

На правах рукописи

Назарова Екатерина Михайловна

**ВЕНСКИЙ КАПЕЛЬМЕЙСТЕР ИОГАНН ГЕНРИХ ШМЕЛЬЦЕР
И СВЕТСКАЯ МУЗЫКА ПРИ ДВОРЕ ИМПЕРАТОРА ЛЕОПОЛЬДА I**

Специальность 17.00.02 — музыкальное искусство

Автореферат диссертации
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва

2017

Работа выполнена в ФГБОУ ВО**«Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»**

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
Кириллина Лариса Валентиновна

Официальные оппоненты: **Гервер Лариса Львовна**
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени
Гнесиных», профессор кафедры
аналитического музыкознания

Великовский Александр Юрьевич
кандидат искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Государственная классическая
академия имени Маймонида», доцент факультета
мировой музыкальной культуры

Ведущая организация: **ФГБОУ ВО «Нижегородская
государственная консерватория
имени М. И. Глинки»**

Защита состоится 26 октября 2017 года в 17 часов на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского» по адресу: 125009, г. Москва, Б. Никитская ул., 13/б.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского и на сайте <http://www.mosconsv.ru/ru/groups.aspx?id=120421>

Автореферат разослан « » _____ 2017 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
кандидат искусствоведения

Моисеев Григорий Анатольевич

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Творчество венских композиторов середины XVII века оставило заметный след в развитии европейского музыкального искусства эпохи барокко, однако в настоящее время оно исследовано довольно поверхностно и фрагментарно. Принято считать, что музыкальная культура при императорском дворе Габсбургов формировалась в основном приезжими композиторами, а местные мастера творили в италянизированной манере. Однако иностранные влияния стали лишь одним из факторов, способствовавших появлению в Вене особых условий, которые определили своеобразие ее музыкальной культуры. Многонациональный состав столицы, сочетание местных и иностранных традиций, насыщенность музыкальной жизни венского двора, значительные материальные вложения и личные предпочтения монархов — все это привело к формированию особых черт венской музыки, отличающих ее как от итальянского прототипа, так и от прочих явлений современного искусства. Великая венская классическая школа вряд ли была бы возможна без «предыстории», восходящей к XVII веку.

Одним из ярчайших композиторов этого периода был Иоганн Генрих Шмельцер (1620/1623–1680). Известный во всей Европе скрипач-виртуоз и корнетист, он сделал головокружительную карьеру при дворе Леопольда I: от ученика в придворной капелле до первого в истории капельмейстера-австрийца.

В современной литературе о Шмельцере основное внимание уделяется внешним жизненным обстоятельствам, в отношении же творчества этого музыканта сформировались некоторые заблуждения, встречающиеся как в отечественных изданиях, так и в зарубежных. Тщательный пересмотр этих заблуждений позволяет не только выявить вклад Шмельцера в историю музыки, но и дополнить картину развития инструментальных жанров. Необходимость всестороннего исследования творчества Шмельцера и концептуальное осмысление его в контексте культуры венского двора середины

XVII века как одного из важнейших культурных центров Европы своего времени и составляет актуальность данной работы.

Степень разработанности темы. Монографии о Шмельцере до сих пор не было создано. Хотя композитору посвящены отдельные страницы или даже главы нескольких трудов — «История скрипичного искусства» Л. Гинзбурга и Г. Григорьева, «Инструментальная музыка Шмельцера, Бибера, Муффата и их современников» Чарльза Брюэра, статьи П. Нетля и А. Кочижа¹, — а его имя упоминается во многих работах, посвященных музыке XVII века, в современном музыкознании не сложилось какого-либо единого представления о месте Шмельцера в истории музыки и его вкладе в развитие венской культуры. В результате в трудах разных авторов он становится то представителем «австрийской»², «немецкой»³, «венской» школ (Г. Адлер — наряду с И.К. Керлем и Г.И.Ф. фон Бибером⁴) или даже богемской традиции⁵, то «немецкого стиля»⁶. Распространено также мнение, что Бибер был непосредственным творческим наследником Шмельцера⁷.

Делая акцент на австрийском происхождении Шмельцера, исследователи не только уделяют чрезмерное внимание его назначению на должность капельмейстера императорской капеллы, но и приписывают ему создание

¹ *Koczirc A.* Zur Lebensgeschichte Johann Heinrich Schmelzers // *Studien zur Musikwissenschaft*. H. 26 (1964). S. 47–66; *Nettl P.* Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts // *Studien zur Musikwissenschaft*. H. 8 (1921). S. 45–175.

² *Schwarz B.* Great Masters of the Violin: From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman, and Perlman. N.Y., 1987; *Graulich M.* Vorwort // H. I. F. von Biber. Sonate Es-Dur für Violine (scordato) und Cembalo. Stuttgart, 2005.

³ *Apel W.* Italian Violin Music of the Seventeenth Century / ed. by T. Binkley. Bloomington, 1990.

⁴ *Wörner K. H.* Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch. 8. Aufl. Göttingen, 1993.

⁵ *The Book of the Violin*. London, 1984; *Griscom R., Lasocki D.* The Recorder: A Research and Information Guide. N.Y., 2012.

⁶ *Georg Muffat on Performance Practice. The Texts from Florilegium Primum, Florilegium Secundum, and Auserlesene Instrumentalmusik* / ed. and transl. by D. K. Wilson. Bloomington, 2001.

⁷ *Гинзбург Л., Григорьев В.* История скрипичного искусства. Учебник: в 3 вып. Вып. 1. М., 1990; *Cerha F.* Editor's Preface // J. H. Schmelzer. *Sonatae Unarum Fidium: in 2 Bdn. Bd. 2: Sonata quarta; Sonata quinta; Sonata sexta* / hrsg. von F. Cerha. S. IV–V. (Wiener Urtext Ausgabe). Wien, 1958; *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); *Silvela Z.* A New History of Violin Playing. The Vibrato and Lambert Massart's Revolutionary Discovery. USA, 2001; *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.

«типично австрийских» жанров — застольной сонаты⁸, первого сборника сольных сонат австро-германских земель⁹.

Отмечая влияние мастера на младших современников — Бибера, Вальтера или Муффата¹⁰, — авторы объединяют сольные сонаты этих композиторов в рамках условно импровизационного, фантазийного стиля, который прямолинейно связывают с категорией *stylus phantasticus*¹¹, лишая музыку Шмельцера присущего ей своеобразия.

Л. Гинзбург и В. Григорьев, хотя и дают в своей работе развернутое представление о Шмельцере и его музыке, рассматривают произведения венского мастера в рамках бытовавших в XX веке взглядов на барочные жанры, в результате чего делаются ошибочные выводы: о взаимопроникновении в творчестве Шмельцера жанров церковной сонаты и сюиты, отказе от характерных образцов старинной церковной и камерной сонаты, создании нового типа инструментальной пьесы — арии.

Театральная и церемониальная традиции при дворе Леопольда I исследованы довольно фрагментарно, при этом балетная музыка к венским спектаклям практически не затрагивается. Эгон Веллес довольно подробно разбирает балетную музыку Шмельцера, однако перечисляет лишь очевидные факты (предпочитаемые композитором размеры или ритмы и т.д.)¹².

⁸ Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства.

⁹ An Early Hautboy Solo Matrix. Solos for the Hautboy before 1710 based on a Symphonia / Sonata by Johann Christoph Pez that Demonstrates a Performance Practice of Adaptation. Cambridge, 2015; The Book of the Violin / ed. by D. Gill; Stowell R. The Early Violin and Viola: A Practical Guide. Cambridge, 2001; Greene's Biographical Encyclopedia of Composers: A Music Lover's Treasury of the Lives and Musical Achievements of Over 2,400 Important Composers From the Ancient Greeks to the Present Day. London, 1985; The Harvard Biographical Dictionary of Music / ed. by D. M. Randel. Cambridge, Mass., 1996.

¹⁰ Bukofzer M. Music In The Baroque Era — From Monteverdi To Bach. N.Y., 1947; Georg Muffat on Performance Practice. The Texts from Florilegium Primum, Florilegium Secundum, and Auserlesene Instrumentalmusik / ed. and transl. by D. K. Wilson. Bloomington, 2001; Brewer, Charles E. The Instrumental Music of Schmelzer, Biber, Muffat and Their Contemporaries. Burlington, 2011.

¹¹ Brewer, Charles E. The Instrumental Music of Schmelzer, Biber, Muffat and Their Contemporaries; Freeman-Attwood J. "Schmelzer. Sonatae Unarum Fidium": record review // Gramophone (January 2000); Ledbetter D. Unaccompanied Bach. Performing the Solo Works. New Haven, 2009; The Cambridge History of Seventeenth-Century Music / ed. by T. Carter, J. Butt. Cambridge, 2005.

¹² Wellesz E. Die Opern und Oratorien in Wien von 1660-1708. Charleston, 2010.

Ценные предположения о существовании традиции венских балетов, отличающейся от традиции немецких сюит, соответствии формы венских танцевальных циклов сюите, о создании Шмельцером венской школы камерной музыки и мелодическом свойстве его сочинений были высказаны М. Робертсоном¹³, М. Шротт¹⁴, Дж. Бэйроном¹⁵, П. Нетлем¹⁶, однако в их трудах эти идеи не получили серьезного осмысления.

Объектом исследования является творческая деятельность Шмельцера при венском дворе эпохи Леопольда I, **предметом изучения** — стилевые и жанровые особенности творческого наследия Шмельцера, влияние на творчество композитора традиции венского двора, а также иных жанровых и стиливых традиций Европы середины XVII века, восприятие творчества Шмельцера при жизни и в последующие эпохи.

Материалом диссертации послужили факсимиле и издания XX-XXI веков произведений Шмельцера и его современников, либретто и описания празднеств, архивные и исторические документы (биографии, мемуары и дневники путешествий), трактаты по исполнительской практике XVII–XVIII веков.

Целью работы стало создание первого в мировой науке труда, посвященного творчеству Шмельцера, в котором будет сформулирован вклад музыканта в культуру венского двора и в развитие стилевых и жанровых традиций инструментальной музыки его времени.

Этим обусловлены **задачи исследования**, а именно:

- систематизировать весь фактический материал, относящийся к творческой деятельности Шмельцера, и рассмотреть его инструментальные сочинения как одно из заметных явлений в истории музыки середины XVII века,

¹³ *Robertson M.* The Courtly Consort Suite in German-speaking Europe, 1650-1706. Burlington, 2009.

¹⁴ *Schrott M.* Die Tanzregie in den Barockopern unter Kaiser Leopold I // Regie in Dokumentation, Forschung und Lehre / hrsg. von M. Dietrich. S. 106–130. Salzburg, 1975.

¹⁵ *Baron John. H.* Intimate Music: A History of the Idea of Chamber Music. N.Y., 1998.

¹⁶ *Nettl P.* Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts.

- проследить этапы музыкальной карьеры Шмельцера при дворе Леопольда I и дать им объективную оценку,
- установить новаторство Шмельцера в области балетной музыки и выявить его истоки,
- сформулировать вклад Шмельцера в развитие жанра сольной скрипичной сонаты и представить сочинения композитора в данном жанре в контексте различных европейских традиций XVII века,
- определить специфику ансамблевых сонат Шмельцера в связи с музыкальной практикой венского двора эпохи Леопольда I,
- охарактеризовать роль Шмельцера в подготовке свадебных торжеств по случаю бракосочетания императора Леопольда и выявить влияние этого события на дальнейшую карьеру композитора и сложившиеся впоследствии представления о его вкладе в историю музыки XVII века,
- изложить общие руководящие принципы для исполнения музыки Шмельцера в наше время.

Методология. В работе использован метод комплексного анализа, основу которого составляет сравнительно-исторический подход; изучение документов о жизни и творчестве композитора, первоисточников его партитур сочетается с рассмотрением жанровых и стилевых особенностей сочинений Шмельцера, их исполнительской проблематики и поиском необходимого для осмысления музыки мастера контекста.

Теоретической базой послужили труды отечественных и зарубежных исследователей. Настоящая работа продолжает и развивает направление в современных исследованиях, связанное с созданием новой, уточненной истории инструментальных жанров XVII века (в отечественном музыковедении представленное прежде всего Ю.С. Бочаровым). В ней использован богатый опыт изучения источников музыки Шмельцера и его современников, прежде всего в трудах Ч. Брюера. В той мере, в которой в диссертации нарисована общая картина музыкальной жизни венского двора при императоре Леопольде I, она вписывается в ряд монографических исследований, посвященных

изучению особенностей музыкальной культуры важнейших центров европейского барокко.

Также в исследовании развивается ряд наблюдений, высказанных различными авторами относительно особенностей музыки при венском дворе и творчества Шмельцера. Так, смысл и значение использования фольклорного материала у Шмельцера и его венских коллег отмечается П. Нетлем. Конкуренция музыкальной и театральной культуры при дворах Леопольда I и Людовика XIV освещается Кр. Аэрке. Идея о популярности среди венских композиторов XVII века инструментовки с использованием духовых инструментов высказана в работе Э. Селфридж-Филд. В вопросах аутентичной терминологии стилевого учения барокко были восприняты наблюдения М.Л. и Р.А. Насоновых. Опираясь на первоисточники, описывающие особенности инструментальной исполнительской практики, мы также используем опыт их систематизации в трудах А. Долметча, Р. Доннингтона и П. Ноймана.

Научная новизна работы состоит в существенном пересмотре представлений о месте Шмельцера в истории музыки XVII века и его вкладе в развитие различных жанрово-стилевых традиций инструментальной музыки этого времени. В результате всестороннего исследования жизни и инструментальной музыки Шмельцера показано, что он был ярким представителем венской музыкальной культуры своего времени, ассимилировавшей многочисленные итальянские и французские влияния, в то время как его значение первого австрийского капельмейстера и якобы основателя австрийской национальной школы в существующих исследованиях преувеличено. Подвергнуты критике и исправлены разнообразные неточности и заблуждения, связанные в существующей литературе с попытками приписать Шмельцеру не принадлежащие ему новации и достижения. Впервые в научной литературе аргументировано существование особой венской ветви сольных скрипичных сонат и даны рекомендации по выявлению специфики соответствующих сочинений в современной исполнительской практике. Впервые в научной литературе определено влияние инструментального стиля

Шмельцера на изначально прикладную балетную музыку, что привело к художественному возвышению этой области музыкального искусства. Дана новая оценка соотношению ансамблевых сонат Шмельцера и его венских современников с венецианскими образцами, выявлены черты местного венского колорита. Подвергнуты критике и уточнены представления о влиянии инструментального творчества Шмельцера на сочинения ведущих представителей инструментальной музыки центральной Европы второй половины XVII века, показано, что они были ограничены преимущественно областью скрипичной идиоматики, в то время как некоторые важные идеи Шмельцера-композитора остались достоянием своего места и времени.

На защиту выносятся следующие положения:

- Инструментальная музыка (и прежде всего сольные скрипичные сонаты и танцевальные жанры) представляют собой наиболее ценную часть творческого наследия Шмельцера; ее особенности определяются влиянием крупнейших европейских традиций (венецианской, французской), преломившихся сквозь призму музыкальных обычаев венского императорского двора.
- Выдающаяся для своего времени карьера Шмельцера объясняется не только достижениями мастера как композитора и скрипача, но и внешними обстоятельствами (благоприятным вниманием к нему императора Леопольда I, политическими событиями, эпидемиями).
- Шмельцер — продолжатель традиции сонат для скрипки и *basso continuo* Бертали, вместе с которым он представляет отдельную, венскую ветвь жанра сольной сонаты XVII века.
- Шмельцер — один из основоположников венской танцевальной сюиты, отличающейся единством цикла, тематическим и образным родством, выразительными мелодическими линиями в рамках гомофонно-гармонического склада, разнообразием ритмического рисунка, контрастностью характеров и яркими театральными эффектами.
- Иностранное влияние в искусстве, политические амбиции императора Леопольда и соперничество Австрии и Франции привели к созданию в Вене

особых условий, которые способствовали формированию местного венского колорита, в наибольшей степени в области ансамблевой и танцевальной музыки.

- Специфические исполнительские традиции Вены, а также особенности стиля Шмельцера обуславливают необходимость выработки особого подхода к интерпретации сольных сонат композитора (а также близких ему сочинений Бертали), отличающегося от сложившихся стандартных манер, ориентированных на стиль Г. И. Ф. фон Бибера и Дж. А. Пандольфи Меалли.

Теоретическая значимость диссертации состоит в том, что полученные в ходе научной работы выводы вносят существенный вклад в развитие представлений о европейской инструментальной музыке середины XVII века. Диссертация может представлять интерес для музыковедов, изучающих инструментальное творчество центральноевропейских композиторов этого периода, а также занимающихся проблемами жанров барочной сонаты и сюиты. **Практическая значимость** исследования заключается в том, что его материалы и результаты могут быть использованы в курсе лекций по истории зарубежной музыки, истории и теории исполнительского искусства. Работа может быть полезна и для исполнителей, специализирующихся на интерпретации музыки барокко.

Апробация работы. Диссертация подготовлена на кафедре истории зарубежной музыки ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского», обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры 17 мая 2016 года.

Положения диссертации излагались в докладах на V Всероссийской научно-практической конференции «Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: история и современность» (Казань, 2012), международной научной конференции «К 300-летию К.Ф.Э. Баха и К.В. Глюка» (Москва, 2014). Изложенные в работе рекомендации к исполнению музыки Шмельцера и Бертали используются автором диссертации в концертной практике. Основные результаты исследования опубликованы в

рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК при Министерстве образования и науки Российской Федерации.

Структура работы. Диссертация состоит из 7 глав, введения и заключения, списка литературы, включающего 126 наименований, нотных источников, а также приложения.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается тема исследования, аргументируются ее актуальность и значимость, представляется обзор литературы, посвященной данному предмету, формулируется цель, определяются основные проблемы и задачи.

Отмечается, что своеобразие феномена венской музыки середины XVII века до сих пор не получило глубокого осмысления в науке. Отдельные предположения об отличительных особенностях венской музыки и музыки Шмельцера в частности высказаны в трудах П. Нетля, М. Робертсона, М. Шротт, Д. Бэйрона, Э. Селфридж-Филд, однако, поскольку в исследованиях данных авторов тема венской музыкальной культуры затрагивается лишь вскользь, эти идеи нуждаются в серьезной разработке.

Хотя некоторым аспектам театральной и церемониальной традиции при дворе Леопольда I посвящен ряд зарубежных и отечественных изданий, в музыкальном отношении венские празднества исследованы довольно фрагментарно. В этих трудах рассматривается лишь творчество итальянских оперных композиторов, работавших в Вене, балетная же музыка к этим спектаклям или игнорируется вообще, или упоминается мельком. В существующих же работах, затрагивающих проблемы венского балета — П. Нетля, Э. Веллеса, М. Шротт, — хотя и отмечаются некоторые важные черты танцевальной музыки Шмельцера, упускается из вида ее истинное своеобразие.

Несмотря на то, что исследователи признают вклад композитора в развитие жанров сонаты и сюиты, они редко конкретизируют, в чем этот вклад

состоял. При этом истинные достижения Шмельцера — создание венской ветви сольных сонат и развитие венского балета — остаются в тени.

Глава I «Музыкальная культура венского двора времен императора Леопольда I» посвящена исследованию политических, исторических и иных причин формирования в Вене условий, определивших своеобразие ее музыки. Особое внимание уделяется личности императора Леопольда I, сыгравшего важную роль в развитии культуры столицы.

В XVII веке Вена была центром притяжения для огромных имперских территорий с почти самостоятельными властителями, организующими жизнь своего двора (в том числе и музыкальную) по собственному вкусу. Во второй половине столетия Габсбурги активно пытаются вернуть империи былое влияние, утраченное в результате Тридцатилетней войны. В новых политических условиях помпезные развлечения стали удобным средством внушать образ благополучного и сильного государства послам иностранных держав, а также поддерживать авторитет монарха среди его подданных. Большую роль в развитии искусства в Вене сыграло соперничество, разгоревшееся между французским королем Людовиком XIV и австрийским императором Леопольдом I. Оба монарха были страстными покровителями искусств, оба принимали участие в придворных театральных постановках, хотя эстетические предпочтения у них были разными.

Исторические и религиозные коллизии первой половины XVII века — противостояние католиков и протестантов, которое велось не только в военной и политической сферах, но и в области культуры и искусства, — также наложили отпечаток на развитие венской музыкальной культуры. Под воздействием всех этих факторов во время правления Леопольда I оперные представления становятся почти регулярным событием.

Несмотря на распространение французской музыки по всей Европе, Австрия восприняла главным образом достижения итальянских композиторов. Италия XVII века играла важную роль в формировании новых музыкальных жанров и эстетических ценностей, а тесная связь между двумя странами была

определена еще и политическими причинами. Уже с 1134 года большая часть Италии была в составе Священной Римской империи, а династические браки способствовали усилению итальянского влияния при дворе.

Таким образом, история музыки Вены определялась взаимоотношением между многообразными местными и иностранными традициями, а интенсивность музыкальной жизни двора, предполагающая создание большого количества самых разных произведений — театральных, вокальных и инструментальных, — обусловила взаимовлияние этих жанров.

В результате, венская музыка на фоне своего итальянского прототипа (как и прочих явлений западноевропейского барокко) имеет ярко выраженную специфику, наиболее заметную в творчестве композиторов императорской капеллы и обусловленную особенностями придворной культуры.

Важнейший этап формирования самобытной венской культуры пришелся на эпоху правления Леопольда I. Император получил хорошее практическое и теоретическое музыкальное образование, а также вполне мог соперничать с профессиональными композиторами: его музыка активно исполнялась не только при его жизни, но и после смерти. Кроме того, Леопольд I принимал непосредственное участие в придворных музыкальных торжествах. Собранный монархом большая коллекция из сочинений современных ему итальянцев дала возможность венским композиторам познакомиться с творчеством многих знаменитых мастеров. Музыкальная образованность позволяла Леопольду лично следить за профессиональным уровнем музыки при дворе, а его политические амбиции и щедрая материальная поддержка во многом способствовали расцвету искусства в Вене.

В **Главе II «Венская императорская придворная капелла»** освещается история основного музыкального института Вены, раскрывается роль капеллы в формировании музыкальной жизни столицы. Анализируются функции капельмейстера, рассматриваются прецеденты назначения на этот пост местных композиторов.

Во второй половине XVII века служащие императорской капеллы отвечали за исполнение всей музыки при дворе — от сонат до опер и балетов. Во многом именно специфика оперного оркестра (предполагавшего наличие разнообразных духовых для характерных сцен) определила состав капеллы этого периода, повлияла на все остальные жанры венской музыки, в том числе камерно-инструментальные. Поскольку подобные произведения обычно писались в расчете на имевшийся состав исполнителей, самые разнообразные сочетания струнных и духовых в них остаются популярны на протяжении всего столетия. Тогда как в Венеции такие комбинации к середине века исчезают, а в других, более мелких капеллах духовые использовались, в основном, в исключительных случаях, часто применявшееся сочетание корнетов, тромбонов, труб, флейт, фаготов и струнных стало одной из отличительных черт музыки венских мастеров.

Видоизменение состава капеллы отражает развитие придворной музыки в целом: возникновение инструментальных сочинений, смещение интереса в сторону светских произведений, расцвет театральных жанров повлекли за собой изменение соотношения между вокальной и инструментальной частями, появление новых инструментов, виртуозов-исполнителей, увеличение общего числа музыкантов.

Изучение инструментального состава в венских сонатах помогает прояснить и инструментальный состав самой капеллы: хотя отдельные инструменты (например, виола да гамба, фагот, пиффаро, флейта, шалмей) отсутствуют в официальных списках, на практике они широко применялись в камерном музицировании.

В истории венской капеллы интерес монархов играл особенную роль, определяя чередование периодов ее расцвета с периодами упадка. Под руководством Леопольда I капелла становится не просто самой масштабной, но одной из самых блестящих в Европе, ее составляют первые виртуозы, отбираемые лично императором, а количество их выступлений превышает 800 в год.

Почти весь процесс создания музыки — от ее написания до представления на суд публики — был сосредоточен в руках капельмейстера. Императоры проводили отбор кандидатов на этот пост со всей возможной тщательностью, поэтому подбор подходящей кандидатуры мог занять годы. Главную роль играло, однако не национальное происхождение музыкантов, а их способность творить в полюбившейся при дворе манере. Назначение на эту должность могло диктоваться и историческими обстоятельствами. Шмельцер не был единственным капельмейстером-австрийцем; чрезмерный акцент на его австрийском происхождении, заметный во многих биографиях композитора, ведет к преувеличению значимости карьерных достижений венского мастера; при этом без внимания остаются его реальные заслуги.

В **Главе III «Жизнь и творчество И. Г. Шмельцера»** на основе архивных документов и данных, опубликованных в зарубежных исследованиях, уточняются отдельные факты биографии композитора, исправляются сложившиеся заблуждения.

Сведений о Шмельцере до нас дошло довольно мало; недостающая информация часто восполняется предположениями. Основное внимание в главе уделяется исторически верной интерпретации фактов биографии венского мастера, исследуются также обстоятельства его назначения капельмейстером капеллы.

Отмечается, что именно карьерный рост скрипача, происходивший вопреки его неитальянскому происхождению, побуждает современных исследователей находить в произведениях Шмельцера черты австрийского (или немецкого) стиля, а в поверхностных жизнеописаниях он объединяется с композиторами, творчество которых имеет немного общего с музыкой Шмельцера в стилевом отношении, в разнообразные, искусственно создаваемые исследователями школы. Тем не менее, назначение Шмельцера капельмейстером было особым, но не единичным случаем, обусловленным стечением многих обстоятельств, и потому не играло важной роли для истории музыки.

Разнообразие наследия Шмельцера связано с должностями, которые композитор занимал на протяжении своей жизни: каждая из них требовала сочинения музыки в определенных жанрах. Славу Шмельцеру принесла именно инструментальная и балетная музыка, что отражено в словарях XVIII–XIX веков. Современные исследователи также отмечают большой вклад композитора в этих областях, при этом, однако, приписывая ему достижения, которые противоречат природе сочинений Шмельцера и инструментальной музыки второй половины XVII века.

Жизнь и творчество Шмельцера были тесно связаны с Веной, а своей блестящей карьерой он был обязан Леопольду I. Всего за тридцать лет Шмельцер проходит путь от простого скрипача в составе инструментальной части капеллы до капельмейстера, автора опер и других драматических произведений, создание которых обычно было прерогативой итальянцев. Изданные композитором в конце 1650 – начале 1660-х годов три сборника инструментальных сонат демонстрировали сформировавшиеся к этому времени основные разновидности этого жанра. С их помощью музыкант заручился поддержкой наиболее влиятельных при дворе лиц, а публикация балета «Спор Воздуха и Воды» упрочила его международную известность.

Восприняв особенности столичной культуры, Шмельцер творил в яркой самобытной манере, а высокий художественный уровень его сочинений обеспечил композитору не только прижизненную славу, но и место в истории музыки.

В Главе IV «Торжественные представления венского двора» определяется место венских празднеств на театральной карте Европы, на примере свадебных торжеств 1666 года рассматриваются особенности венских постановок. Отдельное внимание уделяется влиянию на эти торжества политического и культурного соперничества между Леопольдом I и Людовиком XIV.

В XVII веке оперные и балетные представления стали частью ритуала, демонстрирующего могущество правителя и преданность подданных.

С помощью аллегорий они декларировали внешнеполитический курс перед иностранными державами, затрагивали актуальные философские проблемы, обнаруживали политические амбиции и личные пристрастия монархов, повышали их престиж в глазах подданных. В Вене в силу исторических и политических причин подобные торжества отличаются необычайным масштабом. Венецианская опера оказалась жанром, идеально подходящим для демонстрации силы и благосостояния империи, а ее эклектичность хорошо прижилась на почве венской культуры.

Активную роль в театрализации венской жизни играл Леопольд I. За 47 лет царствования императора было дано более 300 драматических светских представлений. Размах придворных развлечений был обусловлен, в частности, соперничеством двух знаменитых в Европе покровителей театра и музыки. В связи с этим подробно рассматриваются торжества 1666 года, посвященные бракосочетанию императора Леопольда I и инфанты Маргариты Терезы. Разбираются внешние сходства между французскими и австрийскими празднествами (постройка театра, стоимость постановок, длительность празднеств и др.), а также аллегории, с помощью которых Леопольд I и Людовик XIV декларировали друг перед другом свои политические позиции.

В разделе «**Фейерверк**» обсуждается первая часть масштабной трилогии, предназначенной для свадебных торжеств, ее внешний облик и символическое значение.

Раздел «**Конный балет**» посвящен второй части празднеств — балету «Спор Воздуха и Воды». На основе сохранившихся либретто и описаний даются детали исполнения, разъясняется смысл аллегорической программы. Уделяется внимание также и особенностям жанра конного балета. Особое место занимает анализ музыки Шмельцера к «Спору Воздуха и Воды».

Жанр конного балета не предполагал экспериментов или каких-либо сложных новшеств. Исполнение на открытом воздухе и турнирное происхождение жанра требовали использования звучных труб и литавр, которые значительно ограничивали гармоническую и мелодическую палитру

композитора. При всей кажущейся простоте конного балета Шмельцер находит возможность разнообразить звучание с помощью разных вариантов голосоведения. В аллеманде, написанной для струнных без труб, проявляется типичная для Шмельцера-инструменталиста выразительность и свобода мелодии.

Хотя подобные постановки рассчитывались на разовое исполнение, Шмельцер заботился о высоком художественном уровне своих сочинений. Следуя за либретто, он объединяет серию контрастных пьес в единый цикл: логика следования частей определяется в нем сценическим действием, характером персонажей, а не традиционной группировкой танцев по парам. Такое единство цикла дает возможность говорить о балетах Шмельцера как о многочастной циклической форме инструментальной музыки, объединённой общим художественным замыслом.

В следующем разделе этой главы, **«Опера «Золотое Яблоко»**, рассматривается завершающая часть свадебной трилогии, раскрываются смысловое значение либретто, его связь с программой конного балета и фейерверка, характеризуются отдельные музыкальные особенности оперы.

Венские торжества не только не уступали, но иногда и затмевали по своему блеску и размаху парижские аналоги. Хотя в Вене Леопольда I не было создано самобытных образцов оперного жанра, театральные представления формировали всю музыкальную культуру императорского двора и оказали влияние на все остальные жанры — сонатные, балетные, литургические. В силу ряда обстоятельств основное своеобразие венских празднеств было сосредоточено в танцевальных номерах.

В последнем разделе главы, **«Балетная музыка к опере Чести «Золотое Яблоко»**, разбираются три балета, написанные Шмельцером. Анализируются средства, используемые композитором для создания образов и характеров персонажей. Исследуется возможное предназначение и место второго балета.

В сборнике «Венская танцевальная музыка во второй половине семнадцатого века» из серии «Памятники музыкального искусства Австрии»

опубликованы только два балета к «Золотому Яблоку» на основе факсимиле из архива города Кромержижа (за исключением басовой партии к первому балету, дополненной из Нs. 16.853, содержащегося в Австрийской национальной библиотеке в Вене). В результате может возникнуть впечатление, что балетов в «Золотом Яблоке» было только два. Усиливает это впечатление и либретто оперы, в котором есть указания лишь к двум *balli*. Тем не менее, в сборнике арий из библиотеки Леопольда I (Нs. 16.853) балетов три, как и полагалось столь полномасштабной опере. Название этого недостающего балета и стиль самих танцев свидетельствуют о его батальном характере, поэтому можно предположить, что второй балет исполнялся во время штурма афинянами крепости Марса. В пользу этой гипотезы говорит и то, что у Чести собственной инструментальной музыки в данном эпизоде нет — в отличие от остальных двух «военных сцен», а подобные *combatimenti* будут встречаться в творчестве Шмельцера и позднее (в частности, в «Балете мушкетеров», 1671).

Соперничество с французским королем, ставшее одной из негласных задач свадебных торжеств, определило некоторую консервативность этих балетов: в них нет смелых экспериментов, встречающихся в более поздних танцах Шмельцера. Все номера связаны между собой и легко переходят один в другой, а некоторые из них объединяются общими интонациями. Логика следования танцев по принципу контраста и тональный план также позволяют им выстраиваться в единый цикл.

Грандиозность замысла оперы Антонио Чести и значительность события, которому она посвящалась, личное внимание императора к каждой детали требовали от Шмельцера максимума творческих сил для написания балета, который может служить ярким примером трактовки жанра в творчестве венского мастера.

Музыкальные достоинства этих сюит, их связность в единое целое, самодостаточность в качестве инструментальных циклов позволяют выделить венскому балету отдельное и значимое место в истории жанра.

В Главе V «Венский балет при дворе императора Леопольда I» обсуждаются жанровые особенности венского балета, его функции в опере, национальные особенности. Особое внимание уделяется определению своеобразия танцев Шмельцера, толкованию термина «сюита» и возможности применения его к балетам Шмельцера.

В современном сознании барочный балет обычно устойчиво ассоциируется с музыкой Люлли и Людовиком XIV. Тем не менее, появление в Вене множества театральных произведений, в которых танцевальные эпизоды были важной и необходимой составляющей, способствовало формированию при дворе императора Леопольда I собственного, «венского», балета, благодаря своим специфическим чертам отличающегося как от творений Люлли, так и от прочих европейских аналогов. При этом речь идет не о национально-австрийском явлении, а о локальном, обусловленном особенностями венской культуры феномене.

В отличие от танцевальных номеров Люлли, интегрированных в драматическое и музыкальное действие, венский балет, формально связанный с оперой, на деле являлся законченной и логически выстроенной сюитой, состоящей из нескольких контрастных по характеру танцев.

Возросшая потребность в создании балетов привела к появлению при дворе неофициальной должности балетного композитора, на которую назначались музыканты австрийского происхождения — Вольфганг Эбнер, Иоганн Генрих Шмельцер и его сын, Андреас Антон, Фердинанд Тобиас Рихтер. Тем не менее, вопреки сложившемуся представлению, балеты не были лишь развлекательным дивертисментом, а австрийское происхождение сочинявших их композиторов (якобы обладавших более низким статусом по отношению к их итальянским коллегам) не указывало на прикладную функцию танцевальных жанров в придворной жизни.

Балет был частью почти всех театральных постановок: опер, конных балетов, карнавальных представлений, а также выполнял важную

церемониальную функцию — первые лица государства принимали участие в танцевальных номерах, сопровождаемые музыкой австрийских композиторов.

Барочные сюиты не всегда предполагали исполнение целиком и часто имели функцию музыки пленэрной или застольной. В отношении многих подобных сборников говорить о каком-либо единстве, за исключением тонального, довольно затруднительно. Балеты Шмельцера первоначально рассчитывались на единичное исполнение как часть театральных представлений (которые не были ни фоновыми, ни, тем более, застольными), однако партии многих балетов композитора были скопированы для Кромержижа, где исполнялись без хореографии, в качестве музыки для слушания. Помимо номинального единства, обусловленного непрерывностью театрального представления, их объединяет единство смысловое. Балеты Шмельцера представляют собой логически выстроенную последовательность танцев, часто имеющих тематическое или образное родство (как правило, подобные танцы исполняются одними и теми же персонажами). В этой связи большое значение имеет тональная логика балетов: крайние танцы обычно написаны в основной тональности, тогда как отдельные номера (один или более) могут быть в контрастных тональностях. Все это, вместе с высоким художественным уровнем балетов Шмельцера, и позволило им в дальнейшем функционировать в качестве целостного инструментального цикла.

Уже в творчестве первого балетного композитора, Эбнера, намечаются основные черты венских балетов, которые затем будут развиты Шмельцером и его преемниками. Их строение соответствует трехчастной структуре, описанной М. Преториусом в *Syntagma Musicum* (1620). Важнейшей характерной чертой венского балета становится гомофонный склад с развитыми выразительными мелодиями широкого диапазона в верхнем голосе. В отличие от танцевальных номеров Люлли, унаследовавших декламационную природу вокального стиля французского мастера и рассчитанных на обилие украшений, пьесы Шмельцера достигают выразительности за счет широких мелодических ходов, разнообразных ритмов, гармонического наполнения.

Декоративность танцев Люлли подчеркивается и тембральными красками: с помощью сочетания и контраста духовых и струнных инструментов. Шмельцер использует дополнительные краски лишь в особых случаях, при этом добавляя не духовые французских балетов — гобой, флейты и фагот, а традиционные для венского двора корнеты, трубы, трубы кларини, тромбоны.

Подход к оперным балетам, в котором сочетались яркая образность, выразительные мелодические линии, проработка всех голосов партитуры, насыщенная гармоническая палитра, восприняли и последователи Шмельцера — А. А. Шмельцер и Й. Хоффер.

Стремление к поиску театральных эффектов побуждало Шмельцера экспериментировать с устоявшимися танцевальными формами, иногда смешивая их между собой. Обычно трехдольные танцы он мог написать в двухдольном размере, внутри пьес могли меняться метр, тональность, способ изложения. По сравнению с «квадратными» танцами Эбнера в ритмическом отношении балеты Шмельцера стали менее регулярны; в них исчезает симметричность. Тем не менее, попытка Гинзбурга и Григорьева приписать композитору заслугу создания «нового типа инструментальной пьесы — “арии”, отличающейся широким дыханием мелодии», является заблуждением. Обозначение *aria* («мелодия», «напев»), еще задолго до Шмельцера подразумевало танец, не предполагавший единых ритмических или других особенностей. Нельзя отрицать наличия «широкого дыхания мелодии» в балетах мастера; тем не менее, мелодическая выразительность свойственна всему его творчеству.

Мелодическое начало, характерное для венской культуры в целом, особенно ярко прослеживается в танцевальной музыке композитора, свободной от виртуозных пассажей сольных сонат, фугированной структуры ансамблевых пьес, текста вокальных сочинений. Контрастность в последовательности частей, почти полное отсутствие повторов и секвенций, характерное для инструментального стиля Шмельцера, можно заметить даже в танцах, для

которых подобные повторы были типичны (бурре и др.). Широкий диапазон, скачки, разнообразие ритмико-мелодических элементов — все это отличает балеты Шмельцера как от сочинений Эбнера, так и от музыки прославленных европейских коллег.

В Главе VI «Венские сонаты в контексте инструментальной музыки XVII века» сонаты венских мастеров, Шмельцера и Бертали, рассматриваются в рамках эволюции камерных жанров. Важное место занимает исследование условий исполнения сонат при венском дворе, поднимается вопрос о прикладном или художественном характере подобных сочинений. Основное внимание уделяется сольным сонатам для скрипки и *basso continuo*, в связи с которыми поднимаются проблемы преемственности стиля венских мастеров их младшими современниками — Г. И. Ф. фон Бибером, Г. Муффатом, И. Я. Вальтером, Г. Дёбелем — и оспаривается представление о единстве стилевого развития сольной скрипичной сонаты в центральной Европе второй половины XVII века, сложившееся в современных исследованиях.

Также подвергаются критике заблуждения, сформировавшиеся относительно камерного творчества Шмельцера в XX веке: начавшийся в творчестве композитора «процесс взаимопроникновения жанров церковной сонаты и сюиты» и его отказ от «характерных образцов старинной церковной и камерной сонаты», создание «типично австрийской “застольной” сонаты», принадлежность пьес мастера к группе свободных «импровизационных» сонат, связывающихся с категорией *stylus phantasticus*.

Соната первой половины XVII века развивалась в тесном взаимодействии с другими камерными жанрами — канцоной, симфонией, танцами, вариациями, фантазиями и др. Обозначение *sonata* на первых порах не предполагало наличия конкретных устоявшихся характерных черт, а указывало лишь на инструментальное исполнение. Только к середине века соната обретает устойчивый тип композиции, вобравший в себя элементы камерных жанров, с которыми она соприкасалась и пересекалась на раннем этапе своей истории.

Наличие превосходной императорской капеллы в Вене, насыщенность музыкальной жизни императорского двора обусловили большое количество и разнообразие созданных в период правления Леопольда I инструментальных произведений: наследие Шмельцера составляют 83 сонаты для самых разных составов.

Сонаты часто исполнялись на пирах и придворных банкетах, и венские пьесы в этом смысле не были исключением. Однако сложившееся убеждение, что застольная музыка носила прикладной, преимущественно фоновый характер, едва ли правильно определяет ситуацию с сонатным жанром при венском дворе императора Леопольда I. Приглашенные на банкет императорские офицеры, послы, придворные в прямом смысле становились зрителями (и слушателями): они не принимали (за редким исключением) непосредственного участия в пиршестве, а стоя наблюдали за приемом пищи венценосных особ. Сам император также уделял особое внимание музыкальному сопровождению. Сонаты могли быть исполнены и в покоях дворца для узкого круга слушателей. В театре музыка была не главной составляющей, в церкви она была связана со службой; условия же исполнения венских сонат приближаются к концертным.

Сонатный жанр в Вене складывался под сильным влиянием итальянской камерной музыки. Тем не менее, в сольных сонатах Бертали и Шмельцера формируются особые черты, не свойственные итальянским образцам и не позволяющие отнести их к некоему единому направлению развития жанра, якобы существовавшему к северу от Альп. Влияние, которое оказал Шмельцер на своих младших современников (Бибера, Муффата, Вальтера), было слишком ограничено, чтобы говорить о наследовании ими традиций сонатного жанра венского мастера.

Многие ошибочные представления о творчестве Шмельцера складываются в результате отсутствия правильного понимания специфики инструментальных жанров XVII века, желания выделить одну общую линию развития музыки, ведущую к появлению некоего установленного канона или

«стандартных образцов», оперировать в отношении этих жанров привычными нам, но не всегда подходящими терминами (например, церковная и камерная соната, сюита).

Создание «типично австрийского типа сонаты, так называемой “застольной” сонаты»¹⁷, приписываемое Шмельцеру также является результатом стремления обобщить и систематизировать поиски Шмельцера в камерных жанрах, заодно еще раз подчеркивая его австрийское происхождение. В качестве застольной музыки звучало множество сонат того времени, и вовсе не обязательно для этого было наличие соответствующего указания в названии, а влияние «городского музыкального фольклора»¹⁸ было свойственно всему творчеству Шмельцера в целом. Если же говорить о близости дивертисменту, по мнению авторов «Истории скрипичного искусства» являющейся особенностью жанра «застольной сонаты», то гораздо больше этой характеристике соответствуют *Balletti Pro Tabula* П. Й. Вейвановского.

В целом, венские ансамблевые сонаты соответствуют венецианской модели, однако уже в первых сборниках Шмельцера можно проследить свойственные именно венским образцам жанра черты, которые разовьются в полной мере в сольных сонатах мастера. Сольные пассажи ансамблевых сонат Бертали и Шмельцера не только перестают быть ориентированы на тематизм фуигированных разделов, но и становятся чрезвычайно виртуозны; им свойственны объединение разных инструментальных приемов, широкий диапазон (до двух октав и более), достигаемый не только благодаря гаммообразному движению, но и большим скачкам. Даже в свободных сольных пассажах Шмельцера движение баса достаточно регулярное, что практически исключает *rubato*. Еще встречающиеся в сонатах Бертали типичные для итальянских пьес каденции на выдержанном басу у Шмельцера заменяются на краткие гомофонные *Adagio*. Частая смена идей, контрастность, виртуозность

¹⁷ Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства: учебник. С. 208.

¹⁸ Там же, с. 208.

инструментального стиля, мелодическая выразительность проникают даже в фугированные разделы.

Сформировавшиеся особенности сольных сонат венских авторов позволяют рассматривать их как особую ветвь скрипичной сонаты XVII века. В свете предлагаемого нами подхода к пьесам для скрипки и *basso continuo* Бертали и Шмельцера по-новому предстает творчество и других авторов — их предшественников, современников, последователей.

Консервативность церковной музыки и пышный расцвет театральных представлений, поощряемое императором полифоническое письмо и охотное использование фольклорных элементов, местные традиции и иностранные моды 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 наполнение и *basso ostinato*.

Сольные скрипичные сонаты Бертали и Шмельцера отходят от полифонического стиля канцон и ансамблевых сонат и тяготеют к мелодическому изложению в гомофонно-гармоническом складе; при этом они 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.

В сонатах венских мастеров свободно применяются крайние регистры, двойные ноты и аккорды, широкие скачки, эхо, арпеджио, виртуозные пассажи, представляющие собой целый комплекс разнообразных технических приемов. Диапазон отдельных пассажей может достигать 2,5 октав. Особенностью венского инструментального стиля становится объединение разных приемов и

их быстрая смена, а также свободное перемещение левой руки по грифу в небольшом временном отрезке.

Техника мотивного варьирования требовала разнообразия в гармоническом отношении, что обусловило почти полное исчезновение длительных импровизационных разделов. Отход от свободно-речитативного стиля ранних сонат привел также к усилению роли *continuo*: бас не просто поддерживает солиста, но несет важную смысловую нагрузку. Протяженные финальные каденции импровизационного характера на выдержанном басу, типичные для многих композиторов XVII века, превращаются в краткие эпизоды, рассчитанные на орнаментацию солиста, и дополняются ритмической и гармонической поддержкой *basso continuo*.

Далее в данной главе подробно рассматривается соотношение стиля сонат Шмельцера и Бертали с особенностями музыки итальянских и центральноевропейских композиторов-современников в том же жанре. Отмечается, что влияние Шмельцера проявилось прежде всего в области техники игры на инструменте, тогда как по композиции и стилю сонаты Бибера, Вальтера, Муффата и Дёбеля следовали главным образом различным итальянским образцам.

В Главе VII «*Sonatae Unarum Fidium: особенности стиля и исполнительская интерпретация*» 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, применяются с учетом исполнительских традиций, сформировавшихся в Вене, и специфики конкретных сонат.

Несмотря на значительное количество различных интерпретаций, ни один из скрипачей не предложил такой манеры исполнения музыки Шмельцера, которая бы выявляла ее индивидуальность. Условный импровизационный стиль, который доминирует в современных трактовках всей скрипичной музыки раннего барокко и который прямолинейно связывается с категорией

stylus phantasticus А. Кирхера, в интерпретации сонат Шмельцера 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 приводят к игнорированию яркой театральной природы сборника.

Формированию таких традиций интерпретации музыки Шмельцера, которые были бы по-настоящему исторически обоснованы, в современном исполнительстве препятствуют сложившиеся стереотипы рассмотрения творчества композитора, рассмотренные выше, и отсутствие понимания особенностей венского сольного стиля. Усложняет задачу и то, что, как и его современники, Шмельцер почти не выписывал исполнительские указания, касающиеся темпа, динамики, штрихов и др.

Итальянское влияние, заметное в *Sonatae Unarum Fidium*, подразумевает исполнительский стиль, опирающийся на импровизацию, однако подробная запись нотного текста и высокий уровень виртуозности ставят 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: современные исполнители уделяют внимание лишь вопросу применения в ней апподжиатуры, носящему частный характер, при этом ими игнорируется многообразие существовавших в то время разновидностей этого украшения. Трактовка темповых указаний не отличается от общепринятой, но специфические черты венских сонат требуют внимательно относиться 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* ограничивает *rubato* и регулирует темповую выразительность.

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, предпочтение сплошной орнаментации частому использованию украшений), 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.

Хотя в последние два десятилетия *Sonatae Unarum Fidium* часто исполняются, на настоящий момент существуют только две полные записи этого сборника. В остальных записях произведения Шмельцера, как правило, сочетаются с сочинениями других австро-германских композиторов (чаще всего Бибера). В результате исполнители привносят в музыку венского мастера чуждые ей изначально черты. Можно рассматривать Шмельцера как предшественника Бибера, но нельзя лишать его музыку присущего ей своеобразия — тех особенностей, которых мы не найдем ни у Бибера, ни у других представителей так называемой австро-германской школы.

В Заключении подводятся итоги проведенного исследования. Эволюция инструментальных жанров в центральной Европе шла в нескольких направлениях. В крупных музыкальных центрах, облик которых формировался, как правило, в соответствии с интересами, амбициями и возможностями аристократа-покровителя, развивались различные тенденции в трактовке распространенных в то время жанров.

Появление феномена венской придворной капеллы и ее музыки было связано с расцветом империи, соперничеством Австрии и Франции, приходом к власти ряда политически и музыкально активных правителей. Хотя и

основывавшаяся на заимствованиях, музыка Вены отличалась специфическими чертами, проявившимися, прежде всего, в области ансамблевых и танцевальных жанров.

Исследуя творчество одного из самых выдающихся представителей капеллы в XVII веке, австрийца по происхождению, Иоганна Генриха Шмельцера, мы не обнаружили каких-то ярких национальных особенностей и черт, однако в музыке венского мастера достаточно своеобразия, обусловленного как внешними по отношению к музыке обстоятельствами, так и, очевидно, особым вкусом, сложившимся при венском дворе.

Хотя в жанре сольных сонат Шмельцер опирался на достижения другого венского композитора, Антонио Бертали, ему удалось в более виртуозном ключе развить и дополнить идеи итальянского мастера. Несомненное своеобразие сонат для скрипки и *basso continuo* Бертали и Шмельцера — гомофонно-гармонический склад, выразительные мелодические линии, организующая роль басовой партии, насыщенной разнообразными гармониями, опора на принцип мотивного развития — позволяет рассматривать эти пьесы как самостоятельную венскую традицию.

Создание исторически обоснованной традиции интерпретации сонат Шмельцера, которая бы выявляла своеобразие и самобытность его стиля, позволит выделить яркий феномен венской сольной традиции на фоне общей условно импровизационной манеры, доминирующей в исполнении сонат этого периода.

Музыкальные достоинства балетных сюит Шмельцера — выразительная мелодическая линия, разнообразие ритмического рисунка, проработка всех голосов партитуры, насыщенная гармоническая палитра, контрастные образы, яркость эффектов — дают возможность не только выделить венскому балету отдельное и значимое место в европейской истории балетного жанра, но и открывают перед исполнителями широкие возможности по освоению целого пласта танцевальной музыки XVII столетия.

Особенности инструментального стиля Шмельцера и присущая ему мелодическая выразительность были восприняты его младшими современниками — Бибером, Муффатом, Вальтером. Подход Шмельцера к венскому балету как к единому, художественно значимому целому, наполненному яркими контрастными образами, с характерной инструментальной кантиленой находит продолжение в балетных сюитах А.А. Шмельцера и Й. Хоффера.

Самобытность венской культуры позволяет говорить о ней как об особом художественном мире в музыкальном искусстве XVII столетия. Значение достижений композиторов Вены состоит в данном случае не в создании национальной школы, новых эстетических ценностей или жанров, а в формировании уникальной венской традиции. Творившие в рамках этой традиции мастера получили заслуженное признание среди своих современников, а их произведения можно считать одним из самых заметных явлений в истории музыки середины XVII века.

**Публикации по теме диссертации в рецензируемых изданиях,
рекомендованных ВАК Минобразования РФ:**

1. *Назарова Е.* *Sonatae Unarum Fidium* Иоганна Генриха Шмельцера: особенности стиля и исполнительская интерпретация [Текст] / Е. М. Назарова // Научный вестник Московской консерватории. — 2015. — № 2. — С. 74–99.
2. *Назарова Е.* Венские сонаты для скрипки и *basso continuo* середины XVII века в истории жанра [Текст] / Е. М. Назарова // Научный вестник Московской консерватории. — 2016. — № 1. — С. 60–79.
3. *Назарова Е.* Венский придворный капельмейстер Иоганн Генрих Шмельцер и его истинные заслуги перед историей музыки [Текст] / Е. М. Назарова // Старинная музыка. — 2016. — № 1. — С. 1–10.