

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

Венские сонаты середины XVII века для скрипки с *continuo* в истории жанра

В настоящей статье оспаривается представление о единстве стилевого развития сольной скрипичной сонаты в центральной Европе второй половины XVII века, сложившееся в современных исследованиях. В результате проведенного анализа установлено существование по меньшей мере двух линий эволюции жанра. Представители одной из них (Бибер, Вальтер, Дёбель, Муффат и др.) продолжают традиции итальянских предшественников. Их сонаты отличают импровизационные разделы на статичном басу, полифоническое письмо, склонность к секвенционному изложению материала и предпочтение, отдаваемое стандартным игровым фигурам. В то же время, сонаты двух выдающихся венских мастеров — Бертали и Шмельцера — следует рассматривать как самостоятельное явление. Им свойственны выразительный мелодизм, гомофонный склад изложения, богатая гармониями линия баса, оказывающая большое влияние на композицию в целом, мотивное развитие, объединение разных инструментальных приемов и их быстрая смена в рамках одного пассажа. Хотя особенности венских сонат для скрипки и *basso continuo* не были восприняты авторами последующих поколений, наследие Бертали и Шмельцера представляет большую художественную ценность для современной практики исполнения старинной музыки.

Ключевые слова: Иоганн Генрих Шмельцер, Антонио Бертали, Генрих Игнац Франц фон Бибер, Георг Муффат, соната для скрипки и *basso continuo* в Австрии и Германии XVII века, светская музыка при дворе Леопольда I, венский инструментальный стиль середины XVII века, происхождение жанра сонаты

ABSTRACT

Viennese Mid-17th Century Solo Violin Sonatas in the Genre's History

This article challenges the idea that there was an only trend in the style development of the solo violin sonata in Central Europe during the second half of the 17th century, which is prevalent among contemporary studies of the genre's history. Careful analysis has proven there to be two lines. Composers representing the first (Biber, Walter, Döbel, Muffat, etc.) carried on the traditions of their Italian predecessors. The resulting sonatas are distinguished by improvisational sections on static bass, polyphonic writing, the propensity towards sequential presentation of the material, and preference for the standard instrumental figures. At the same time, sonatas of two prominent Viennese masters — Bertali and Schmelzer — are a special phenomenon, which we consider as the second line. They are characterized by expressive melodic writing, homophonic texture, rich harmonies in the bass lines that have a great influence on the compositions as a whole, motivic elaboration, combinations of different instrumental techniques, and quickly changing said techniques. Viennese sonatas never received any further direct development, but they are of great artistic value given the current tendencies in the modern performance practice of early music.

Keywords: Johann Heinrich Schmelzer, Antonio Bertali, Heinrich Ignaz Franz von Biber, Georg Muffat, the 17th century solo violin sonata in Austria and Germany, secular music at the court of Leopold I, Viennese instrumental style in the middle of the 17th century, the origin of the sonata

Екатерина Назарова

ВЕНСКИЕ СОНАТЫ СЕРЕДИНЫ XVII ВЕКА ДЛЯ СКРИПКИ С *CONTINUO* В ИСТОРИИ ЖАНРА

Сонаты XVII века для различных составов инструментов занимают все большее место в репертуаре исполнителей музыки барокко. Тем не менее, представления об облике и статусе этого жанра в указанное время, которые зафиксированы в словарях и учебных пособиях недавнего прошлого, полны разнообразных мифов, к развенчанию которых прилагает усилия современная наука [1]. С появлением новых исследований на смену мифам должна прийти более сложная историческая картина, в которой найдется место множеству индивидуальных, художественно значимых явлений. Обращаясь в этой статье к одному из таких феноменов — сонатам для скрипки с *continuo* Антонио Бертали и Иоганна Генриха Шмельцера¹, — мы хотим определить вклад этих мастеров в историю жанра и представить их наследие как результат деятельности одной из самобытных скрипичных школ

¹ Антонио Бертали: *Sonata a Violino Solo in A minor* №1 // Partiturbuch Ludwig (D-W Mss.34-7.001); *Sonata a Violino Solo in D minor* №2 // Partiturbuch Ludwig (D-W Mss.34-7.002); *Sonata a 2* (CZ-KRa A 498/IV:96), опубликована в сборнике: Solo Compositions for Violin and Viola da Gamba with Basso Continuo: From the Collection of Prince-Bishop Carl Liechtenstein-Castelcorn in Kroměříž // ed. by Ch. Brewer. A-R Editions, 1997 (Recent Researches in the Music of the Baroque Era, Vol. 82); Иоганн Генрих Шмельцер: *Sonatae Unarum Fidium, seu a Violino Solo* <...>. Norimbergæ: Typis Michaelis Endteri, 1664, современные издания: *Johann Heinrich Schmelzer. Violinsonaten* // Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Bd. 93. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1958; Schmelzer *Sonatae Unarum Fidium* // ed. by F. Cerha. Vienna: Universal Edition, 1960; *Sonata in D* (F-Pn Rés. Vm⁷. 673 (Codex Rost) №103); *Sonata in A* (S-Uu Imhs 008:004); *Sonate Cucu* (CZ-KRa A 572a), современное издание указанных трех отдельных сонат Шмельцера: *Sonaten Handschriftlicher Überlieferung* // Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Bd. 93. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1958. В дальнейшем примеры из музыки приводятся согласно названным первоисточникам, при этом в расстановке тактов мы ориентируемся на современные издания.

барочной эпохи, показать, как в свете предлагаемого нами подхода к рассмотрению сольных сонат² Бертали и Шмельцера по-новому воспринимается творчество и других авторов — их предшественников, современников, последователей³.

Соната первой половины XVII века развивалась в тесном взаимодействии с другими камерными жанрами — канцоной, симфонией, танцами, вариациями, фантазиями и др. Обозначение *sonata* на ранних этапах становления этого жанра могло использоваться по отношению к любым инструментальным ансамблевым пьесам: вариациям (*Sonata sopra l'aria della Romanesca*, *Sonata sopra l'aria di Rugiero* из Третьей книги⁴ Саломоне Росси), канцонам (*Canzoni overo sonate concertate per chiesa e camera a due et a tre* op. 12 Тарквинию Мерула, 1637; *Sonate over Canzoni da farsi a Violino Solo & Basso Continuo* op. 5 Марко Уччелини, 1649), симфониям (*Il primo libro delle sinfonie et gagliarde a tre, quarto, et a cinque voci per sonar due Viole overo due Cornetti et un Chittarrone o altro istromento da corpo* Саломоне Росси, 1607, одна из симфоний обозначена Sonata a 4), отдельным танцам (*Chiaccona*, *Ballo ditto Gennaro*, *Ballo ditto Pollicio* из *Canzoni overo Sonate concertate* op. 12 Тарквинию Мерула)⁵. Иногда авторы музыкальных сборников обходились без этого термина (*Sacro-Profanus Conventus Musicus* Шмельцера).

Кроме того, сонаты имели разнообразное назначение: в качестве самостоятельной пьесы они могли исполняться как в церкви (если имелась такая возможность, их часто играли «оркестровым» составом — по несколько музыкантов на партию⁶), так и в светской обстановке — сопровождая за-

² В XVII веке обозначение *Sonata a Violino Solo* подразумевало не произведения для скрипки без аккомпанемента, а сонаты для скрипки и *basso continuo* (при этом ремарка *con basso* и ей подобные могли добавляться в название авторами по желанию). Хотя в творчестве отдельных композиторов этого времени можно найти сольные (в современном понимании) скрипичные сочинения — к их числу относятся пассакалия Бибера из «Сонат Розария» (1674?), утерянная чакона Шмельцера (1670), шесть сюит для скрипки соло Иоганна Пауля фон Вестхоффа (1696), — в жанре сонаты подобные пьесы в XVII столетии отсутствуют.

³ В данной статье рассматривается творчество преимущественно центрально-европейских композиторов, сочинения же итальянских мастеров затрагиваются в той мере, в которой они оказали влияние на формирование сольных скрипичных традиций этого региона.

⁴ *Il terzo libro de varie sonate, sinfonie, gagliarde, brandi e corrente per sonar due Viole da braccio, et un Chittarrone, o altro stromento simile* op. 12, 1623.

⁵ Нестабильность жанровой терминологии свойственна эпохе в целом: например, эквивалентом канцоны могут служить такие понятия, как каприччио (*Capricci, overo canzone a Quattro* Оттавио Барюоллы; Милан, 1594) и фантазия (*Fantasia overo canzone alla francese a quattro voci* Адриано Банкиери; Венеция, 1603); пьесы в форме канцоны в собрании Габриелло Пулити *Fantasia, scherzo, et capricci da sonarsi in forma di canzone* (Венеция, 1624) имеют самые разные жанровые заголовки.

⁶ В правление Леопольда I (1658–1705) императорская капелла в Вене стала одной из самых больших и знаменитых в Европе; она обладала значительными ресурсами для подобных исполнений: И. С. Мюллер, секретарь канцлера Саксен-Веймара Рудольфа Вильгельма Краузе Старшего, в своем описании дипломатической миссии в Вену 1660 го-

столя⁷, на публичных или частных концертах в покоях дворцов и в иных подобных случаях⁸. В то же время, сонатой часто назывались интродукции вокального или инструментального произведения: вступительные эпизоды, открывающие пролог или каждое из действий оперы, первые части циклов, в том числе танцевальных сюит⁹ (*Ariae Francesi a 4* Шмельцера (CZ-KRa A890a/XIV:189a); «сюиты» №2, 3, 8, 9, 11, 13 и 15 из «Сонат Розария» Бибера¹⁰).

Только к середине века, вобрав в себя элементы других камерных жанров, с которыми она соприкасалась и пересекалась на раннем этапе своей истории, соната обретает устойчивый и узнаваемый облик, что позволяет говорить о ее жанровой самостоятельности. Сонаты этого периода пишутся обычно в контрастно-составной форме, разделы которой различаются темпом, размером, особенностями фактуры, характерными ритмическими фигурами. Дактили в началах некоторых эпизодов, имитации, повторение первой секции *da capo* восходят к канцоне; внутри пьесы широко

да упоминает 40 музыкантов, сыгравших сонату «с 20 скрипками» [7, 48]; подробнее о И. С. Мюллере см. [16, 9–11].

⁷ С XIV века меняется концепция застолий как традиционного способа продемонстрировать могущество властителей: ценится уже не обилие пищи за столом, дающее возможность хозяину трапезы доказать свою силу и власть, съев больше любого из гостей, а умение организовать хороший стол — собрать восхитительные кушанья и превратить подачу еды, передвижение гостей, хозяев и слуг в спектакль, каждый участник которого знает свою роль [3, 115]. Пирры выставляли напоказ богатство и вкус хозяев, а также свидетельствовали о материальном благополучии страны. Частью этого изысканного представления стало музыкальное сопровождение, соответствующее размаху события: *Galatafel* на пышных праздничных банкетах исполнялась большим ансамблем, а *Tafelmusik* по воскресеньям и на неделе — более скромным.

⁸ Предназначение сонат было очевидным для современников и не всегда конкретизировалось. Обычно танцы и вариации в составе подобных пьес указывали на светское исполнение, а разделы в стиле канцоны — на церковное. Иногда группы произведений *per chiesa* и *per camera* разделялись самими композиторами внутри собрания (*Trattenimenti musicali a tre & a quattro stromenti* Дж. М. Бонончини, ор. 9, Болонья, 1675). Однако некоторые авторы специально создают сборники такой музыки, которая в равной мере уместна как в церкви, так и в приватной обстановке (*Duodena Selectarum Sonatarum Applicata ad usum tam honesti fori, quam devote chori* Шмельцера, *Sonatæ Tam Aris, quam Aulis servientes* Бибера). Другие же, включая в свои коллекции пьесы явно выраженного светского характера, тем не менее используют на титульном листе выражение *per chiesa e camera* (*Sonate a Violino Solo, per Chiesa e Camera* ор. 3, 4 Пандольфи Меалли). Подобное соседство духовной и светской музыки в предисловии к сборнику *Sacro-Profanus Conventus Musicus* Шмельцер объясняет тем, что его сонаты служат единой цели — «пробуждению благочестия в церкви и вне церкви благодаря обновлению человеческого духа» [19]. Подробнее о терминах *da camera* и *da chiesa* см. [1].

⁹ Впрочем, встречаются сюитные циклы, в которых средние части обозначены как *sonata*, а в одном из балетов Шмельцера внутри серии пьес содержатся целых две сонатины: см. *Arie von der Mascare Seranada* (A-Wn EM Mus.Hs.16583/2 Mus).

¹⁰ Титульный лист этого издания отсутствует, а сами входящие в него пьесы не имеют жанрового обозначения. В посвящении Бибер описывает сборник как «разные сонаты, прелюдии, аллеманды, куранты, сарабанды, арии, чакона, вариации и т. д.» [6].

используются вариации на остигатный бас (которые могут разрастаться до масштабов целой сонаты), разнообразные танцы. В это же время стабилизируются несколько стандартных вариантов состава ансамбля: трио (обычно два дисканта и бас, а также *continuo*), дуэт (два дисканта или дискант и бас с *continuo*) и соло (один солирующий инструмент, обычно дискантовый, и *continuo*)¹¹. Благодаря появлению сольных сонат для конкретно указанного инструмента¹², а также окончательному обретению независимости от вокальной и танцевальной музыки значительно вырос технический уровень записанных сочинений. Скрипка с ее разнообразием игровых приемов как нельзя лучше подходила для сонаты, и ко времени Бибера жанр уже прочно с ней ассоциировался [8, 53].

Несмотря на наличие некоторых общих тенденций развития сонаты, единого подхода к наполнению сложившегося контрастно-составного типа композиции не существовало. Даже у итальянских мастеров сочинения в этом жанре носят порой диаметрально противоположный характер: если исполнители будут вдумчиво подходить к преподнесению музыки XVII века, то слушатели без труда станут различать «экстравертные» импровизационные сонаты Пандольфи Меалли (Инсбрук), имитационные сонаты Уччелини (Модена) и гомофонные сонаты Бертали (Вена). Организация формы также варьировалась: в произведениях Бьяджо Марини и Маурицио Каццати заметна попытка укрупнить разделы и обособить их друг от друга; Уччелини стремится объединить свои пьесы с помощью общего тематизма для разных секций. Благодаря индивидуальной манере письма и безупречному вкусу Арканджело Корелли прославился как создатель классических образцов барочной сонаты, однако нельзя сказать, что все ее развитие происходило в направлении творчества великого мастера, и более того, степень строгости установленного Корелли жанрового канона в научной литературе часто преувеличивается.

В нашей предыдущей публикации мы отмечали существование особой ветви в истории сольной скрипичной сонаты XVII века, представленной сочинениями Шмельцера и его предполагаемого учителя Антонио Бертали [4]. Сонатный жанр в Вене складывался под сильным влиянием

¹¹ Первой публикацией сонат для дисканта с басом, в которой скрипка указана в качестве сольного инструмента без альтернативы, являются *Concerti ecclesiastici* <...> (Милан, 1610) итальянского композитора и органиста Джованни Паоло Чима; первым сборником, состоящим почти целиком из произведений для скрипки и *basso continuo*, — *Sonate over canzone* op. 5 Марко Уччелини.

¹² В «Истории скрипичного искусства» Гинзбург и Григорьев утверждают, что соната «обязана своим развитием» именно скрипке и «лишь позднее... стала применяться и для других инструментов» [2, 40]; в действительности же в первой половине XVII века сольные произведения, как правило, предполагали исполнение на любых дискантовых инструментах — чаще всего на скрипке или корнете. В ранних образцах сонат (как и сочинений других камерных жанров) точно указывалось лишь количество партий — а 2, а 3 и т. д.; при отсутствии специальных пометок или при наличии ремарки *per ogni sorte d'istromenti* инструментовка оставлялась на усмотрение исполнителя.

итальянской камерной музыки, которая не только часто исполнялась при дворе, но и составляла значительную часть коллекций многих аристократов, покровителей искусства¹³. Вполне возможно, что музыка таких прославленных итальянцев, как Пандольфи Меалли и Уччелини, была известна и в Вене. Некоторые сходства между сборниками скрипичных сонат ор. 3 Пандольфи Меалли и *Sonatae Unarum Fidium* Шмельцера позволяют предположить, что Шмельцер был знаком с пьесами своего современника.

Ансамблевые сонаты Бертали и Шмельцера, написанные в контрастно-составной форме, точно следуют венецианской модели. В этих произведениях крайние секции полифонического характера в двухдольном размере и быстром темпе, а также эпизодические имитации в гомофонных трехдольных разделах соседствуют с концертными пассажами и эффектами эхо; иногда в начале или в середине пьесы имеется краткая медленная часть. Сольным же сонатам данных авторов присущи особые черты, не свойственные итальянским образцам и не наблюдающиеся в наследии других композиторов центральной Европы. На этом основании мы считаем невозможным отнести сольные сонаты венцев к некоему единому направлению развития жанра, якобы имевшему место к северу от Альп, — будь то «австрийская школа»¹⁴, о которой пишут Борис Шварц и Мартина Граулих [21, 42; 14], «немецкая школа», на существовании которой настаивает Вилли Апель [5, 3], или «немецкий стиль», в рамках которого Дэвид Уилсон объединяет творчество Шмельцера и Керля [13, 4]¹⁵.

Нерегламентированность сонат докореллиевского периода, проявившаяся в них тенденция парадоксально противопоставлять разделы разного характера и происхождения хорошо соотносятся с эклектичностью, свойственной многонациональной столице Священной Римской империи в XVII столетии. Консервативность церковной музыки (Вена была центром

¹³ В коллекции Леопольда I были представлены произведения Эрколе Бернабеи, Джакомо Кариссими, Бернардо Паскуини, Джованни Баттиста Бонончини, Джованни Легренци, Алессандро Страделлы. Интересом к итальянской музыке отличалась не только Вена: собрание князя-епископа Карла Лихтенштейна-Кастелькорна, которое он пополнял с 1664 года до своей смерти в 1695 году, включало сонаты Антонио Бертали, Карло Фарины, Бьяджо Марини, Алессандро Польетти и Марко Уччелини, а так называемый Кодекс Роста, составленный в 1660–1680 годах немецким копиистом Францем Ростом (возможно, по заказу маркграфа Баден-Баденского Вильгельма), состоит из сочинений Джованни Валентини, Антонио Бертали, Маурицио Каццати, Джованни Баттиста Витали, помимо музыки композиторов других национальностей.

¹⁴ Гвидо Адлер относит Шмельцера к числу представителей «венской школы», наряду с И. К. Керлем и Бибером [24, 229].

¹⁵ Чарльз Брюер указывает на невозможность выявить особый тип сонаты в музыке конца XVII века, поскольку каждая из подобных пьес «была уникальным творением индивидуального гения композитора» [7, 28]. Тем не менее позже он объединяет все опубликованные в сборниках Шмельцера образцы жанра, как и произведения ряда других авторов, в единую группу «сонат в *stylus phantasticus*, отличавшихся между собой только разной инструментовкой» [ibid., 80]; таким образом, Брюер игнорирует несомненную для нас уникальность сольных сочинений Шмельцера.

Контрреформации и оплотом католической религии) и пышный расцвет театральных представлений, поощряемое императором полифоническое письмо [17, 129] и охотное использование фольклорных элементов¹⁶, местные традиции и иностранные моды¹⁷ в равной мере оказали влияние на венские сольные сонаты, сочетавшие в себе имитации и гомофонную структуру, танцы и вариации, выразительные мелодии и свободные пассажи, богатое гармоническое содержание и *basso ostinato*.

В сольных скрипичных сонатах Бертали и Шмельцер отходят от полифонического стиля канцон и ансамблевых сонат и тяготеют к мелодическому изложению в гомофонно-гармоническом складе; при этом их сочинения отличаются разнообразием в гармоническом и в ритмическом отношениях, построены на мотивном развитии, в том числе вариационном, а не на использовании импровизационных пассажей на выдержанном басу (как например у Пандольфи Меалли или у Бибера) или ряда секвенций при пассивности партии *continuo* (как у того же Пандольфи Меалли, а также Уччелини и Георга Муффата). Техника мелодического варьирования, развившаяся в результате ослабления роли полифонии, создала предпосылки для повышения уровня виртуозности. Диапазон *Sonatae Unarum Fidium* Шмельцера составляет три октавы (от *g* до *g*³), почти не уступает ему диапазон чаконь Бертали (от *g* до *f*³)¹⁸; в сонатах венских мастеров свободно применяются крайние регистры, двойные ноты и аккорды, широкие

¹⁶ Увлечение фольклором было характерно для венской музыкальной культуры в целом. Персонажи разных национальностей присутствовали не только в костюмированных аристократических развлечениях, таких как посиделки в трактире (*Wirtschaft*) и крестьянские свадьбы (*Bauern-Hochzeit*), где использование фольклорных мелодий считалось обязательным элементом, но и в операх, балетах. Так, в балетной музыке Шмельцера часто встречаются стилизованные танцы представителей разных национальностей: галльский гавот (*gavotte gallica*), баварский гавот (*gavotte bavarica*), балеты швабских девушек и крестьян (*Balletti von schwäbischen Mündeln, von schwäbischen Bauern* к опере Антонио Драги «Бальдракка», 1679), цыган (*Balletto di zingari*).

¹⁷ Тесная связь с Италией была обусловлена политическими причинами: еще с 1134 года Италия являлась частью Священной Римской империи; монархические браки также способствовали усилению итальянского влияния при дворе: второй женой Фердинанда II и третьей Фердинанда III были, соответственно, Элеонора Гонзага I и Элеонора Гонзага II из Мантуи, а второй женой Леопольда I — Анна Клаудия Фелицита Тирольская. Итальянский язык имел широкое распространение среди аристократии (в 1657 году Фердинанд III основал итальянскую литературную академию), а итальянские композиторы, исполнители, архитекторы, поэты занимали все важные должности при дворе. Отчасти итальянское искусство поощрялось в противовес французскому (вследствие политического противостояния между Леопольдом I и Людовиком XIV), однако некоторые французские новшества ассимилировались и на венской почве: сарабанда и жига в *Sonata quarta* из *Sonatae Unarum Fidium* Шмельцера отражают моду 1660-х годов на французские танцы. Подробнее о венской культуре см. [10; 15; 18; 22].

¹⁸ Сольный диапазон, используемый уже Уччелини, однако все еще не слишком распространенный: в сонатах ор. 3 Пандольфи Меалли и даже Георга Муффата он достигает только *e*³.

скачки¹⁹, эхо, арпеджио, виртуозные пассажи, представляющие собой целый комплекс разнообразных технических приемов. Диапазон отдельных пассажей может достигать 2,5 октав, и — в отличие от музыки современников — это происходит не за счет гаммообразного движения, а благодаря широким интервальным ходам, арпеджио и др. Особенностью венского инструментального стиля становится объединение разных приемов и их быстрая смена (примеры 1, 2), а также свободное перемещение левой руки по грифу в небольшом временном отрезке (примеры 1, 3).

1

Бертали *Sonata in D minor*, т. 19–24



2

Шмельцер, *Sonatæ Unarum Fidium, Sonata quinta*, т. 145–150



3

Шмельцер, *Sonatæ Unarum Fidium, Sonata prima*, т. 56–57



На фоне полифонического и аккордового письма или импровизационных эпизодов сонат Дарио Каstellо, Бьяджо Марини, Марко Уччелини, Джованни Антонио Пандольфи Меалли, Иоганна Якоба Вальтера именно мелодическая выразительность становится отличительной чертой венских сонат для скрипки с *continuo*. Широкие интервальные ходы, разнообразие ритмического рисунка, частые смены гармоний характерны для мелодий Бертали и Шмельцера:

¹⁹ В *Sonata prima* из *Sonatæ Unarum Firium* Шмельцера скачки составляют почти две октавы.

4

Бертали, *Sonata a 2*, т. 1–15



Однако, при всем разнообразии гармоний, оба автора далеки от увлечения хроматизмами и сложными аккордовыми последовательностями, которые часто используют Уччелини, Пандольфи Меалли, Бибер²⁰.

5

Шмельцер, *Sonatæ Unarum Fidium*, *Sonata quarta*, т. 181–184



Sonata sexta из *Sonatæ Unarum Fidium* (см. примеры 6–9) дает яркие образцы применения техники мотивного развития, о которой упоминалось ранее. В тактах 49–58 развивается не только тема скрипки, но и мотив из партии баса (см. т. 54–55):

6

Т. 49–58



Тема скрипки соединяется с фигурациями, а гаммообразный ход из партии баса в завуалированном виде (в рамках скрытого двухголосия) переходит в сольную партию:

7

Т. 63–64



²⁰ В этом тоже можно усмотреть влияние многонационального австрийского фольклора.

8

Т. 76–77



Затем фигурации объединяются с этим новым мотивом:

9

Т. 79–80



Техника мотивного варьирования требовала разнообразия в гармоническом отношении, что обусловило почти полное исчезновение длительных импровизационных разделов. Отход от «речитативного» стиля ранних сонат привел также к усилению роли *continuo*: развитый и регулярный бас (при гомофонном изложении) уже не просто осуществляет поддержку солиста, но благодаря выписанной ритмической линии ограничивает возможности применения *rubato*, обеспечивает гармоническую основу для мотивной работы, направляет движение к финальной точке (пример 11), а временами вступает в диалог с солистом. Даже в свободных разделах партия *continuo* несет важную смысловую нагрузку:

10

Шмельцер, *Sonatae Unarum Fidium*, *Sonata quinta*, т. 87–92

11

Шмельцер, *Sonatæ Unarum Fidium, Sonata secunda*, т. 29–35

В большинстве случаев эти свободные секции оформлены как развернутые открытые эпизоды с частой сменой материала — непосредственно переходящие один в другой или объединенные сольными фразами баса или скрипки. Для них характерно сочетание и быстрое чередование мелодического письма, мотивной разработки, кратких фрагментов танцевального характера, свободных пассажей: демонстрируя богатство своей фантазии, Бертали и Шмельцер виртуозно перемешивают различные ингредиенты, в то время как многим их современникам свойственно длительно эксплуатировать одну музыкальную идею, создавая на ее основе целые разделы.

Протяженные финальные каденции импровизационного характера на выдержанном басу, с трелями, выписанными украшениями или виртуозными пассажами, типичные для многих композиторов XVII века — Кастелло, Пандольфи Меалли, а также Уччелини и Бибера (в некоторых их сонатах), — уже у Бертали превращаются в краткие (2–4 такта) эпизоды, рассчитанные на орнаментацию солиста.

12

Бертали, *Sonata in D minor*, т. 107–110

В сонатах Шмельцера эти каденции дополняются ритмической и гармонической поддержкой *basso continuo*.

13

Шмельцер, *Sonatæ Unarum Fidium*, *Sonata quinta*, т. 161–164

Свободные открытые эпизоды сочетаются в венских сонатах для скрипки с *continuo* со структурно завершенными, имеющими облик отдельных частей. Вместе с тем, эти пьесы по-прежнему имеют одночастную много-секционную структуру и обнаруживают стремление объединять разделы с помощью таких средств, как *basso ostinato*, связующие фразы *continuo* или скрипки, сохранение тональности при переходе от одной секции к другой, а также следование двух секций непосредственно друг за другом, без разделяющих их ферматы или паузы.

14

Шмельцер, *Sonatæ Unarum Fidium*, *Sonata quarta*, т. 198–201

В *Sonata quarta* последние три раздела устремлены к финальной точке: уравновешивая массивные (209 тактов) вариации в начале пьесы, их музыка представляет собой непрерывно ускоряющееся движение — от *Allegro* к заключительной каденции *Presto*.

Будучи уже несомненно самостоятельным в жанровом отношении явлением, венские сонаты сохраняют связь с родственными жанрами камерной музыки — вариациями, танцами²¹, канцоной²². Заимствуя у канцоны унифицированные квазитанцевальные ритмы (пример 15), трехдольные секции венских сольных сонат сохраняют связь с этим жанром, хотя мелодии в них обладают более широким диапазоном и более свободны в своей выразительности. Как у Бертали, так и у Шмельцера имитации не играют существенной роли: по своей природе это скорее эпизодические включения баса в мелодическое развитие сольной партии. Большое значение придается двусмысленностям трехдольного размера — синкопам, гемиолам, смещениям долей.

²¹ Четыре из шести сонат в *Sonatæ Unarum Fidium* Шмельцера содержат вариации, в *Sonata quarta* композитор вводит два танца, а в *Sonata in D* обе секции представляют собой вариации на бас, один из этих разделов — сарабанда с вариациями.

²² *Da capo* в *Sonata prima* из *Sonatæ Unarum Fidium* Шмельцера, *Sonata a 2* Бертали.

15 Мерула, *Canzoni da suonare* op. 17, canzone №4 «L'Appiana», т. 45–49²³



16 Бертали *Sonata in A minor*, т. 58–60



Вальтер и Бибер, поднимая свои сонаты на новый уровень виртуозности, восприняли основной принцип инструментального стиля Шмельцера: постоянную разработку материала и охват всего диапазона в тесных временных границах, а также выразительную мелодику. Вероятно, это произошло под воздействием европейской славы венского виртуоза²⁴.

17 Шмельцер, *Sonatae Unarum Firium, Sonata prima*, т. 64–67



18 Бибер, *Sonatae, Violino Solo, Sonata II*, т. 1–2²⁵



19 Шмельцер, *Sonatae Unarum Fidium, Sonata prima*, т. 40–41



²³ Пример приведен по изданию: T. Merula. Il quarto libro delle canzoni da suonare a Doi, & à Tre. <...> Venetia: Alessandro Vincenti, 1651.

²⁴ На основании этого достаточно очевидного влияния старшего мастера на богемского коллегу, в науке и среди исполнителей сформировался упрощенный подход к Шмельцеру как к предшественнику Бибера и композитору, близкому Биберу по стилю; см. [2; 9; 12; 20; 23].

²⁵ Пример приведен по изданию: H. I. F. Biber. Sonatae, Violino Solo, <...>. Salzburg: Thomas Georg Höger, 1681.

20

Вальтер, *Hortulus Chelicus*, III, *Aria variata*, т. 69–70²⁶

В отношении же наполнения формы Вальтер, Муффат и Бибер скорее наследуют традиции итальянских предшественников, нежели перенимают черты венских сонат. Хотя можно проследить определенные сходства между сольными сочинениями Шмельцера и Бибера — сочетание вариаций на *basso ostinato* (или танцев с вариациями), мелодичных *Adagio*, подвижных скрипичных фигураций в ритмически структурированном движении, имитационных разделов, свободных эпизодов, — не все они позволяют говорить о влиянии Шмельцера. Включение в сонату разного рода вариаций (на бас, дубли к танцам, арии с вариациями) — не результат преемственности богемского мастера венскому²⁷, а типичная для XVII и даже для XVIII веков практика (начиная от ранних образцов жанра Росси, Турини, Марини, Уччелини, Пандольфи Меалли до сочинений Шмельцера, Вальтера, Корелли, Вивальди), позволяющая демонстрировать виртуозную оснащенность солиста. При этом чаще всего использовался остинатный бас, дававший больше свободы для фантазии.

Свойственные сонатам Уччелини и Каstellо полифонические приемы, у Бертали и Шмельцера появляющиеся лишь эпизодически, находят широкое применение в сольных произведениях Бибера, который использует имитации даже в вариациях (*Sonata II* из *Sonatae, Violino Solo*). Благодаря использованию двойных нот в партии скрипки и активной роли баса он проводит имитации через весь раздел в *Sonata I*²⁸, а последняя пьеса сборника *Sonatae, Violino Solo* — не что иное как трио-соната, написанная для одной скрипки. Тем самым, наряду с Муффатом, Вальтером и Вестхофом, Бибер продолжает традицию итальянских сольных сонат, унаследованную от ансамблевой музыки. Венские образцы с их гомофонным складом, мотивным развитием и богатством мелодики представляют собой в этом контексте особое ответвление, не получившее непосредственного развития в истории жанра.

Хотя Бибер воспринял богатую мелодику Шмельцера, его мелодизм проявляется в непродолжительных медленных секциях внутри пьесы (краткие внутренние *Adagio* были типичны для многих итальянских образцов жанра, например для сочинений Каstellо и Уччелини), тогда как основные развернутые кантиленные эпизоды у венских авторов располагаются

²⁶ Пример приведен по изданию: *J. J. Walther. Hortulus Chelicus uni violino duabus, tribus et quatuor*. Mainz: Ludovico Bourgeat, 1688.

²⁷ Альфред Эйнштейн утверждает, что Бибер перенял вариационные формы Шмельцера [11, 44].

²⁸ Нужно отметить, что Бертали и Шмельцер, используя двойные ноты, часто остаются в гомофонном складе.

в начале формы²⁹. Гомофонные вступительные Adagio встречаются у Уччелини, Марини, но мелодика в них — иного, импровизационного характера: короткие фразы, не слишком широкий диапазон, однотипная, лишенная гибкости ритмика.

21 Уччелини, *Sonate over Canzoni* op. 5, *Sonata quarta*, т. 1–5³⁰



У последователей этих ранних мастеров на основе подобной мелодики образуются начальные части импровизационного характера с выписанными украшениями, трелями и *trillo*, краткими фразами, чередующимися со свободными пассажами, на фоне редко меняющегося баса, что дает исполнителю возможность играть *rubato*. Подобный род начальных частей находит продолжение — в более виртуозном ключе — в сонатах Пандольфи Меалли, Вальтера, Бибера, Дёбеля.

22 Пандольфи Меалли, *Sonate a Violino solo, per Chiesa e Camera*, op. 3, *Sonata Seconda «La Cesta»*, т. 9–12³¹



Выразительность мелодических линий у Бибера часто подчеркивается использованием хроматизмов (*Sonate VI, VII* из *Sonatae, Violino Solo*) — нетипичных для Бертали и Шмельцера, но характерных для сонат Уччелини и Пандольфи Меалли.

23 Бибера *Sonatae, Violino Solo, Sonata VI*, такты 5–9



²⁹ В *Sonata quarta* из *Sonatae Unarum Fidium* функцию начальной части играет раздел после вариаций.

³⁰ Пример приведен по изданию: *Marco Uccellini. Sonate over Canzoni. Da Farsi à Violino Solo, & Basso Continuo, Opera V. Venetia, 1649 / Modernised Urtext, publ. by J. Tufvesson*. URL: <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e2/IMSLP175939-WIMA.4418-04ucson.pdf> (дата обращения: 01.07.2015).

³¹ Пример приведен по изданию: *Giovanni Antonio Pandolfi Mealli. Sonate a violino solo per violino e b. c. op. 3 & op. 4 / ed. and publ. by M. Bertucci. Modern Urtext Editions, 2010*.

24

 Уччелини, *Ozio regio* op. 7, *Sonata terza*, т. 103–106³²


Кроме того, наиболее продолжительные кантиленные разделы у Бибера представляют собой не гомофонные, а полифонические *Adagio*: насыщенные имитациями секции итальянских сонат развиваются здесь в настоящий контрапункт (*Sonata VI*).

Полифонический тип мелодики — ясные фразы, четкий ритм, повторяющиеся мотивы — унаследован и в единственной сольной сонате Муффата.

25

 Уччелини, *Sonate over Canzoni*, op. 5, *Sonata quinta*, op. 5, т. 1–4


26

 Муффат, *Sonata Violino Solo*, т. 1–4³³


Хотя начальный эпизод этой сонаты изложен гомофонно, его тема носит полифонический характер и проводится затем в басу на фоне фигураций скрипки (подобный прием применяет также Уччелини в *Sonata terza* op. 5, такты 25–29). Раздел *Allegro* основан на имитациях, возникающих между скрипкой и басом (по итальянскому образцу). Некоторые особенности этой пьесы — проведение *da capo* в конце сонаты, общий тематизм секций, плавные переходы между частями, свободное внутреннее *Adagio*, состоящее из коротких, чередующихся с пассажами фраз, — демонстрируют сходство скорее с опусами Уччелини, нежели с сонатами Шмельцера или Бертали³⁴. Даже инструментальный стиль Муффата ближе к манере итальянских предшественников: его отличает использование длинного ряда

³² Пример приведен по изданию: *Marco Uccellini. Ozio regio, compositioni armoniche sopra il Violino e diversi altri strumenti. Venetia: Francesco Magni detto Gardano, 1660.*

³³ Пример приведен по изданию: *Georg Muffat. Sonata Violino Solo. Bernard Lang, Lausanne, 2002.*

³⁴ Чарльз Брюер проводит параллель между сонатой Муффата и скрипичными произведениями венских мастеров — Бертали и Шмельцера [7, 206], а Дэвид Уилсон считает, что в этом сочинении Муффат обязан «немецкому стилю», который, по его мнению, представляют Шмельцер и Керль [13, 4].

точных секвенций, гаммообразных пассажей, отсутствие широких скачков и ритмического разнообразия, свойственных венским мастерам.

В произведениях последних десятилетий XVII века постепенно преодолевается влияние канцоны — в частности, контраст между секциями в двухдольных и в трехдольных размерах перестает быть важнейшим фактором объединения композиции. И если в трехдольных эпизодах сонат Бертали и Шмельцера мы еще отмечали связь с мелодикой, ритмикой и фактурой канцон, то у Бибера отголоски этого жанра совершенно исчезают. Вслед за Пандольфи Меалли он часто использует трехдольные размеры для вариаций (ср. *Sonate seconda, terza, quarta u sexta* op. 3 Пандольфи Меалли и *Sonate I, III, V, VI, VII* из *Sonatae, Violino Solo* Бибера) или танцев, либо не использует их вовсе (в *Sonate II u IV*). Контраст метроритмической структуры, характера и темпа, так или иначе возникающий благодаря сопоставлению разделов в четном и в нечетном размерах, у Бибера замещается контрастом внутри секций. Импровизационность изложения — с внезапными сменами характера, а часто и темпа (*Sonata VII*) внутри одного эпизода — нивелирует значение контраста метрического: в сонатах Бибера друг за другом могут идти несколько разделов в одном и том же размере. В своей экстравертной манере Бибер может напомнить скорее Пандольфи Меалли, чьим сонатам также свойственна последовательность секций в одном размере и резкие темповые сдвиги³⁵, чем Шмельцера, пьесы которого отличает постепенное развертывание материала с его разработкой и варьированием.

Четкие границы между разделами, возникающие благодаря ферматам, контрасту инструментальных приемов, использованию структурно законченных форм — танцев, дублей и др. — также сближают сонаты Бибера и Пандольфи Меалли, а объединение этих разделов в рамках одной пьесы с помощью тематических связей позволяет говорить о родстве сонат обоих авторов с сочинениями Уччелини³⁶. Для Шмельцера подобный «монотематизм» был нехарактерен.

В отличие от Бертали и Шмельцера, Бибер трактует свободные секции сольных сонат в импровизационном ключе; эта традиция, зародившаяся у итальянских авторов, нашла продолжение во многих центральноевропейских образцах жанра — не только у Бибера, но и у Вальтера, Дёбеля. В биберовском сборнике *Sonatae, Violino Solo* подобные разделы не только открывают и завершают пьесы, но и занимают значительное место в качестве внутренних эпизодов. В противоположность свободным разделам венских сонат, они имеют облик завершенных частей (и часто даже отделяются от соседних секций ферматой), но представляют собой при этом длинные

³⁵ Помимо выписанных смен темпов (*Sonata seconda* op. 3, такт 112; *Sonata quarta* op. 4, такты 105, 165), многие разделы подразумевают подобные контрасты (см., например, *Sonata seconda* op. 3, такт 23), а разделы *Adagio* предполагают свободное обращение с темпом.

³⁶ Ср. *Sonate prima, terza, quinta, sexta* из op. 3, *Sonate seconda e quinta* из op. 4 Пандольфи Меалли и *Sonate terza, quarta, quinta* из op. 5 Уччелини.

серии пассажей на выдержанном или статичном басу; иногда такие пассажи чередуются с краткими мелодическими фразами. Для свободных разделов сонат Бибер и других современных ему виртуозов центральной Европы характерны также гаммообразные линии или хроматизмы при относительной стабильности выбранного инструментального приема.

27

Бибер, *Sonatae, Violino Solo, Sonata III*, т. 14–17

28

Пандольфи Меалли, *Sonate a Violino solo, per Chiesa e Camera, op. 3, Sonata Seconda «La Cesta»*, т. 24–28

Таким образом, во второй половине XVII века эволюция центрально-европейской сольной скрипичной сонаты происходит в различных направлениях. Тогда как Бибер, Вальтер, Дёбель и Муффат продолжают развивать,

каждый в собственной манере, традиции, заложенные их итальянскими предшественниками, — импровизационные разделы на статичном басу, полифоническое письмо, склонность к секвенционному изложению материала и предпочтение, отдаваемое стандартным игровым фигурам, — сольнные сонаты Бертали и Шмельцера обладают несомненным своеобразием; их отличают гомофонно-гармонический склад, выразительные — особенно в развернутых начальных медленных разделах — мелодические линии, организующая роль партии *continuo*, насыщенной разнообразными гармониями, опора на принцип мотивного развития. Поэтому мы рассматриваем эти сонаты не как часть некоего «австрийского» стиля или «немецкой школы», а как самостоятельную венскую традицию. В какой мере в этих сочинениях проявился мелодизм, часто отмечаемый по отношению к венской музыке XVIII–XIX веков³⁷, на основании осуществленных нами исследований судить затруднительно. Однако мы постарались показать и утвердить значение сольнных скрипичных произведений Бертали и Шмельцера как особого художественного мира в музыкальном искусстве XVII столетия.

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. Монтанари М. Голод и изобилие. История питания в Европе / пер. А. Миролубовой. М.: Александрия, 2009. 288 с.
4. Назарова Е. *Sonatae Unarum Fidium* Иоганна Генриха Шмельцера: особенности стиля и исполнительская интерпретация // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 2 (21). С. 74–99.
5. *Apel W. Italian Violin Music of the Seventeenth Century* / ed. by T. Binkley. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1990. 306 p.
6. *Biber H. I. F. Celcissimæ ac Reverendissime Princeps <...>* // H. I. F. Biber. [Mysterien (Rosenkranz)-Sonaten]. BSB Mus. Ms. 4123, 1678. P. [1].
7. *Brewer, Charles E. The Instrumental Music of Schmelzer, Biber, Muffat and Their Contemporaries*. Burlington, VT: Ashgate, 2011. 411 p.
8. *The Cambridge Companion to the Recorder* / ed. by J. M. Thomson. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 264 p.

³⁷ Мелодизм, характерный для более поздней венской инструментальной школы, отмечают в творчестве композитора Гинзбург и Григорьев [2, 207], а Пауль Нетль проводит линию от Шмельцера к Иоганну Штраусу: оба автора предпочитают использовать фольклорные мелодии, не покидая область танцевальной музыки, в то время как мастера предклассической и классической школы в Вене интегрируют таковые в сочинения высоких жанров [17, 139–140].

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. *Duindam J. F. J.* Vienna and Versailles: The Courts of Europe's Major Dynastic Rivals, 1550–1780. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 349 p.
11. *Einstein A.* Zur Deutschen Literatur für Viola da Gamba: Im 16. und 17. Jahrhundert. Zweite Folge. H. I. Lpz.: Breitkopf & Härtel, 1905. 50 S.
12. *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: 01.07.2015).
13. Georg Muffat on Performance Practice. The Texts from *Florilegium Primum*, *Florilegium Secundum*, and *Auserlesene Instrumentalmusik* / ed. and transl. by D. K. Wilson. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2001. 152 p.
14. *Graulich M.* Vorwort // H. I. F. von Biber. *Sonate Es-Dur für Violine (scordato) und Cembalo*. Stuttgart: Carus, 2005. 27 S.
15. *Ingrao Ch. W.* The Habsburg Monarchy, 1618–1815. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 286 p. (New Approaches to European History, Vol. 21).
16. *Keller K., Scheutz M., Tersch H.* Johann Sebastian Müller (1634–1708) und die Entstehung seines Diariums: Vorwort der Herausgeber // Einmal Weimar — Wien und retour. Johann Sebastian Müller und sein Wienbericht aus dem Jahr 1660 // hrsg. von K. Keller, M. Scheutz, H. Tersch. München: Oldenbourg, 2005. S. 9–15.
17. *Nettl P.* Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts // *Studien zur Musikwissenschaft*. H. 8 (1921). S. 45–175.
18. *Rinck E. G.* Leopolds des Grossen Röm. Kaisers wunderwürdiges Leben und Thaten aus geheimen nachrichten eröffnet und in vier Theile getheilet: in 2 Bde. Cölln: o. Dr., 1713. 1725 S.
19. *Schmelzer J. H.* Clementissime Princeps. Sacro-Profanus Conventus Musicus <...> // *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* / hrsg. von E. Schenk. Bd. 111–112. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1665. S. 1.
20. *Stowell R.* The Early Violin and Viola: A Practical Guide. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. XV, 234 p.
21. *Schwarz B.* Great Masters of the Violin: From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman, and Perlman / Foreword by Y. Menuhin. N. Y.: Simon and Schuster, 1987. 671 p.
22. *Whaley J.* Germany and the Holy Roman Empire: in 2 vols. Vol. II: The Peace of Westphalia to the Dissolution of the Reich, 1648–1806. Oxford: Oxford University Press, 2011. 747 p.
23. *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]: record review // *Journal of Seventeenth-Century Music*. Vol. 3 (1997). No. 1. URL: <http://sscm-jscm.org/v3/no1/wollny.html> (дата обращения: 01.07.2015).
24. *Wörner K. H.* Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch. 8. Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1993. 694 S.