря наличию имитаций могут напомнить жанр трио-сонаты в целом или сольные сонаты таких авторов, как Кастелло и Уччелини (отличие состоит в том, что у Шмельцера полифонические приемы используются гораздо менее регулярно). Отсутствие вариаций в двух последних сонатах позволяет сделать мелодические линии более насыщенными, а также демонстрирует характерное для скрипичного творчества Шмельцера усиление роли баса. Хотя Шмельцер ничего не говорит о предназначении своих сонат, многие сходные черты между этим сборником и ор. 3 Джованни Антонио Пандольфи Меалли, вышедшим в свет в Инсбруке четырьмя годами ранее, позволяют предположить, что они могли исполняться как в церкви, так

только признанных мастеров исторически информированного исполнительства — Эндрю Манце, Джона Холлоуэя, Ингрид Мэттьюс, Элизабет Блуменсток, Хелен Шмидт и др., — но также и молодых музыкантов. Однако, несмотря на значительное количество различных интерпретаций, ни один из скрипачей не предложил такой манеры исполнения музыки Шмельцера, которая бы выявляла ее индивидуальность. Задача этой статьи состоит в том, чтобы, кратко осветив черты стиля сонат, вошедших в сборник, дать скрипачам, специализирующимся в области интерпретации старинной музыки, общие принципы и подходы, руководствуясь которыми, они смогли бы выработать собственную манеру преподнесения произведений Шмельцера, подчеркивающую их художественно значимые особенности.

Условный импровизационный стиль, который доминирует в современных трактовках всей скрипичной музыки раннего барокко и который прямолинейно связывается с категорией *stylus phantasticus* А. Кирхера [6; 12; 15]<sup>2</sup>, сложился как следствие свободного подхода к прочтению нотного текста, когда исполнитель не обязан придерживаться ни звуковысотного, ни ритмического рисунков, ни единого темпа. Подобную манеру с успехом можно применять к сонатам Марко Уччелини, Джованни Антонио Пандольфи Меалли, Генриха Игнаца фон Бибера, однако в интерпретации сонат Шмельцера она приводит к неуместной орнаментации, чрезмерному *rubato*, отсутствию выразительных мелодических линий, преобладанию сквозного развития там, где композитор четко разграничивает разделы.

Попытки отойти от этого распространенного стиля дают противоположный, и ничуть не более убедительный, результат: так, Джон Холлоуэй целенаправленно превращает эти сонаты, имеющие яркую театральную природу, в «элегические, медитативные, безмятежные» (с изящными украшениями или вовсе без них, с точным следованием нотному тексту в рамках постоянного темпа) [14]. Даже отсутствие единого мнения относительно исполнения трели в сонатах Шмельцера указывает не на разнообразие осмысленных индивидуальных интерпретаций (которое было бы желательно), а на недостаток систематического исследования творчества композитора.

Формированию таких традиций интерпретации музыки Шмельцера, которые были бы по-настоящему исторически обоснованы, в современном исполнительстве препятствуют сложившиеся стереотипы рассмотрения его творчества. С одной стороны, Шмельцера часто представляют

---

и в светской обстановке: несмотря на использование «светских» танцевальных форм и вариаций, сонаты Пандольфи Меалли озаглавлены *per chiesa e per camera* («для церкви и для палат»). До последней четверти XVII века разделения на церковные и светские сонаты не существовало (подробнее см. [1]): предыдущие сборники Шмельцера, как и многие сонаты того времени, имели двойное предназначение, а Бибер в своем «Розарии» использует сочетание вариаций и танцев для передачи религиозных сюжетов.

<sup>2</sup> В рассуждении о сонатах XVII века указанные авторы используют этот термин скорее в маттезоновском значении, определяющем любую импровизацию, тогда как Кирхер относил его к полифоническим клавирным сочинениям; см. [4].

предшественником Бибера [2, 208-209; 9; 11; 22, 39; 25], с другой — ставят ему в заслугу создание первого сборника австро-германских сонат [13, 15; 24, 12]. Неитальянское происхождение Шмельцера побуждает исследователей его творчества искать в сонатах этого скрипача черты некоего «австрийского стиля». Однако в условиях свободного перемещения музыкантов в пределах Европы, отсутствия стандартизации сонатного жанра и еще не сформировавшегося национального самосознания трудно выявить какой-либо национальный вид скрипичной сонаты: так, три итальянских композитора, творивших примерно в одно время, но в разных городах, — Бертали (Вена), Уччелини (Модена) и Пандольфи Меалли (Инсбрук) — представляют три совершенно разные трактовки этого жанра. Сонаты Бертали отличается гомофонное изложение с эпизодическими имитациями, выразительные мелодические линии, мотивное варьирование; Уччелини культивирует фигурированный тип сонаты, а Пандольфи Меалли создает импровизационные «экстравертные» пьесы со свободными пассажами, выписанными украшениями и виртуозными каденциями.

Влияние инструментального стиля Шмельцера на многих младших современников, в том числе Бибера, Муффата и Вальтера, состояло прежде всего в том, что они заимствовали у него отдельные технические приемы, в то время как строение и внутреннее наполнение сонаты определялись по большей части местными традициями. Венские сонаты Бертали и Шмельцера мы рассматриваем как особую ветвь скрипичной сонаты XVII века<sup>3</sup>; названные же выше Бибер и Муффат скорее ориентируются на творчество Уччелини и Пандольфи Меалли, соединяя отличительные черты их стиля в рамках одной пьесы. В этом контексте заслуга Шмельцера в создании первого «австрийского» сборника сонат для скрипки и *basso continuo* отходит на второй план: он не создает новый национальный тип сонаты, а развивает, хотя и в более виртуозном ключе, идеи своего венского коллеги и, возможно, учителя — Антонио Бертали.

Формирование венской сольной сонаты было обусловлено влиянием многих культурных и политических факторов. Габсбурги имели тесные династические связи с некоторыми итальянскими государствами, а отдельные территории северной Италии входили непосредственно в состав Священной Римской империи; все это способствовало распространению итальянского стиля. Шмельцер вслед за Бертали использует сложившийся к середине века в творчестве итальянских композиторов тип строения сольной сонаты — одночастная форма, поделенная на контрастные секции

<sup>3</sup> Особый характер шмельцеровских сонат впервые отмечает Джон Бэйрон, который приписывает музыканту заслугу создания «венской школы камерной музыки» [5, 67–68]. К сожалению, Бэйрон не развивает и не конкретизирует свою мысль, поэтому не вполне ясно, в чем состоит, по его мнению, специфика «венской школы» и каковы основания для того, чтобы говорить в данном случае о «школе» вообще.

Л. Гинзбург и В. Григорьев высказывают мысль о соответствии некоторых черт музыки Шмельцера, в частности выразительного мелодизма, более поздней венской инструментальной школе [2, 207], однако не поясняют, о какой именно школе идет речь.

(различающиеся метром, темпом и мелодико-ритмическими элементами) и обязательно содержащая трехдольный раздел. *Sonatae Unarum Fidium* еще носят отпечатки других камерных жанров, под воздействием которых складывался описанный тип композиции: в первой присутствует видоизмененное *da capo*, нередко встречающееся в канцонах; в четырех сонатах из шести используются вариации на *basso ostinato*; в *Sonata quarta* Шмельцер внедряет два танца во французской манере — сарабанду и жигу<sup>4</sup>. Политическое противостояние между императором Леопольдом I и французским королем Людовиком XIV привело к некоторому пренебрежению в отношении французского искусства. Тем не менее, французские влияния отчасти ассимилировались и на венской почве: распространившаяся в 1660-х годах мода на французские танцы проявилась и в сборнике сонат Шмельцера.

Строгость полифонических форм звучавших при дворе ансамблевых сонат<sup>5</sup>, дополняемая свободой речитативных пассажей, оказала влияние на особый принцип строения венских сочинений для солирующей скрипки: структурно завершенные части (разного характера и природы) чередуются в них с открытыми импровизационными. Другим отголоском ансамблевых традиций стали эпизодические имитации, возникающие между скрипкой и басом, а иногда внутри самого сольного голоса, поскольку сольная музыка в меньшей степени располагала к полифоническому письму, чем ансамблевая. Краткие медленные вступительные разделы, иногда встречавшиеся в ансамблевых сонатах перед начальной по традиции быстрой фугированной частью, развились в венских сольных сонатах в самостоятельную развернутую секцию, отличающуюся выразительной мелодией широкого диапазона. На фоне речитативных или фугированных частей в сонатах Кастелло, Уччелини, Пандольфи Меалли, Муффата, Бибера именно мелодическое письмо становится характерной чертой венских сольных сонат.

Расцвет театрального искусства при дворе<sup>6</sup>, ставшего репрезентацией политических амбиций и могущества Габсбургов, многонациональный и яркий фольклор, использовавшийся, в том числе, в придворных празднествах<sup>7</sup>, вероятно, были причиной главного новшества сонат венской традиции: движения от импровизационной и полифонической фактуры, привычной для большинства образцов раннебарочного жанра, к мелодическому

<sup>4</sup> Понимание французского происхождения этих танцев имеет большое значение для интерпретации, поскольку в отличие от принятой в Вене живой и подвижной сарабанды, французская в то время была медленной и печальной.

<sup>5</sup> Император Леопольд I, сам профессиональный композитор, хорошо разбирался в контрапункте и отдавал предпочтение фугированным сонатам.

<sup>6</sup> В годы правления Леопольда I было исполнено более 300 театральных представлений [23, 369].

<sup>7</sup> Одним из любимых развлечений двора были стилизованные посиделки в трактире (*Wirtschaft*) и крестьянские свадьбы (*Bauern-Hochzeit*), в которых император и императрица играли роль гостеприимных хозяев, а в числе участников присутствовали крестьянские пары разных национальностей — испанские, английские, французские, богемские, австрийские, швабские, тирольские, моравские и др. [21, 238].

изложению в гомофонно-гармоническом складе; это потребовало усиления взаимодействия партии солиста с *continuo*: более частые, чем у предшественников, смены гармонической опоры ограничивают свободу скрипача, в частности в отношении *rubato*. Возросшая роль баса, а также техника мотивного варьирования, требующая гармонического разнообразия, привели к почти полному исчезновению каденций на выдержанном басу и длительных речитативных эпизодов<sup>8</sup>. Вместо этого *Sonatae Unarum Fidium* характеризует частая смена образов и инструментальных приемов. В отличие от длинных пассажей Пандольфи Меалли, Бибера, продолжительного ряда секвенций Уччелини, скрипичная партия сонат Бертали и Шмельцера представляет собой изменчивый поток виртуозно сочетающихся тематических элементов.

Ослабление роли полифонии и техника мелодического варьирования обусловили повышение виртуозности и развитие инструментального стиля: диапазон этих сонат составляет три октавы (от *g* до *g*<sup>3</sup>)<sup>9</sup>, Шмельцер свободно пользуется крайними регистрами (хотя струна *g* по-прежнему не употребляется в мелодии), применяет двойные ноты и аккорды, широкие скачки, эхо, арпеджио, виртуозные пассажи, представляющие собой целые комплексы из скачков, арпеджио и движения на нескольких струнах.

Все эти глубоко своеобразные черты венской сольной сонаты не нашли прямого продолжения в творчестве младших современников Шмельцера. Влияние, которое его сонаты оказали на Генриха Игнаца фон Бибера, Георга Муффата, Иоганна Якоба Вальтера, было вызвано скорее славой Шмельцера как одного из самых знаменитых скрипачей Европы второй половины XVII века и проявилось не в трактовке формы, а в особенностях инструментального стиля:

1

Шмельцер, *Sonata quarta*, такт 219–220<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Часто меняя гармонии, Шмельцер почти не вводит в ткань своих произведений хроматизмы и диссонансы, характерные для сонат Уччелини, Пандольфи Меалли, а затем и Бибера. В этом тоже можно усмотреть влияние многонационального австрийского фольклора, отмечаемое исследователями, например, в балетах Шмельцера [17, 139–149].

<sup>9</sup> Сольный диапазон, используемый уже Уччелини, однако все еще не слишком распространенный: в чаконе Бертали скрипка поднимается только до *f*<sup>2</sup>, а в сонатах Пандольфи Меалли только до *e*<sup>3</sup>.

<sup>10</sup> Примеры даны по изданию: *Schmelzer J. H. Sonatae unarum fidium: seu a Violino solo*. Norimbergae: Typis Michaelis Endteri, 1664.



Этот сборник, отличающийся разнообразием сложных технических приемов и подробной записью нотного текста, подвел итог значительному этапу успешной карьеры виртуоза. Шмельцер сам был исполнителем своих сонат, и многие выписанные им пассажи — словно запечатлевшие ту самую барочную импровизацию, которая обычно оставалась на усмотрение скрипача, — позволяют судить об уровне его мастерства.

Хотя некоторые из замкнутых разделов сонат Шмельцера уже вполне сопоставимы с частями сонат кореллиевской традиции, а между отдельными пьесами сборника можно проследить общие черты, *Sonatae Unarum Fidium* разнообразны по своей структуре и не могут рассматриваться как попытка создания единой формы барочной сонаты. Количество и продолжительность разделов не регламентированы, вариации в начале сборника сосуществуют с имитационными эпизодами в последних двух сонатах, мелодические линии сочетаются с импровизационными пассажами, четко оформленные части — с открытыми секциями.

Подобная композиционная свобода сочеталась со свободой исполнительской. Как и его современники, Шмельцер почти не выписывал указания, касающиеся темпа, динамики, штрихов и др.: музыкант был не просто исполнителем — он был сотворцом произведения. Эта свобода регулировалась определенными правилами и традициями, описанными в трактатах, большое количество которых доступно и в наше время. Многие из этих правил уже вошли в привычку, однако в отношении музыки докореллиевского периода к каждому из них требуется индивидуальный подход. Соединение уходящих в прошлое традиций позднего Ренессанса и раннего барокко и нарождающихся новых принципов в разных регионах происходило по-разному, вследствие чего формируются локальные исполнительские манеры. Кроме того, из-за отсутствия единой трактовки формы и ввиду индивидуальных особенностей стиля композиторов даже внешне корректные с исторической точки зрения правила иногда трудно применить на практике: в частности, подвижные мелодические линии в сонатах Шмельцера не дают возможности для виртуозного использования *messa di voce*, *vibrato* и др., в отличие от сонат Пандольфи Меалли.

Итальянское влияние, заметное в *Sonatae Unarum Fidium*, подразумевает итальянский исполнительский стиль, опирающийся на импровизацию, однако подробная запись нотного текста и высокий уровень виртуозности ставит вопрос о возможности и месте применения орнаментации. Основные украшения, такие как мордент, трель, *coule*, апподжиатура и др., использовались всеми исполнительскими школами, но наличие в этом сборнике оборотов, характерных для инструментального стиля первой половины XVII века, позволяет исполнять также и украшения этого периода — *grosso*, *cadenza di grosso e trillo*, *circolo mezzo*. Особое место занимает трель: стоит обращать внимание не только на проблему применения апподжиатуры, носящую частный характер, но и на все многообразие существовавших в то время разновидностей этого украшения. Трактовка темповых указаний не



отличается от общепринятой, но специфические черты венских сонат требуют внимательно отнестись к выбору темпов: в частности, в медленной французской сарабанде из *Sonata quarta*; начальные разделы представляют собой Adagio с выразительными мелодиями; усилившееся взаимодействие сольной партии с *continuo*, как отмечалось, ограничивает *rubato* и регулирует темповую выразительность.

Таким образом, хотя многие правила оказываются одинаковыми для всей музыки этого периода, их применение в *Sonatae Unarum Fidium* требует осмысленного критического подхода. Помимо соблюдения исторических традиций важной задачей становится выявление стилевого своеобразия сочинений Шмельцера, которое особенно заметно в рамках развивающегося жанра скрипичной сонаты.

### ТЕМП И МЕТР

В сонатах Шмельцера темповые обозначения — явление довольно редкое: в первых двух Шмельцер не дает вообще ни одного указания темпа и впоследствии пользуется ими только в особых случаях. В этих сонатах встречаются самые распространенные обозначения — Adagio, Adagio Adagio, Allegro, Presto, — и их трактовка не отличается от общепринятой в то время. Эти термины относились скорее к характеру, нежели к скорости исполнения, и не играли большой роли в выборе темпа. Более детальные обозначения внутри частей использовались крайне редко, и все колебания движения оставлялись на усмотрение исполнителя. Единственное подобное указание в этом сборнике содержится в *Sonata quinta*: *piu allegro* между двумя Adagio (такт 145). Небольшие внутренние разделы, немного отличающиеся по темпу от обрамляющих их секций, соответствовали импровизационному характеру ранних сонат; они встречаются, хотя и без авторских указаний, в других сонатах этого времени, в том числе Пандольфи Меалли. Аналогичным образом можно интерпретировать и средний раздел между двумя Adagio в *Sonata sexta* (такты 109–116).

Размер также имел большое значение для определения характера и темпа музыки. В *Sonatae Unarum Fidium* Шмельцер использует пять общепринятых размеров: C, 12/8, 3/2, 6/4 (3), 3/4. Однако, несмотря на наличие общих правил, следует учитывать музыкальный контекст и особенности стиля Шмельцера.

Начальные разделы в размере C в сонатах Бертали и Шмельцера предполагают темп Adagio, хотя это указание и не выписано (в *Sonata quarta* Adagio оказывается на второй позиции, вслед за вариациями, такт 181). Прочие эпизоды в размере C также были медленными, если не указывалось иное (например, второй раздел в *Sonata quinta* обозначен Allegro). Два такта в размере C, завершающие *Sonata tertia* (такты 147–148), хотя и не являются новым разделом, могут указывать на смену темпа на Adagio, позволяющую свободно импровизировать виртуозную каденцию.

В отдельных случаях 12/8 могут быть равны С: вторая секция в *Sonata sexta* (такты 38–48) построена на контрасте триольного и квартольного движения, смена размера используется лишь для удобства записи, однако последняя смена размера на С может также предполагать смену темпа на *Adagio*, поскольку завершающие такты предназначались для каденции и требовали больше времени.

Для трехдольных размеров темповые обозначения практически никогда не указывались. Даже не связанные с танцами, эти разделы сохраняли танцевальный характер за счет использования гемиол и унифицированных танцевальных ритмов. Поэтому темп в них, как правило, достаточно подвижный. Хотя сарабанда и жига в *Sonata quarta* написаны в одном размере (3/2), танцы обычно составляли пару, и жига<sup>15</sup> должна контрастировать печальной сарабанде<sup>16</sup>.

В трехдольных размерах Шмельцер любит создавать причудливую игру акцентов, смещая ритмические группы относительно сильной доли. На каденционных участках это часто приводит к кратковременному эффекту гемиолы (см. сарабанду из *Sonata quarta*, такты 116–117, а также раздел в размере 3/4 из *Sonata quinta*, такты 40–41, 48–49, 55–56, 61–62). Подобные случаи выдают Шмельцера как большого мастера танцевальной музыки, а сама игра акцентов, возможно, имеет фольклорные корни. В *Sonata prima* эффект гемиолы выражен более откровенно: на достаточно продолжительном участке выписанный трехдольный размер (3/2) превращается в двухдольный:

7 *Sonata prima*, такты 110–113

Хотя и 6/4, и 3 состоят из двух групп по три четверти в такте, они означают разный темп. *The Compleat Flute-Master* указывает, что 3 — это размер для медленного темпа, а 6/4 — для быстрого [10, 34]. В сонатах Шмельцера

<sup>15</sup> Помимо артикуляции современные исполнители используют подвижную орнаментацию, аккорды в партии скрипки и аккордовую фактуру *continuo* для создания живого характера жиги.

<sup>16</sup> Танцы, не предназначенные для балов, а исполняющиеся в качестве инструментальной музыки, не обязывали композиторов к сохранению танцевальных законов, хотя С. Де Броссар пишет в «Музыкальном словаре», что композитор «может иметь намерение употребить определенные позиции и шаги» [7, 139–140]. Однако с 1665 года Шмельцер станет ведущим балетным композитором при дворе, к тому же сарабанда в этой сонате имеет симметричную структуру и все признаки, типичные для этого танца. Поэтому для создания контрастного образа можно подчеркнуть ее танцевальный характер, со смещением акцента на вторую долю и гемиолами.

данное правило вполне применимо: в *Sonata tertia* этот размер обозначен как 3 (такт 91) и предполагает медленный темп, поскольку в следующей вариации Шмельцер дополнительно указывает *Allegro* (такт 101). В *Sonata sexta* размер обозначен как 6/4 и в свою очередь требует подвижного темпа, поскольку этот раздел контрастирует с предшествующим *Adagio* (такт 122).

Не всегда, впрочем, обозначения темпа следует понимать буквально. *Adagio*, предваряющее раздел в размере 3/4 в *Sonata tertia*, не является предписанием исполнять его в медленном темпе, а имеет в виду, что восьмые в конце *Allegro* играют уже в темпе следующего раздела<sup>17</sup>:

8 *Sonata tertia*, такты 107–116 *Adagio*

Отдельное замечание необходимо сделать относительно вариаций, составляющих более половины сборника. Вариации на *basso ostinato* обычно исполняются в одном темпе, если не указано иное. Размер в этом случае означает смену характера или используется для удобства записи. При смене размера на трехдольный две доли нового размера равны половине четырехдольного. Хотя сонаты Шмельцера подчиняются тем же законам, что и сочинения его современников, особенности стиля композитора позволяют делать некоторые исключения. Вариации на *basso ostinato* в большинстве случаев представляли собой непрерывное развитие, не предполагающее остановки между вариациями, как в четвертой пьесе сборника; однако, поскольку в первых трех сонатах каждая из вариаций имеет законченную структуру, а часто и свой яркий образ, вполне возможно разделять их небольшими паузами. Кроме того, обычно вариации объединены в группы, поэтому пауза между подобными группами может быть больше, чем между отдельными вариациями. В *Sonata tertia* Шмельцер сам отделяет первую вариацию фермой, поскольку она выполняет функцию начального *Adagio*.

Темп, однако, представляет собой лишь канву для исполнения. Шмельцер отходит от «речитативного» стиля ранних сонат; в первую очередь это заметно по усилению роли *basso continuo*: развитый и регулярный бас (при

<sup>17</sup> В интерпретациях как Холлоуэя, так и Манце данный эпизод представлен как свободное в ритмическом отношении *Adagio*, с большим или меньшим ускорением переходящее в последующий раздел в размере 3/4.

гомофонном изложении), выполняющий более важную функцию, нежели гармоническая и ритмическая поддержка солиста, не позволяет такого *tempo rubato*, который можно наблюдать в некоторых сонатах Уччелини, Пандольфи Меалли и Бибера. Внимание к партии баса позволяет выявить логику темповой свободы, заложенную Шмельцером. В импровизационных каденциях Пандольфи Меалли и Бибер используют выдержанный бас, никак не ограничивающий свободу исполнителя, Шмельцер же в свободных пассажах управляет *rubato* посредством выписанной ритмической линии. Уменьшающиеся длительности побуждают к ускорению и постоянному движению, тогда как более крупные — к выразительному произношению или замедлению. Например, в *Sonata quinta* (такты 93–95) настойчивое повторение *d* в басу организует движение, приводя сольный пассаж в новый раздел. В тактах 150 и 152 целые ноты в нижнем голосе позволяют свободное обращение с темпом, а такты 151 и 153 регулируют эту свободу. Быстрое чередование импровизационных пассажей с организованным мелодическим или мотивно-вариационным движением и отсутствие длительных каденций на выдержанном басу являются еще одной отличительной чертой венских сольных сонат — и сонат Шмельцера особенно. Быстрая смена характеров и театральность стиля должны сочетаться здесь с виртуозным владением временем и темпом.

Подобное внутреннее *rubato* встречается не только в импровизационных разделах, но даже и в вариациях. В *Sonata secunda* возможно более свободное движение в первых тактах и более организованное — в последних двух, что предполагает сам музыкальный материал:

9 Sonata secunda, такты 29–35

Характерное для многих композиторов того времени движение к финальной точке, которой часто становится каденция, благодаря развитому басу особенно отчетливо видно в сонатах Шмельцера. Пример 9 показывает, как бас и сольный голос объединяются в последних тактах для создания эмоционального напряжения. В большем масштабе это непрерывное внутреннее движение к концу сонаты позволяет сохранять одночастную форму, которую продолжает использовать Шмельцер. В связи с этим важной

задачей для исполнителя становится реализация перехода между эпизодами. Как уже отмечалось, сольные сонаты Шмельцера отличаются сочетанием двух типов разделов: импровизационных (часто объединенных фразами *basso continuo*) и оформленных, имеющих облик самостоятельных частей. В *Sonata quarta* следует подчеркнуть длительной остановкой выписанную Шмельцером фермату, отделяющую вариации, которые занимают большую часть сонаты (209 тактов), от медленного раздела. При этом последние три раздела представляют собой непрерывно ускоряющееся движение от Allegro к финальной каденции Presto (для создания этого единого развития темп 12/8, при несомненном танцевальном характере этого эпизода, не должен быть медленнее предыдущего Allegro). Однако слишком большая пауза после вариаций может нарушить целостность восприятия.

### РИТМ

Поскольку инструментальная музыка Шмельцера написана по венецианским образцам и под сильным влиянием итальянского стиля, французское правило неравных нот (*inegales*) здесь неприменимо. Тем не менее, и сонаты Шмельцера требуют определенной выразительности в данном отношении. Наиболее простым способом было бы продлить «хорошие» ноты по сравнению с «плохими», однако для интерпретации *Sonatae Unarum Fidium* как своего рода выдающегося достижения на фоне сонат этого периода возможно также пользоваться примерами различной неравности, описанными Джулио Каччини в предисловии к *Le Nuove Musiche* [8, 10]. Поскольку сборник Шмельцера еще носит отпечатки инструментального стиля предыдущей эпохи, такие обороты только подчеркнут новаторство его автора. Далее даны примеры использования подобных *inegales*:

10

*Sonata secunda*, такты 13–14, оригинальный текст

10a



10b



В остальном существовавшие правила артикуляции, касавшиеся артикуляционных пауз и перепунктированных нот, остаются действительны и для сонат Шмельцера.

## Артикуляция

Еще одним средством артикуляции могут выступать штрихи. До появления в смычке винта, натягивающего волос, в 1694 году, что позволило развиваться прыгающим штрихам, они в основном сводились к *legato* и *non legato*. Исполнитель мог варьировать штрихи по своему усмотрению, руководствуясь основным правилом артикуляции: «ноты не должны казаться склеенными между собой» [3, 120].

Исследуя авторские указания, можно сделать выводы о некоторых принятых в то время штрихах. Секундовые интонации, как в быстрых, так и в медленных частях, Шмельцер часто соединяет лигой:

11 Sonata tertia, такты 101–103

**Allegro**

Последовательность мелких длительностей, как в быстром, так и в медленном темпе, в зависимости от характера может требовать слитного или раздельного исполнения. В приведенном ниже примере из *Sonata quinta* Шмельцер не указывает способ исполнения пассажа (пример 12a), однако подвижный темп предполагает использование лиги (пример 12b):

12a Sonata quinta, такты 21–24

12b Sonata quinta, такты 21–24

Иногда, когда содержание мотивов идентично, композитор выписывает штрихи не везде; в таком случае следует применить указанную артикуляцию во всей фразе. В третьей вариации *Sonata tertia* в штрихах, проставленных Шмельцером, не заметно какой-то особой логики — скорее они отражают некую записанную импровизацию. Таким образом, вместо них интерпретатор может сыграть другие штрихи, соответствующие его настроению и вкусу. Но и в случае использования авторских штрихов для сохранения печального характера этой вариации следует продолжать играть *legato* и там, где композитор не проставил лиги.

Мелкие ноты не только в развернутом пассаже, но и в небольших последовательностях, часто можно объединить под лигой:

13

*Sonata quinta*, такты 147–148

Однако в некоторых случаях, требующих эмоционального напряжения, например в каденциях, раздельное исполнение звучит более виртуозно. Разнообразие иногда бывает важнее штриховой идентичности: в вариациях в *Sonata quarta* Шмельцер проставляет разные штрихи в похожих фразах (такты 8–16). Иногда штрихи добавлялись для инструментального удобства (например, в начале жиги из *Sonata quarta*, такт 149). Для французских танцев в *Sonata quarta* можно использовать правило, применяемое во французской танцевальной музыке: каждый такт должен начинаться вниз смычком, концы тактов могут быть сыграны как вниз, так и вверх смычком.

При этом каждое исполнение должно было стать уникальным, поэтому нет правила, предписывающего даже один и тот же фрагмент всегда играть одинаково.

### УКРАШЕНИЯ

Шмельцер практически не дает никаких указаний к использованию украшений. Причины этого кроются в том, что все детали их исполнения было сложно отобразить в графике.

Особенности придворной культуры Вены, находившейся под сильным итальянским влиянием, и само происхождение жанра сонаты располагают скорее к вариационной манере итальянского стиля, нежели к изяществу ловко подобранных украшений французского. Кроме того, индивидуальная манера письма Шмельцера с развитыми мелодиями без длинных выдержанных нот не позволяет показать виртуозное владение многими украшениями, такими как *messa di voce* или *vibrato*.

Тем не менее, самые основные виды — апподжиатура, *coule*, мордент, *circolo mezzo*, *messa di voce*, *vibrato* (как смычковое, так и пальцевое) — использовались всеми национальными школами, а их исполнение может усилить эмоциональное наполнение фразы и добавить свободу интерпретации. Все эти украшения могли комбинироваться: большинство трелей XVI и даже XVII века заканчивались *circolo mezzo*, *vibrato* могло соединяться с *flattement*, апподжиатура — с мордентом или трелью, а одним из самых популярных украшений было *cadenze di gruppo e trillo*:

14

Sonata tertia, такты 147–148



14a



## ТРЕЛЬ

Трель была одним из главнейших украшений и более всех прочих предполагала различные варианты исполнения. Во второй половине XVII века в каждой национальной школе выкристаллизовался свой тип трели, имевший собственное название и подразумевавший под собой разные украшения: итальянские *groppo*, *trillo*, *tremoletto*, французские *treblement*, *cadence*, *trille*, *pince renverse*, немецкие *Triller*, *Pralltriller*.

Французские трели начинались с верхней ноты, которая могла быть исполнена из-за доли и в долю, и могли предполагать заключение из двух нот. Подобный французский вариант трели с апподжиатурой, то есть с верхней ноты, распространится на все исполнительские школы в XVIII веке, однако до конца XVII столетия итальянские исполнители предпочитали свои варианты этого украшения.

Итальянская трель еще сохраняет связь с вокальным *trillo*, основанным на повторении одного тона, *groppi* и *divisions* XVI века и *tremolo* (*tremulo*)<sup>18</sup>. Она обычно начиналась с основной ноты и могла включать в себя также репетиции одного тона, заключение, затрагивающее ноту ниже основной или поворот.

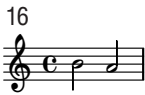
В 1672 году Лоренцо Пенна (*Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata*) демонстрирует сочетание трели с верхней ноты и репетиций основного тона [19, 152]; трели с верхней ноты встречаются и в сонатах Пандольфи Меалли, однако в большинстве случаев доминирующее положение сохраняла трель с основной ноты (в том числе в творчестве современника Шмельцера, Алессандро Польетти, также служившего при дворе императора Леопольда I в Вене).

Немецкий подход к исполнению трели допускал как итальянскую, так и французскую манеры: Кристоф Бернхард (*Von der Singe-Kunst oder Maniere*, 1650), Иоганн Андреас Хербст (*Musica practica*, 1642) и Иоганн Крюгер (*Musicae Practicae Praecepta brevia*, 1660) говорили о двух видах *trillo*, или *trill* [18, 297–298]. Первый вид — это итальянское *trillo*, иногда совмещенное с *tremolo*; второй — это *trillo*, по французскому образцу подготовленное апподжиатурой и завершающееся опеванием.

<sup>18</sup> Подробнее о происхождении и разновидностях трели см. [10, 154–209; 18, 244–311].



Итальянский стиль и манера исполнения, доминировавшие в Вене, предполагают скорее трель с основной ноты. Однако Шмельцер унаследовал также и либеральный подход итальянцев к орнаментации, поэтому исполнитель был свободен в выборе украшений, которые ему казались наиболее подходящими<sup>19</sup>. Владение всеми видами трелей позволяло не утомлять слушателей одинаковыми каденциями. Трель могла применяться как внутри части, так и в каденционных оборотах в конце построений и фраз. Далее мы приводим несколько вариантов исполнения трелей для двух видов каденций, чаще всего встречающихся в сонатах Шмельцера, — с нотой ниже основной (пример 15) и нотой выше основной (пример 16):



Или в более современном виде:



<sup>19</sup> В современных исполнениях сонат Шмельцера применяются как трели с основной ноты, так и подготовленные апподжиатурой. Однако при изобилии различных украшений, встречающихся как в трактатах, так и в произведениях современников, более важной представляется проблема использования разных видов трели. В отсутствие в сонатах Шмельцера пространства для исполнения небольших украшений (например, *coule*, *circolo mezzo*, *messa di voce*) и в условиях концентрации эмоционального напряжения в каденции именно трель становится главным объектом внимания слушателя. Поэтому разнообразие трелей не только украшает исполнение, но и позволяет проявить изобретательность интерпретатора.

Для второго типа каденций можно использовать *trillo*:

16a



Или как в трактате Пенны:

16b



16c



Среди немногих украшений, указанных Шмельцером, встречается *gruppo* [20, 219]. Этот термин обозначал разновидность трели, однако более медленной, ритмически организованной и острее артикулированной. Обычно *gruppo* представляло собой формулу из 6–8 нот с апподжиатурой и поворотом в конце:

17



*Sonata prima*, такт 90

## ОРНАМЕНТАЦИЯ

Импровизация проявлялась не только в штрихах, артикуляции и украшениях, но и в добавлении текста, не выписанного автором. Эпоха раннего барокко ознаменовала переход от старой диминуционной практики к более свободному импровизированию, однако некоторые традиционные обороты все еще остаются неизменными. Подобные формулы можно проследить в произведениях многих композиторов, которые часто сами были исполнителями своих сочинений. Сонаты Пандольфи Меалли могут служить примером использования некоторых украшений (ор. 3: *Sonata seconda* “*La Cesta*”, такты 152–154, *Sonata terza* “*La Melana*”, такт 46, *Sonata sesta* “*La Sabbatina*”, такты 175–178 и т. д.) и орнаментации (ор. 3: *Sonata quinta* “*La Clementa*”, такты 111–114, *Sonata sesta* “*La Sabbatina*”, такты 35–36; ор. 4: *Sonata prima* “*La Bernabea*”, такты 49–80). Некоторые обороты использовались и Шмельцером:

18

*Sonata tertia*, такт 72<sup>20</sup>

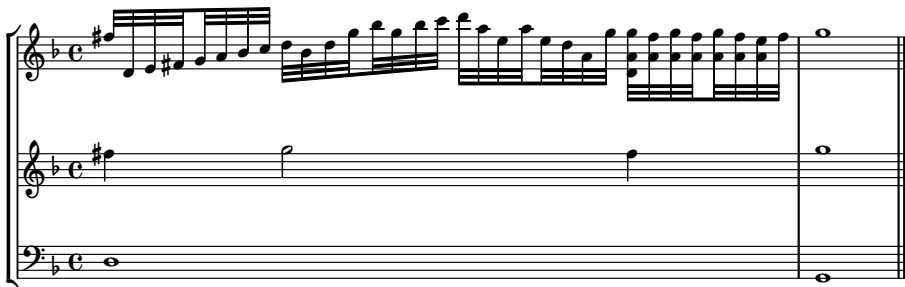
19

*Sonata tertia*, такт 79

Большинство каденций в конце фраз и разделов предполагают скорее ритмически организованную орнаментацию, носящую отпечаток диминуционных формул. При этом в заключительных каденциях Шмельцер дает больше времени для свободной импровизации, не ограниченной ничем, кроме фантазии исполнителя. Это сочетание старой и новой практик позволит увидеть постепенное видоизменение сонаты и подчеркнуть своеобразную эклектику, характерную для венской культуры и творчества Шмельцера.

Хотя обычно орнаментация могла использоваться повсеместно, ее применение в данном сборнике требует более подробного пояснения. Карьера Шмельцера как виртуоза-исполнителя наложила отпечаток на инструментальный стиль его сонат. Многие выписанные пассажи на самом деле являются виртуозными каденциями, обычно оставлявшимися на усмотрение исполнителя, поэтому они позволяют свободное и импровизационное исполнение. При этом быстрые разделы выписаны Шмельцером настолько подробно, что практически не дают возможности для импровизации. Изменениям подвергаются в основном медленные разделы и каденции, которые становятся моментом высшего эмоционального напряжения. Кроме сочетания трелей и различных украшений, каденция могла подразумевать виртуозные пассажи, как в медленных, так и в быстрых частях.

20

*Sonata tertia*, такты 147–148, импровизированная каденция

<sup>20</sup> Подобный оборот встречается также у Уччелини в *Sonata terza*, op. 5, такт 44.

Наиболее удобной возможностью для орнаментации были повторы.

21

*Sonata quarta*, такты 135–142, орнаментированный повтор

Вариации, изначально импровизационный жанр, также позволяют добавление орнаментации. В первых трех сонатах законченная структура вариаций и яркий контраст между ними не предполагает импровизации, однако в *Sonata quarta* сквозное развитие и отсутствие резких смен настроения и инструментальных приемов дает исполнителю простор для фантазии<sup>21</sup>.

Как уже отмечалось, в последних двух пьесах сборника Шмельцер использует имитации, пришедшие из фугированных венских ансамблевых сонат, с одной стороны, и фугированных сольных сонат Кастелло, Уччелини — с другой. Поэтому, несмотря на то, что широкие интервалы и мелодическое изложение, не изобилующее мелкими нотами, располагает к импровизации, не нужно злоупотреблять орнаментацией, чтобы сохранить очертания имитаций и подчеркнуть фугированный облик этих разделов.

### ДИНАМИКА

Указания динамики в сонатах Шмельцера, как и прочие исполнительские указания, достаточно редки. Исполнитель обычно следовал принятым традициям: *Allegro* начиналось *forte*, в середине части вместе с модуляциями возможна была более мягкая динамика, а в конце опять возвращалось *forte*, повторы часто исполнялись в контрастной динамике. При этом не все сонаты могут заканчиваться *forte*: *Sonata prima*, *Sonata seconda*, а возможно, и *Sonata quinta*, подобно многим ранним сонатам предполагают мягкое завершение. К каденции обычно делалось *crescendo*, нарастание

<sup>21</sup> Интересный пример орнаментации вариаций в *Sonata quarta* демонстрирует Ингрид Мэттьюс.

эмоционального напряжения часто влекло за собой усиление громкости звука, а спад — соответственно, ее ослабление. Музыкальной кульминацией обычно была самая высокая нота. Выписанные Шмельцером динамические указания, как правило, касаются распространенного в то время приема «эхо»:

22 Sonata tertia, такты 20–23

Однако когда *forte* и *piano* следуют непосредственно друг за другом, это не обязательно означает резкую смену динамики, но может обозначать и плавный переход с помощью *crescendo* или *diminuendo*. Вольфганг Михаэль Майлиус в *Rudimenta Musicæ* отмечает, что исполнитель «не переходит внезапно от *piano* к *forte*, но должен постепенно усиливать голос и опять ослаблять, так что в начале слышится *p*, *f* в середине и опять *p* в конце» [16, 59].

*Piano* в жиге в *Sonata quarta* (такт 202) предостерегает исполнителя от чрезмерной виртуозности при орнаментированном повторе, чтобы достичь характера более спокойного.

Помимо вкуса и настроения исполнителя все параметры интерпретации во многом зависят от условий исполнения произведения. В театре или в обеденном зале украшения могут быть более изысканными и виртуозными, а в церкви — соответствовать серьезности окружающей обстановки. Объемная акустика церкви предполагает более медленные темпы в целом и более отчетливые и медленные украшения, удлиненные паузы и ферматы, артикулированное произношение. Более сухая «светская акустика» предоставляет исполнителю больше свободы, как в выборе темпов, так и в использовании украшений.

\* \* \*

Таким образом, наряду с общепринятыми правилами, распространявшимися на все произведения барочной эпохи, в Вене существовали специфические исполнительские традиции (отсутствие французских *inegales*, трели без апподжиатуры и фигуры, оставшиеся в наследство от эпохи Ренессанса и раннего барокко, — такие, как *grosso*, *cadenza di grosso e trillo* и др.; предпочтение сплошной орнаментации частому использованию украшений<sup>22</sup>),

<sup>22</sup> Как уже упоминалось, в *Sonatae Unarum Fidium* подробно выписанные в партии скрипки виртуозные пассажи не оставляют простора для импровизации. Таким образом, главными областями применения орнаментации становятся каденции, повторы

исходя из которых и следует формировать индивидуальную манеру интерпретации сонат Шмельцера. Особенности стиля композитора — развитые мелодические линии, усиление роли *basso continuo*, принцип мелодического варьирования, гомофонное, мотивное письмо, отход от свободно-речитативного стиля и вместе с тем подробная запись нотного текста — также надо учитывать, применяя универсальные исполнительские правила к данному сборнику. Какова же ситуация с интерпретацией *Sonatae Unarum Fidium* среди признанных мастеров современного скрипичного искусства?

Хотя в последние два десятилетия *Sonatae Unarum Fidium* часто исполняются, на настоящий момент существуют только две полные записи этого сборника, сделанные Эндрю Манце (трио *Romanesca*) в 1996 году<sup>23</sup> и Джоном Холлоуэем в 1999 году<sup>24</sup>. Интерпретируя сонаты Шмельцера (в которых можно обнаружить даже элементы театральности) в яркой образной манере, Эндрю Манце удачно преподносит их современной публике, которая, приходя на концерт, желает получить эффектное «шоу»; о внимательности к деталям шмельцеровского стиля у этого исполнителя, однако, речи не идет. Изящная меланхоличная манера Холлоуэя с обилием украшений (вследствие которого звучание сонат начинает тяготеть скорее к французской, чем к итальянской манере) не дает в полной мере прочувствовать виртуозности шмельцеровских сонат, ставших большим шагом в развитии скрипичной техники XVII века. Интерпретация этого известного музыканта не только не соответствует манере Шмельцера, но и откровенно скучна.

В остальных записях произведения Шмельцера, как правило, сочетаются с сочинениями других австро-германских композиторов (чаще всего Бибера)<sup>25</sup>. Не является ли такая тенденция следствием того, что индивидуальная манера исполнения сонат венского виртуоза еще не найдена, и потому его произведения воспринимаются как «недостаточно яркие»? Соединяя их с музыкой других авторов (особенно с сочинениями Бибера, в яркости и индивидуальности которого сомнений ни у кого не возникает), исполнители, с одной стороны, придают звучанию шмельцеровских сонат некую «стильность», но с другой — привносят в них чуждые им изначально черты. На наш взгляд, и с научной, и с чисто практической точки зрения более перспективным подходом было бы считать эти сонаты частью венской

---

материала (например, в танцах), вариации и медленные разделы. Однако в скрипичных сонатах другого венского мастера, Антонио Вертали, орнаментацию необходимо добавлять повсеместно с учетом названных особенностей венской исполнительской традиции.

<sup>23</sup> Harmonia Mundi USA, 1996. [НМУ 907143]. Эндрю Манце, скрипка, Найджел Норт, теорба, и Джон Толл, клавесин и орган.

<sup>24</sup> ECM New Series, 1999. Джон Холлоуэй, скрипка; Алоизия Ассенбаум, орган; Ларс Ульрик Мортенсен, клавесин, орган.

<sup>25</sup> *Sonata seconda, tertia, quinta* и *sexta* были записаны Вероникой Штрельке и трио *Florilegium* (1995), *Sonata quarta* — Элизабет Уолфиш (2000), *Sonata quarta* и *quinta* — Хелен Шмидт (2007), *Sonata seconda, tertia, quarta, quinta* и *sexta* — Одиль Эдуар (2008), *Sonata tertia* — ансамблем *Stravaganza* (2012) и Жанной Ламон (2013).

скрипичной традиции; можно рассматривать Шмельцера как предшественника Бибера, но нельзя лишать его музыку присущего ей своеобразия — тех черт, которых мы не найдем ни у Бибера, ни у других представителей так называемой австро-германской школы.

Безусловно, Шмельцер оказал влияние на многих своих младших современников, но в отношении формы Бибер ближе скорее «речитативному» стилю Пандольфи Меалли, хотя он и наполняет ее техническими приемами и мелодическими линиями, унаследованными от Шмельцера, а Муффат — Уччелини, с его сочетанием фугированных и речитативных разделов. Несмотря на то, что Шмельцер отходит от импровизационности ранних образцов жанра, *Sonatae Unarum Fidium* в большей мере, чем сольные сонаты Бибера, еще ориентированы на исполнительскую орнаментацию: притом что многие пассажи выписаны подробно, он оставляет достаточно пространства для фантазии скрипача. Поскольку эти пассажи служили рекламой мастерства Шмельцера как виртуоза, а не результатом стремления по-композиторски точно зафиксировать музыкальную мысль, импровизационный подход к интерпретации представляется наиболее подходящим: он более всего соответствует образу самого Шмельцера и духу барокко, когда исполнители считали вполне естественным перелицовывать на собственный лад чужие сочинения. *Sonatae Unarum Fidium* еще несут в себе черты старого стиля, уходящего традициями к Бьяджо Марини и Дарио Каstellо, которому также следовали Уччелини, Пандольфи Меалли — *grosso*, трелеобразные пассажи, каденции, — что позволяет использовать различные украшения того времени: *cadenza grosso e trillo, circolo mezzo, grosso, trillo*, а также *inegales*; в музыке более поздней они звучали бы архаично, но здесь позволяют ярче продемонстрировать новаторство Шмельцера.

В связи с отсутствием особого подхода к интерпретации сольных сонат Шмельцера в современной исполнительской практике, который уже был выработан в отношении музыки Бибера, *Sonatae Unarum Fidium* принято исполнять либо в «речитативной» манере (при этом теряется смысл подробно выписанного автором баса), либо почти не отклоняясь от метра (что сводит на нет выразительность линии *continuo*). Более верным было бы усилить взаимодействие между солистом и аккомпанементом: в этом случае внимание к линии баса становится решающим.

Мелодические линии Шмельцера с их широкими интервалами, выразительными интонациями, насыщенными гармониями, ставшие отличительной особенностью венских сольных скрипичных сонат, для своего времени звучали очень ярко, хотя для слуха современного интерпретатора, специализирующегося преимущественно на музыке XVIII века и еще более поздних эпох, их «мелодическое» качество может оказаться неочевидным. Однако именно «вокальное» преподнесение медленных разделов сольной партии становится одной из важнейших задач, которые необходимо решить исполнителю для создания неповторимого венского стиля.

*Sonatae Unarum Fidium*, более всего запечатлевшие индивидуальные особенности стиля Шмельцера, отмеченные высоким уровнем виртуозности и обладающие несомненными музыкальными достоинствами, — выдающееся и неповторимое явление в истории докореллиевской сольной скрипичной сонаты. Многие восприняв от итальянских мастеров, венский музыкант творил в особой манере, где яркость эффектов сочетается с редкой для его времени инструментальной кантиленой, а новаторство сольной партии — с насыщенностью музыки гармоническими событиями. Отмечая эти свойства в данной статье, мы видим большие перспективы сборника Шмельцера как на концертной эстраде, так и в новых полных аудиозаписях.



## Использованная литература

1. *Бочаров Ю.* Da chiesa e da camera. Термины *da chiesa* и *da camera* в современном музыкознании и в реальной музыкальной практике XVII–XVIII столетий // *Старинная музыка*. 2011. № 3–4 (53–54). С. 16–23.
2. *Гинзбург Л., Григорьев В.* История скрипичного искусства: учебник: в 3 вып. Вып. 1. М: Музыка, 1990. 303 с.
3. *Кванц И. И.* Опыт наставлений в игре на флейте траверсо, сопровождаемый некоторыми комментариями и иллюстрированными примерами для совершенствования вкуса в исполнительской практике. СПб.: Фонд Возрождения Старинной Музыки, 2013. 392 с.
4. *Насонова М. Л., Насонов П. А.* Прелюдийные жанры и становление клавирной композиции (2-я половина XVI–XVII вв.) // *SATOR TENET OPERA ROTAS*. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения): сборник статей / ред.-сост. В. С. Ценова. М: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2003. 368 с.
5. *Baron J. H.* *Intimate Music: A History of the Idea of Chamber Music*. N. Y.: Pendragon Press, 1998. 489 p.
6. *Brewer Ch. E.* *The Instrumental Music of Schmelzer, Biber, Muffat and Their Contemporaries*. Burlington, VT: Ashgate, 2011. 411 p.
7. *Brossard S. de.* *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et François les plus usitez*. Amsterdam: P. Mortier, 1710. 388 p.
8. *Caccini G.* *Le Nuove Musiche*. Firenze: Marescotti, 1601. 52 p.
9. *Cerha F.* Editor's Preface // J. H. Schmelzer. *Sonatae Unarum Fidium*: in 2 Bde. Bd. 2: Sonata quarta; Sonata quinta; Sonata sexta / hrsg. von F. Cerha. Wien: Universal Edition, 1958. S. IV–V (Wiener Urtext Ausgabe).
10. *Dolmetsch A.* *The Interpretation of the Music of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries*. Mineola, NY: Dover Publications, 2005. X, 518 p.
11. *Fischerman D.* "Scherzi musicali. Biber, Schmelzer, Walther", *Musica Antiqua Köln*, Reinhard Goebel, 0289 429 2302 7 DDD AH ARCHIV Production: record review. Deutsche Grammophon (2003). URL: <http://www.deutschegrammophon.com/en/cat/4292302> (дата обращения: 16.01.15).
12. *Freeman-Attwood J.* "Schmelzer. Sonatae Unarum Fidium": record review // *Gramophone* (January 2000). URL: <http://www.gramophone.co.uk/review/schmelzer-sonatae-unarum-fidium> (дата обращения: 16.01.15).
13. *Hedrick P.* *An Early Hautboy Solo Matrix. Solos for the Hautboy Before 1710 Based on a Symphonia / Sonata by Johann Chritoph Pez that Demonstrates a Performance Practice of Adaptation*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015. 100 p.
14. *Holloway J.* "Johann Heinrich Schmelzer. Unarum Fidium": introduction // *ECM New Series* 465 066-2.
15. *Ledbetter D.* *Unaccompanied Bach. Performing the Solo Works*. New Haven: Yale University Press, 2009. 360 p.
16. *Mylius W. M.* *Rudimenta musices, Das ist: Eine kurze und Grund-richtige Anweisung zur Singe-Kunst, Wie solche denen Knaben so wohl in Schulen, als in der Privat-Information*

wohl und richtig beyzubringen, in welcher auch alle weitläuffige und zu solcher Unterrichtung unnöthige Regeln angelassen, das nützlichste und northwendigste aber mit Fleiß angeführet, und mit kurtzen Exempeln, der lieben Jugend zum besten, deutsch erkläret worden. Gotha: J.Ch. Brückner, 1686. 153 S.

17. *Nettl P.* Die Wiener Tanzkomposition in der zweite Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts // Studien zur Musikwissenschaft. H. 8 (1921). S. 45–175.
18. *Neumann F.* Ornamentation in Baroque and post-Baroque Music: with a Special Emphasis on J. S. Bach. Princeton: Princeton University Press, 1983. XXIV, 630 p.
19. *Penna L.* Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata; distinti in tre' libri: dal primo spuntano li principij del canto figvrato; dal secondo spiccano le regole del contrapvnto; dal terzo appariscono li fondamenti per suonare l'organo ò clavicembalo sopra la parte. Bologna: Giacomo Monti, 1679. 192 p.
20. *Praetorius M.* Syntagma Musicum Vol. III / transl. and ed. by J. T. Kite-Powell. Oxford; N. Y.: Oxford University Press, 2004. XXIX, 265 p.
21. *Sadie J. A.* Companion to Baroque Music. Berkeley, Calif.: University of California Press, 1998. XVIII, 549 p.
22. *Silvela Z.* A New History of Violin Playing. The Vibrato and Lambert Massart's Revolutionary Discovery. USA: Universal Publishers, 2001. 436 p.
23. *Smither H. E.* A History of the Oratorio: in 4 vols. Vol. I: The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1977. XXVII, 480 p.
24. *Stowell R.* The Early Violin and Viola: A Practical Guide. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. XV, 234 p.
25. *Wollny P.* Johann Heinrich Schmelzer, Violin Sonatas. Romanesca (Andrew Manze, violin; Nigel North, theorbo; John Toll, harpsichord and organ). Harmonia Mundi, USA, 1996. [HMU 907143] // Journal of Seventeenth-Century Music. Vol. 3 (1997). No. 1. URL: <http://sscm-jscm.org/v3/no1/wollny.html> (дата обращения: 14.01.15).