Вячеслав Есаков

РАННИЕ СОНАТЫ В. А. МОЦАРТА ДЛЯ КЛАВИРА И СКРИПКИ: ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

«Четыре ранних опуса, объединившие не менее шестнадцати сонат, — замечает один из самых авторитетных биографов Моцарта, Альфред Эйнштейн, — представляют собой величайшую ценность для всех, изучающих развитие Моцарта-ребенка; но тем их значение и исчерпывается» [5, *244–245*]. Речь идет о так называемых ранних сонатах для клавира и скрипки (KV 6–9, 10–15, 26–31), которые, в отличие от зрелых сочинений, обделены вниманием исследователей и исполнителей. Однако подобное «снисходительное» отношение к ранним скрипичным опусам композитора расходится с мнением автора и его современников, поскольку большинство этих опусов — в том числе и ранних — практически сразу публиковались и распространялись по Европе. На немалую ценность ранних сонат указывают и современные моцартоведы И. П. Сусидко и П. В. Луцкер, обозначая их место в творчестве юного композитора как «перепутье» — переход от ученичества к началу обретения индивидуальной художественной манеры [3, *89*].

Настоящая статья посвящена ранним скрипичным сонатам Моцарта: хронологии их возникновения, структуре цикла, жанровым особенностям и вопросам исполнительской интерпретации.

* * *

Сонаты для скрипки и клавира Моцарт писал на протяжении всей жизни; первые опусы (KV 6–10) созданы еще шестилетним мальчиком, последний (KV 547) — за три года до смерти, тридцатитрехлетним «мэтром».

Общеизвестно, что свои первые пьесы Моцарт сочинил для клавира — этому инструменту в творчестве композитора определенно принадлежит «пальма первенства». Однако следующим инструментом, который он освоил и как исполнитель, и как сочинитель, оказалась скрипка. В этом нет ничего удивительного: отец мальчика Леопольд Моцарт прославился как знаменитый преподаватель игры на этом инструменте, а его «Опыт основательной игры на скрипке» (1756) до сих пор не утратил своего методического значения.

Первые композиторские опыты юного Моцарта в области скрипичной музыки относятся ко времени его многочисленных турне. Так, четыре сонаты KV 6–9 были опубликованы в Париже под ор. I и II (1764), шесть сонат KV 10–15 (1765) — в Лондоне под ор. III, KV 26–31 — в Гааге под ор. IV (1766). Все они в той или иной степени создавались из «карьерных» соображений. Так, например, первые скрипичные сонаты KV 6–7 — и первые *опубликованные* сочинения Вольфганга вообще — посвящены второй дочери французского монарха принцессе Виктории,

и маленький композитор сам преподнес их ей в Версале. Следующую сонату KV 8 мальчик посвятил придворной даме принцессы — графине де Тессэ.

Все эти сонаты записаны рукой Леопольда Моцарта (исключение составляет только первоначальный клавирный вариант первой части KV 8). Обе тетради имеют заголовок: «Сонаты для клавесина, которые можно играть с сопровождением скрипки»; таким образом, эти первые опусы стали, по сути, неким переходным этапом от собственно клавирных к клавирно-скрипичным сочинениям. Изначальный «клавирный» характер этих пьес подтверждает и тот факт, что некоторые части сонат были изложены как клавирные пьесы и ранее записаны в Нотной тетради Наннерль Моцарт. Это I, II и III части KV 6, III часть KV 7, а также I и II части KV 8.

Следующие сонаты для клавира и скрипки или флейты (виолончель *ad libitum*) KV 10—15 появились на свет осенью 1764 года в Лондоне и были там же опубликованы в 1765 году под опусом III[1]. Их Моцарт посвятил английской королеве Софии Шарлоте.

Завершают ранний период шесть сонат для клавира и скрипки KV 26—31. Подобно «парижским» и «лондонским», эти сонаты также посвящены монаршьей особе — принцессе Каролине фон Нассау-Вайльбург. С ней Моцарты познакомились в Гааге, где дети переболели тифом. Жизни Вольфганга «и его сестры Наннерль в течение нескольких недель грозила опасность и, пожалуй, своим спасением они были обязаны заботливой принцессе, которая предоставила им своего лейб-медика. После выздоровления Вольфганг сочинил шесть сонат для скрипки и клавира KV 26—31, которые посвятил своей благодетельнице» [6, *32*]. Этими сонатами заканчиваются «детские» клавирные дуэты Моцарта. Следующий раз Моцарт вернется к этому жанру только через 12 лет, и это будут уже совершенно другие сонаты, с иным интонационным материалом, с иным распределением фактуры между инструментами.

* * *

Рассматривая *структуры циклов* ранних моцартовских скрипичных сонат, мы сталкиваемся с удивительным разнообразием, касающимся как количества частей, так и их жанрового наполнения.

Уже в первой сонате перед нами четырехчастный цикл — сонатное аллегро/медленная часть/менуэт/сонатное аллегро. Однако для клавирных дуэтов он является скорее исключением, и впоследствии Моцарт к этой модели не возвращался, предпочитая трех- и двухчастные.

В ряде последующих сонат Моцарт придерживается стабильной по структуре трехчастной модели: аллегро/медленная часть/менуэт с трио. Таковы KV 7—10.

Весьма неожиданна структура цикла в KV 11. Первая часть хотя и близка форме старинной сонаты, но темп ее — andante, и музыка содержит много типично менуэтных оборотов. Вторая часть, наоборот, сонатное allegro, в соответствии со «стандартной» моделью она должна бы быть первой. Следующий за ней менуэт в одноименном миноре выполняет функцию трио, после которого повторяется allegro, кроме того, движение темы по звукам трезвучия явно перекликается с интонациями предыдущего аллегро. Таким образом, этот цикл можно считать двухчастным.

Близка подобной модели и структура цикла KV 12. Первая часть — Andante — написанная в форме старинной сонаты, имеет характер развернутого патетического вступления. Вторая же — впервые появляющееся в сонатных циклах рондо, впрочем, пока не вынесенное автором в заголовок.

В сонатах KV 13 и 14 мы вновь сталкиваемся с трехчастной моделью с фина-

лом-менуэтом. Необычна только замена медленной части в KV 14 «вторым» аллегро, по характеру темы, краткости ее дыхания скорее более уместной для финала.

Наконец, последняя соната цикла KV 10–15 двухчастна и близка к KV 12, однако вторая часть здесь — Аллегро.

Сонаты KV 26–31 с точки зрения структуры цикла наиболее вариативны: среди них есть и традиционный трехчастный цикл (KV 26), и двухчастный цикл с медленной первой частью и подвижной второй (KV 27, 30), и двухчастный цикл allegro–менуэт (KV 29–31), и, наконец, двухчастный цикл, состоящий из двух allegro (KV 28).

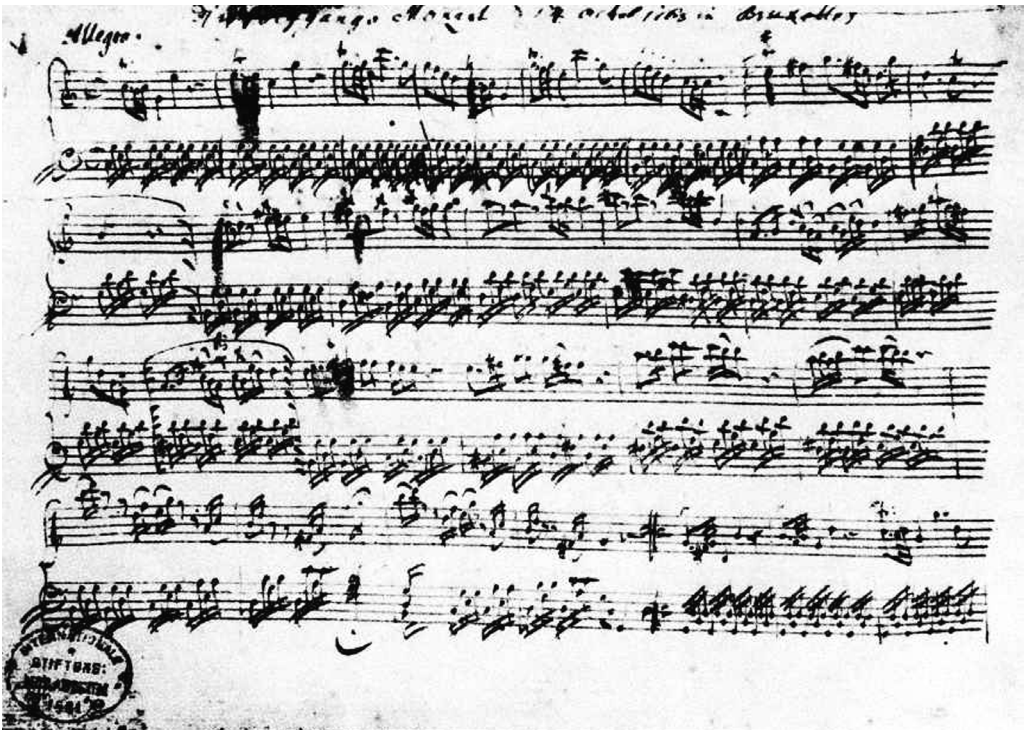
Фактура ранних моцартовских сонат весьма неожиданна для современных представлений о музыке для скрипки и клавира. Весь тематический материал сосредоточен в партии клавира (ведь в некоторых сонатах скрипка даже необязательна). Скрипичная партия может выполнять различные функции в фактуре целого. Она дублирует мелодический материал клавира в унисон, терцию или сексту, имитирует короткие мелодические фразы клавира, играет выдержанные ноты, дополняющие гармонию, исполняет аккомпанирующие фигурации, самостоятельные подголоски, заполняет короткими фразами длинные ноты у клавира.

Отметим, что среди этих многочисленных функций отсутствует одна очень важная — скрипка нигде не проводит тематический материал, она всегда аккомпанирует клавиру, даже в тех сонатах, где ее присутствие является обязательным.

Скрипка практически всегда является средним голосом и по диапазону занимает место между партиями правой и левой рук клавира. Типы аккомпанемента скрипичной партии постоянно меняются (за небольшими исключениями), порой даже на протяжении одного построения, что, безусловно, вносит в ансамблевое музицирование увлекательный игровой момент и делает музыку более разнообразной. Однако нередко скрипке «достается» и довольно яркий материал. Так, например, в заключительной партии первого allegro KV 6 музыка во многом проиграет без фраз скрипки и заполняющей паузы между фразами, и варьированно имитирующей фразы клавира; в минорном эпизоде разработки KV 8 арпеджио скрипки, напоминающие о пассажах клавира, делают этот эпизод многоплановым, объемным, связанным с предыдущим развитием. Хотя подобные примеры носят эпизодический характер, их, вместе с тем, достаточно много.

В первой части KV 6 совершенно очевидно, что юный композитор пока не знает, что делать с партией левой руки — она практически целиком сведена к гармонически варьируемым альбертиевым басам. Во второй части автор попадает в зависимость от остинатного ритма, которую пока не в состоянии преодолеть. Однако уже в финале этой сонаты, сочиненном несколько позже и специально для этой сонаты (в отличие от остальных частей, взятых из нотной тетради Наннерль), проблема разнообразия фактуры частично решается.

Скорость, с которой Моцарт развивается как композитор, поражает: уже в сонате KV 9 он преодолевает фактурную скованность сонатного аллегро, характерную для сонат KV 6 и 7, возможно даже несколько впадая в другую крайность — материал становится пестроватым и лоскутным. В первом allegro тема уже составляется из двух контрастных элементов, найдены разнообразные типы клавирной фактуры. Партия скрипки становится более развернутой и содержит немало элементов чисто скрипичной техники. Показательно, что наиболее развитыми частями с точки зрения свободы голосоведения, разнообразия фактуры в первых сонатах являются менуэты. Заметно, что юный Моцарт уже приобрел некоторый опыт в этом жанре и чувствует себя свободнее. Однако если менуэт является са-



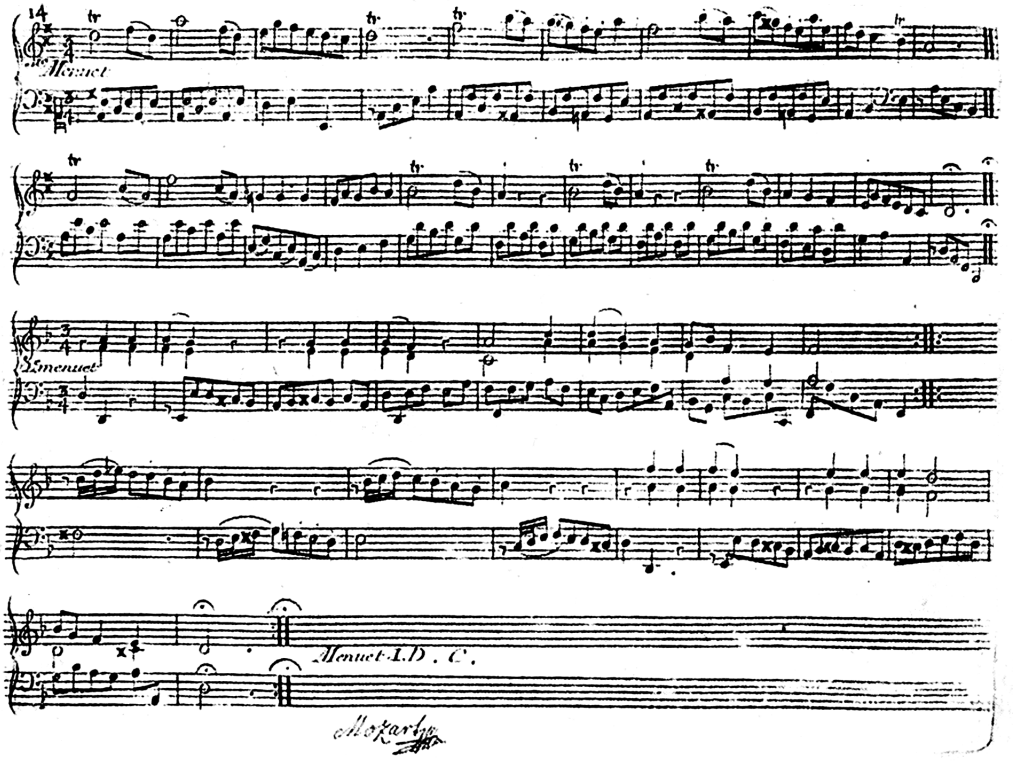
В.А. Моцарт. Соната для клавира и скрипки C-dur, KV 6, I часть.
Автограф первой страницы

мой яркой частью в первых двух сонатах, очень скоро он перестает выделяться на фоне других частей, в которых композиторское мастерство Моцарта «дотягивается» до уровня менуэтов.

Удачные приемы и фактурные находки «тиражируются» автором применительно к разному музыкальному материалу. Таковы, например, терцовые удвоения скрипкой клавирных фраз в начальных тактах сонатных allegri KV 6, 26, 31 — удачное решение скрипичной партии при солирующем клавире. А в сонате KV 29 этот прием получает и свое развитие: фраза скрипки становится не дублирующей, а имитирующей, ритмически не совпадающей с клавиром, это еще один маленький шаг в сторону функционального разделения партий.

В конце короткой разработки первой сонаты автор открывает для себя мелодическую формулу, отмечающую переход к репризе (единственное место, прерывающее альбертиевы басы левой руки) — нисходящее гаммообразное движение от VI ступени к I-й. Прием, очевидно, так понравился автору, что он неоднократно (к месту и не к месту, как, например, во второй половине Andante KV 6) встречается в разных частях сонат этого цикла.

Для главных партий ранних сонат Моцарт часто пользуется за небольшим исключением одним и тем же строительным материалом. Тема, как правило, состоит из двух интонационных элементов, первый обязательно опирается на звуки тонического трезвучия в той или иной комбинации, второй — на поступенное движение по звукам



В.А. Моцарт. Соната для клавира и скрипки D-dur, KV 7, III часть, Менуэт. Первое издание. Париж, 1764

гаммы, часто от квинты к тонике. Гаммообразный элемент может быть не включен в тему, а являться связкой, как, например, в сонатах KV 26, 29, 31. Обычно структура темы квадратна, нередко это четырехтакт.

Этот принцип со всей очевидностью задается уже в первой части сонаты KV 6. Первый элемент занимает три такта, второй один. Такое соотношение элементов в теме часто встречается и в последующих сонатах, например, в сонатах KV 8, 28. В следующей сонате KV 7 опора на звуки трезвучия вуалируется короткими отрезками гамм. Соотношение элементов здесь иное — два элемента чередуются по одному такту.

«Изюминка», казалось бы, простого менуэта KV 9 — одновременное сочетание ровных восьмых с триолями. Моцарт не только открывает для себя ритм, довольно непростой для его возраста, но и умело строит форму: средняя часть менуэта изложена только ровными восьмыми, а Menuet II (выполняющий функцию трио) — только триольными восьмыми. Таким образом, крайние части первого менуэта соединяют оба типа ритмического движения. Заметим, кстати, что триольные фигурации появляются и в разработке первой части сонаты, что свидетельствует о сознательном или пока интуитивном стремлении объединить части сонаты скрепляющими элементами, на это же указывает и интонационная связь менуэта и темы первой части в сонате KV 8.

SONATES
POUR LE CLAVECIN
Qui peuvent se jouer avec l'Accompagnement de Violon
DEDIÉES
A MADAME VICTOIRE
DE FRANCE
Par J. G. Wolfgang Mozart de Salzbourg
Agé de Sept ans
OEUVRE PREMIERE.
Prix 4 Liv. 4 s.
Gravée par Mme Vendôme Cy-devant rue St. Jacques à present rue St. Honoré Vis à vis le Palais Royal.
A PARIS
aux adresses ordinaires
AVEC PRIVILEGE DU ROI.
imprimé par Mlle ...

Титульный лист первого издания сонат В.А. Моцарта для клавира и скрипки KV 6 и KV 7. Париж, 1764

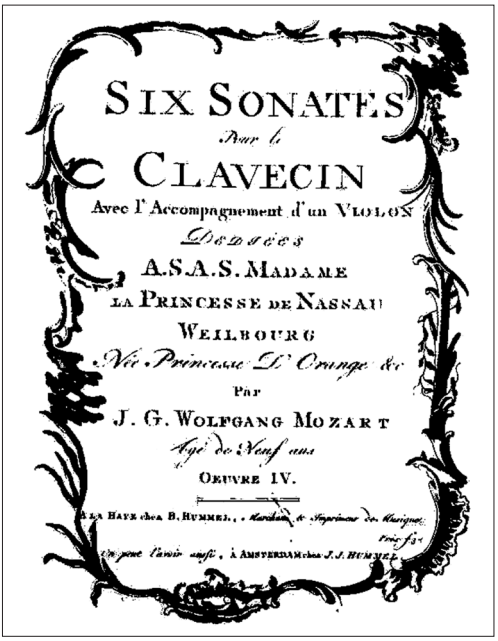
В ранних скрипичных сонатах Моцарт осваивает широкий спектр бытующих в то время *жанров*. В качестве медленной части наиболее часто используется ария, а для финала наиболее характерен менуэт. Моцарту уже удаются и сочетания жанров. Так, Andante KV 9 — медленный, «театральный», «представляемый», а не танцуемый менуэт в качестве второй, медленной, части, с обилием тират, фактурных и динамических противопоставлений. К жанру менуэта тяготеет и Andante из KV 10, и даже Allegro (вторая часть) KV 27, имеющее минорное трио. В сонате KV 30 вторая часть — Rondeaux Tempo di Menuetto, а в KV 31 — 6 вариаций tempo di Menuetto.

Арии в медленных частях сонат также разнообразны по стилю, характеру, приемам изложения. Так, Adagio сонаты KV 7 — медленная ария (в духе арии из «Гольдберг-вариаций», сходство усиливает и линия баса), а Andante сонаты KV 8 — «грациозная» ария. Andante из сонаты KV 9 сочетает в себе черты парадной пышной театральности и небыстрого плавного менуэта. Andante из KV 13 написано в миноре, крайне редком в сонатных циклах Моцарта, и привлекает внимание имитациями, бесконечным элегическим диалогом между клавиром и скрипкой. Средняя часть сонаты KV 20 также написана в миноре, однако характер ее совершенно иной, пунктирный ритм и целеустремленное движение по трезвучию делают ее близкой по духу к патетической французской увертюре.

Круг тональностей, в которых написаны скрипичные сонаты, достаточно разнообразен и в целом характерен для Моцарта — как правило, это тональности с небольшим (до трех) количеством ключевых знаков. Однако в качестве эксперимента он неожиданно пишет трио менуэта KV 8 в си-бемоль миноре (одноименный к основной тональности). Иногда уже появляются и минорные тональности и эпизоды: Adagio poco Andante из сонаты KV 26 написано в c-moll, в разработке KV 7 появляется a-moll`ный эпизод, правда, мелодически пока неяркий, но фактурно предвосхищающий многие фрагменты в более поздних произведениях, в разработке KV 9 в миноре проводится главная тема. Соотношение тональностей частей сонатного цикла также уже достаточно устойчиво и характерно для многих более поздних сочинений — двухчастные циклы однотональны, медленная часть трехчастного цикла, как правило, в тональности субдоминанты (исключением являются несколько сонат Es-dur, в которых средняя часть написана в тональности доминанты или третьей ступени, очевидно, чтобы избежать As-dur с его четырьмя бемолями).

* * *

Исполнение ранних моцартовских сонат ставит перед музыкантом-исполнителем ряд задач, как общих, связанных с интерпретацией моцартовских сочинений, так и специфических, определенных особенностями жанра и инструментария. В силу того, что рассматриваемые нами сонаты весьма несложны и для пианиста,


SIX SONATES
Pour le
CLAVECIN
Avec l'Accompagnement d'un VIOLON
Dédiées
A.S.A.S. MADAME
LA PRINCESSE DE NASSAU
WEILBOURG
Née Princesse D'Orange &c
Par
J. G. WOLFGANG MOZART
Agé de Neuf ans
OEUVRE IV.

Титульный лист первого издания сонат В.А. Моцарта для клавира и скрипки KV 26–31. Гаага, 1766

и для скрипача, и, наконец, созданы ребенком, представляется наиболее целесообразным использование этих сонат в педагогической практике. В этом ракурсе мы и будем рассматривать исполнительские проблемы.

Проблема инструмента в этом контексте становится неактуальной. Ее можно было бы дискутировать при создании аутентичной интерпретации, однако в педагогическом процессе, как правило, используется фортепиано. Исполнение моцартовских сонат на скрипке и фортепиано хотя и меняет тембровое звучание музыки, но полностью сохраняет музыкальное содержание, стилистику и все особенности музыки. Этого же мнения придерживаются Е. и П. Бадура-Скода: «Хотя мы и стремимся к стильному исполнению, но подходим к вопросу о звучности с большей свободой, чем к другим проблемам, и на это есть своя причина. Звуковая краска (то есть, выражаясь терминами физики, сумма обертонов основного тона), в противоположность главным элементам музыки (таким, как мелодия, гармония, ритм, правильный темп и т.д.) в общем не определяют музыкальной сущности произведения. По этой причине Бах и Моцарт неоднократно брались за транскрипцию своих и чужих сочинений» [1, *15*].

Темпы всегда тщательно указываются Моцартом почти во всех сонатах, как ранних, так и поздних. Спектр темповых указаний невелик, в основном употребляются термины allegro, andante, реже adagio. Нередко они конкретизируются: allegro molto, andante grazioso.

В менуэтах темп не указывается, очевидно, традиционно указывалось только название — Meuetto. Темп частей, обозначенных tempo di Menuetto не столь очевиден. «Моцартовский менуэт, в противоположность менуэту эпохи барокко, был спокойным танцем на ¾. Менуэты Моцарта часто играют теперь слишком быстро. <…> Важно отметить, что в менуэте — три ритмических удара в такте, а не один, как, например, в скерцо Бетховена» [1, *44*]. Вместе с тем британский исследователь З. Рампе свидетельствует, что «менуэт вообще рассматривался в кончающемся XVIII столетии в качестве одного из самых быстрых танцев» [7, *162*], что и сделало его прямым предшественником скерцо. Моцарт в письме сестре от 24 марта 1770 года пишет: «В ближайшее время я пошлю тебе менуэт. <…> В нем много нот. Почему? Потому что это театральный менуэт, и он играется медленно. Во всех миланских и итальянских менуэтах нот всегда много, они медленные и в них много тактов» [2, *33*]. Действительно, в работе Л. Кириллиной показано, что менуэт, «эмблема культуры XVIII века», имел множество разновидностей, отли-

чавшихся друг от друга как семантикой, так и характером движения [5, *103–112*].

Динамика также может представлять определенную проблему для исполнителей. В ранних сонатах она крайне редко ставилась автором. Возможно, это связано с тем, что сонаты исполнялись на клавесине, возможности которого в области динамической градации много меньше, чем на современном фортепиано. «Моцарту были уже известны все динамические ступени между *рр ff* (*рр*, *р*, *тр;* современному обозначению *тр* в XVIII веке соответствовало *рf*, *mf*, *f*, *ff*). Но согласно традиции, он чаще довольствовался только намеками на динамику, — пишут Е. и П. Бадура-Скода, — у Моцарта forte и piano обозначают только два основных типа динамики. Моцартовское piano, следовательно, может означать не только *р*, *рр*, но и *тр*; а forte включает в себя все градации между *mf* и *ff*» [1, *28–29*]. В выборе динамики исполнителям следует ориентироваться на такие параметры, как жанровая основа, фактурная плотность, частота гармонических смен. Например, бурлящие альбертиевы басы, изобилие энергичных трелей и арпеджио в мелодике первой части сонаты KV 6 требуют динамической яркости и напора; прозрачная же фактура первой части сонаты ре мажор KV 7 с множеством одноголосных пассажей должна звучать более камерно, за исключением ярких призывных первых аккордов. Многие фрагменты, изложенные «патетическим» пунктирным ритмом, такие, как второй менуэт си-бемоль минор из сонаты KV 8, главная партия сонатного аллегро KV 9, медленная часть KV 26, скорее требуют достаточно громкого звучания.

К проблемам, связанным с динамикой, можно отнести и соблюдение акустического баланса между инструментами.

Артикуляционных пометок в ранних сонатах достаточно много. В основном это указания исполнения стаккато и легато. Особенностью является то, что прак-

Л.К. Кармонтель (1717–1806).
Соната и ее поклонник.
Акварель

тически все обозначения стаккато вместо традиционных точек указаны короткой вертикальной линией. В настоящее время принято считать, что это различные варианты написания одного и того же штриха, а не различная степень краткости стаккато. В более поздних сочинениях встречаются и тот, и другой вариант написания. Лиги проставлены порой в неожиданных местах, очевидно там, где возможны разночтения. В фактуре, где легато очевидно, например в альбертиевых басах, оно не ставилось автором.

Наконец, украшениям в моцартовской музыке посвящено немало страниц, как в старинных трактатах, так и в современных исследованиях. В ранних моцартовских сонатах они встречаются в изобилии и расшифровываются согласно принятым традициям, так же, как и в других сочинениях Моцарта. Единственным требованием мо-

жет являться унификация, единообразное исполнение одинаковых украшений в аналогичном музыкальном материале, к примеру, при дублировании скрипкой клавира.

* * *

Атмосфера творческой радости от совершаемых музыкальных открытий, предчувствие безграничных возможностей пронизывает ранние сонатные циклы Моцарта. Это, даже несмотря на некоторые обаятельные несовершенства, делает музыку ранних моцартовских сонат привлекательной для современных исполнителей, особенно для тех, кто так же, как и юный Моцарт, делает первые шаги в искусстве ансамблевого музицирования.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бадура-Скода Е., Бадура-Скода П.* Интерпретация Моцарта. Москва, 1972. 374 с.

2. Вольфганг Амадей Моцарт. Полное собрание писем. М., 2006. 536 с.

3. *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. В 3 ч. Ч. 3. Москва, 2007. 376 с.

4. *Луцкер П., Сусидко И.* Моцарт и его время. Москва, 2015. 624 с.

5. *Эйнштейн А.* Моцарт. Личность. Творчество. Москва, 2007. 472 с.

6. *Höft B.* «Wie das andante, so ist sie» Mannheimerinnen um Mozart / B. Höft // 176 Tage W.A. Mozart in Mannheim / hrsg. von Karin von Welck, Liselotte Homering. Mannheim: Städtisches Reiss-Museum, 1991. S. 28–41.

7. *Rampe S.* Mozarts Claviermusic. Klangwelt und auffürungspraxis. Bärenreitaer, 1995. 2 Auf. 2006. 402 s.

REFERENCES

1. *Badura-Skoda E., Badura-Skoda P.* Interpretaciya Moczarta [The Interpretation Of Mozart]. M. [Moscow], 1972. 374 p.

2. Vol'fgang Amadej Moczart. Polnoe sobranie pisem [Full collection of letters]. M. [Moscow], 2006. 536 p.

3. *Kirillina L.* Klassicheskij stil' v muzyke XVIII — nachala XIX veka [Classical style in music of XVIII — early XIX century]. M. [Moscow], 2007. 376 p.

4. *Lucker P., Susidko I.* Moczart i ego vremya [Mozart and his time]. M. [Moscow], 2015. 624 p.

5. Ehjnshtejn A. Moczart. Lichnost'. Tvorchestvo [Mozart. Personality. Creativity]. M. [Moscow], 2007. 472 p.

6. *Höft Brigitte.* «Wie das andante, so ist sie» Mannheimerinnen um Mozart [«Like the andante, is» Mannheim to Mozart] // W. A. Mozart in Mannheim [W. A. Mozart in Mannheim]. Reiss-Museum der Stadt Mannheim Edition Braus [Reiss-Museum of the city of Mannheim, Edition Braus], 1992. S. 28–41.

7. *Rampe S.* Mozarts Claviermusic. Klangwelt und auffürungspraxis [Mozart's Clavier Music. Sound-world and performance practice]. Bärenreitaer [Bärenreitaer], 1995. 2 Auf. 2006. 402 s.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Хотя эти произведения написаны для клавира с сопровождением скрипки и виолончели, то есть являются клавирными трио, их все же вполне можно рассматривать наряду с сонатами для клавира и скрипки, поскольку партия виолончели либо полностью дублирует партию левой руки клавира, либо является ее упрощенным вариантом. Функция виолончели — лишь акустическое усиление баса, партия этого инструмента не изменяет фактуру произведения.