

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

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»

**Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения**

**Научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор
Л.В. Кириллина**

Москва, 2017

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
Глава I	
Музыкальная культура венского двора времен императора Леопольда I	18
1.1 Император Леопольд I как меценат и музыкант	25
Глава II	
Венская императорская придворная капелла	29
Глава III	
Жизнь и творчество И.Г. Шмельцера	45
Глава IV	
Торжественные представления венского двора	57
4.1 Фейерверк	63
4.2 Конный балет	64
4.3 Опера «Золотое Яблоко»	78
4.4 Балетная музыка Шмельцера к опере Чести «Золотое Яблоко»	86
Глава V	
Венский балет при дворе императора Леопольда I	99
Глава VI	
Венские сонаты в контексте инструментальной музыки XVII века	121
Глава VII	
<i>Sonatae Unarum Fidium</i> : особенности стиля и исполнительская интерпретация	159
Темп и метр	162
Ритм	168
Артикуляция	169
Украшения	170
Орнаментация	174

Динамика	177
Заключение	182
Список использованной литературы	187
Нотные источники	199
Приложение	
Сценарий фейерверка	201
Программа конного балета «Спор Воздуха и Воды»	203
Программа оперы «Золотое Яблоко»	207

ВВЕДЕНИЕ

В формировании европейской музыкальной культуры XVII века большую роль играли такие важные центры, как Париж, Вена, Рим, Венеция, Неаполь. В ряду этих прославленных своей музыкой городов особое место принадлежит Вене. С одной стороны, здесь находился императорский двор Габсбургов, при котором процветали различные виды искусства. С другой, самобытность музыки венских композиторов XVII — первой половины XVIII веков традиционно усматривают в сочетании различных национальных влияний (как это делал, например, Манфред Букофцер по отношению к произведениям Фробергера и Бибера, [Bukofzer, 1947, 116]). Считается общепринятым мнение, что в Вене, а также в Мюнхене, Инсбруке и при других австрийских и южнонемецких дворах господствовала итальянская музыка.

Вместе с тем, исследователи XIX и XX веков, исходя из ценностей и представлений своего времени, предпринимают большие усилия для того, чтобы выявить национальное начало в известных произведениях венских мастеров (круг которых значительно расширился в последние десятилетия благодаря архивным изысканиям). Как правило, национальные черты связывают либо с определенными особенностями стиля (прежде всего, в сочинениях композиторов австрийского и немецкого происхождения), либо с использованием фольклора. Обращаясь в своем исследовании к инструментальной музыке выдающегося австрийского композитора Иоганна Генриха Шмельцера (1620/1623–1680), мы бы хотели выявить ее истинное своеобразие и показать ее место в широкой панораме явлений музыкальной и театральной жизни Вены середины XVII века. Шмельцер был одной из наиболее значительных фигур среди венских музыкантов своего времени и в то же время выделялся среди итальянцев своим австрийским происхождением — тем интереснее рассмотреть в данной работе его творчество как часть особой музыкальной традиции венского императорского двора.

Принято считать, что музыкальная культура при императорском дворе Габсбургов формировалась, в основном, приезжими композиторами, а местные мастера творили в италянизированной манере. Однако итальянские 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, значительная материальная поддержка и личные предпочтения монархов — все это привело к формированию особых черт венской музыки, отличающих ее как от итальянского прототипа, так и от прочих явлений западноевропейского барокко. Великая венская классическая школа вряд ли была бы возможна без «предыстории», восходящей к XVII веку.

Межгосударственные связи и соперничество, личные и политические амбиции монархов обусловили небывалый расцвет музыки и театра в эпоху правления императора Леопольда I. Репрезентативная функция музыкального искусства, использующегося для формирования выгодного образа правителей, стала причиной резкого увеличения количества как театральных сочинений, так и произведений в других жанрах. Регулярное исполнение опер потребовало содержания большого и разнообразного по наполнению оркестра, что определило особенности инструментального состава венских ансамблевых сонат и даже балетов. Театральность оперных эффектов, выразительность арий проникали в не связанные со сценой жанры, виртуозность сонат — в балеты и оперные ритуалы, фольклорные мелодии использовались в танцах, оказывали влияние на сольные инструментальные пьесы. Все эти особенности проявлялись в рамках заимствованных итальянских жанров.

Ярким представителем культуры этого периода в истории музыкальной Вены стал Иоганн Генрих Шмельцер. Один из самых известных в Европе скрипачей-виртуозов, корнетист, композитор, творивший во всех распространенных в его время жанрах — от сонаты до оперы, — Шмельцер

сделал головокружительную карьеру при дворе Леопольда I: от простого ученика в придворной капелле до капельмейстера. Жизнь и творчество композитора были тесно связаны с Веной, чья самобытная культурная среда определила особенности творчества этого мастера. Инструментальная музыка Шмельцера пользовалась популярностью среди его современников, она сохранилась в Вене, Париже, Лондоне, Уппсале, Кромержиже, Дареме, Касселе. Сонаты композитора составляли значительную часть коллекций просвещенных любителей музыки XVII века: личной коллекции императора Леопольда I, князя-епископа Карла Лихтенштейнского, Кодекса Роста, собрания партитур Людвига. Его балеты к оперным постановкам исполнялись в качестве инструментальной музыки при дворе Карла Лихтенштейнского в Кромержиже. Новаторство Шмельцера, яркость эффектов, виртуозный инструментальный стиль и редкая для его времени инструментальная кантилена привлекают к пьесам мастера внимание и современных исполнителей. Сонаты Шмельцера для скрипки с *basso continuo* стали одними из самых исполняемых произведений второй половины XVII века.

Объектом исследования в данной работе является творческая деятельность Шмельцера при венском дворе эпохи Леопольда I. **Предмет исследования** — стилевые и жанровые особенности творческого наследия Шмельцера, влияние на творчество композитора традиции венского двора, а также иных жанровых и стилевых традиций Европы середины XVII века, восприятие творчества Шмельцера при жизни и в последующие эпохи. В диссертации анализируются не только инструментальные произведения Шмельцера, но и сочинения его современников, сыгравших важную роль в эволюции центрально-европейской сонаты — Антонио Бертали, Генриха Игнаца фон Бибера, Иоганна Якоба Вальтера, Георга Муффата, Джованни Антонио Пандольфи Меалли. Материалом исследования 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.

Актуальность исследования. Критический пересмотр многих сложившихся представлений и мифов относительно жизни и сочинений композитора может способствовать уточнению понимания эволюции инструментальных жанров второй половины XVII века. Создание осознанного и исторически верного подхода к музыке венского мастера поможет не только выявить на фоне общего развития Европы яркий художественный феномен, но и стимулирует исполнителей, специализирующихся на музыке барокко, к выработке единой манеры преподнесения пьес Шмельцера, которая бы продемонстрировала их самобытный и неповторимый стиль. Необходимость всестороннего исследования творчества Шмельцера и концептуальное осмысление его в контексте культуры венского двора середины XVII века как одного из важнейших европейских культурных центров своего времени и составляет актуальность данной работы.

В связи с этим **целью исследования** становится 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.

Эта цель потребовала решения следующих **задач**:

- систематизировать весь фактический материал, относящийся к творческой деятельности Шмельцера, и рассмотреть инструментальное наследие композитора как одно из заметных явлений в истории музыки середины XVII века,
- 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 анализом жанровых и стилевых особенностей сочинений Шмельцера, их исполнительской проблематики и поиском необходимого для осмысления музыки мастера контекста.

Степень разработанности темы. В современной литературе о Шмельцере основное внимание уделяется лишь внешним жизненным обстоятельствам, в отношении же его творчества сформировались некоторые ошибочные представления, встречающиеся как в отечественных изданиях, так и в зарубежных. Тщательный пересмотр этих представлений позволяет не только выявить вклад Шмельцера в историю музыки, но и дополнить картину развития инструментальных жанров.

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. Кочижа, — 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 трудах разных авторов он становится то представителем «австрийской» [Schwarz, 1987; Graulich, 2005], «немецкой» [Apel, 1990], «венской» школ (Г. Адлер — наряду с И. К. Керлем и Г. И. Ф. фон Бибером [Wörner, 1993]) или даже богемской традиции [Gill, 1984; Griscom, 2012] (в число «богемских» авторов попадают в последнем издании также Бертали и Бибер), то «немецкого стиля», в рамках которого Дэвид Уилсон объединяет творчество Шмельцера и Керля [Wilson, 2001]. Распространено также мнение, что Бибер был непосредственным творческим наследником Шмельцера [Гинзбург, 1990; Cerha, 1958; Fischerman, 2003; Silvela, 2001; Wollny, 1997].

Отмечая влияние мастера на младших современников — Бибера, Вальтера или Муффата [Bukofzer, 1947; Wilson, 2001; Brewer, 2011], — исследователи объединяют сольные сонаты этих авторов в рамках условно импровизационного, фантазийного стиля, в котором композитор был ограничен лишь своим воображением и который прямолинейно связывают с категорией *stylus phantasticus* [Brewer, 2011; Freeman-Atwood, 2000; Ledbetter, 2009; Carter, 2005]. Подобное обобщение лишает венскую ветвь этого жанра присущего ей своеобразия. Стереотипы рассмотрения творчества Шмельцера и отсутствие понимания особенностей венского стиля препятствуют формированию по-настоящему исторически обоснованных традиций интерпретации музыки композитора. Сольные сонаты венского мастера исполняются в соответствующей этому условно фантазийному стилю свободной манере, где исполнитель не обязан придерживаться ни звуковысотного, ни ритмического рисунков, ни единого темпа. Подобная манера доминирует в современных трактовках всей скрипичной музыки XVII века. Хотя многие правила (описанные в трактатах и современных изданиях, систематизирующих выдержки из этих источников, — Р. Доннингтон, А. Долметч, Ф. Нойман)

оказываются одинаковыми для всей музыки этого периода, их применение к сонатам Шмельцера требует осмысленного критического подхода. Помимо соблюдения исторических традиций важной задачей становится выявление стилового своеобразия сочинений композитора.

Австрийское происхождение Шмельцера побуждает авторов не только уделять чрезмерное внимание его назначению на должность капельмейстера императорской капеллы, но и приписывать ему создание «типично австрийских» жанров — застольной сонаты [Гинзбург, 1990], первого сборника сольных сонат австро-германских земель [Hedrick, 2015; Gill, 1984; Stowell, 2001; Green, 1985; Randel, 1996].

«История скрипичного искусства» Гинзбурга и Григорьева дает довольно развернутое представление о Шмельцере и его музыке, не ограниченное лишь описанием внешних обстоятельств жизни и карьерных достижений. Уже долгое время этот фундаментальный труд служит основным источником информации о творчестве Шмельцера на русском языке, однако содержащиеся в нем сведения давно пора дополнить, а в некоторых случаях и уточнить. Авторы рассматривают музыку XVII века 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.

Отдельным аспектам театральной и церемониальной традиции при дворе Леопольда I посвящены страницы различных зарубежных и отечественных изданий: «Боги игры» К. Аерке, «Барочный театр при венском императорском дворе (1625–1740)» Ф. Адамовского, «Слишком много нот: музыка Габсбургов» К. Шефера, «Независимость литературы, архитектуры, театра и музыки как выражение барочного абсолютизма при дворе Габсбургов в Вене» Г. Шольца, «Оперы и оратории в Вене» А. Бауэра, «Театр в Вене: критическая история, 1776-1995» У. Йейтса, «Австрийский музыкальный театр до Моцарта»

Е. Черной, «Опера в XVII веке» Е. Рубахи, «100 великих свадеб» М. Скуратовской и Е. Прокофьевой и др. [Aercke, 1994; Hadamowsky, 1955; Schaefer, 1996; Scholz, 2000; Bauer, 1955; Yates, 2005; Черная, 1965; Рубаха, 2006; Скуратовская, Прокофьева, 2012]. Однако основное внимание в них уделяется внешней стороне театральных постановок: либретто, декорациям, костюмам и др.; в музыкальном же отношении эти постановки исследованы довольно фрагментарно, при этом охватывается лишь творчество итальянских оперных композиторов, работавших в Вене. Балетная же музыка к этим спектаклям или игнорируется вообще, или упоминается мельком: Камилло Шефер в своем подробном описании венских свадебных торжеств лишь единожды упоминает имя Шмельцера, в связи с балетом «Спор Воздуха и Воды» (в разборе «Золотого яблока» нет ни слова про автора балетов), при этом утверждая, что настоящее имя композитора — Иоганн Андреас (по мнению Шефера, имя Шмельцера «иногда ошибочно пишут как Иоганн Генрих» [Schaefer, 1996, 75]). Джон Варрак в «Немецкой опере: от истоков до Вагнера» [Warrack, 2004, 26–27] вообще игнорирует существование Шмельцера не только как одного из главнейших композиторов при дворе Леопольда I, но и как капельмейстера императорской капеллы.

Биографические статьи о Шмельцере содержатся во всех авторитетных зарубежных музыкальных словарях и энциклопедиях (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*; *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*; *Neue Deutsche Biographie*). Тем не менее, эти издания дают неполное представление о композиторе, некоторые факты в них оставлены без пояснения и могут трактоваться неоднозначно. Биографии Шмельцера посвящены специальная статья Кочижа («О жизни Иоганна Генриха Шмельцера») и значительная часть статьи Нетля («Венская танцевальная музыка во второй половине XVII века»). Однако некоторые обстоятельства жизни венского мастера до сих пор интерпретируются по-разному.

Во многих исследованиях, затрагивающих проблемы венской культурной жизни, рассматриваются лишь наиболее известные театральные постановки — «Золотое Яблоко» или «Спор Воздуха и Воды» (Parsons, 2009; Blanning, 2008; Bianconi, 1987; Buelow, 2004). Эгон Веллес в «Оперы и оратории в Вене 1660–1708» довольно подробно разбирает балетную музыку Шмельцера, однако перечисляет лишь очевидные факты (предпочитаемые композитором размеры или ритмы и т.д.) [Wellesz, 2010].

Отдельные предположения об особых чертах творчества Шмельцера были высказаны в трудах разных исследователей, однако они требуют серьезной разработки.

Шмельцер прославился как инструментальный композитор, поэтому большинство авторов говорит о его вкладе в развитие жанров сонаты и сюиты, при этом не конкретизируя, в чем этот вклад состоял [Schnitzler, 2001; Wiesmann, 1975; Sadie, 1998; Hedrick, 2015; Bukofzer, 1947; Randel, 1996].

Особая традиция венских балетов, отличающаяся от традиции немецких сюит, и высокий уровень балетов Шмельцера отмечены Робертсоном («Придворная консортная сюита в немецко-говорящей Европе, 1650-1706» [Robertson, 2009]). Однако основное внимание автор уделяет источниковедческим аспектам и отдельным деталям композиции (в частности, тональному и гармоническому плану балетов), не поясняя, в чем конкретно проявляются особенности венской традиции.

Маргарет Шротт в своей работе «Танцевальные постановки в барочных операх при императоре Леопольде I» обращает внимание на соответствие формы венских танцевальных циклов сюите и сравнивает эту форму с трехчастным строением балетов, описываемым Преториусом. Сюитой, по ее мнению, является просто последовательность разных танцев, без каких-либо дополнительных уточнений. В дальнейшем автор не рассматривает остальные черты сюиты — тональное или иное родство ее танцев, единство цикла, — а

сосредотачивается на описании характеров персонажей в балетах Шмельцера [Schrott, 1975].

Джон Бэйрон высказывает мысль о создании Шмельцером венской школы камерной музыки, однако не вполне ясно, в чем состоит, по его мнению, специфика «венской школы» и каковы основания для того, чтобы говорить в данном случае о «школе» вообще [Baron, 1998, 68].

Гинзбург и Григорьев в «Истории скрипичного искусства» выражают точку зрения о соответствии некоторых черт музыки Шмельцера, в частности выразительного мелодизма, более поздней венской инструментальной школе, однако не поясняют, о какой именно школе идет речь. Мелодическое свойство музыки Шмельцера отмечает Нетль, однако при этом исследователь считает, что венский мастер не был новатором, и его значение больше состоит в том, что он, несмотря на сильное венецианское влияние, привнес в свою музыку немецкие мелодии [Nettl, 1921, 140]. На основании использования фольклора в «серьезных» жанрах Нетль проводит параллель между Шмельцером и более поздними венскими композиторами — Шубертом, Ланнером и Штраусом.

Идея о популярности среди венских композиторов XVII века инструментовки с использованием духовых инструментов высказана в работе Элеоноры Селфридж-Филд «Венецианская инструментальная музыка от Габриели до Вивальди», однако, поскольку исследование посвящено венецианским сонатам, а не венским, эта идея не получает дальнейшего развития [Selfridge-Field, 1975].

Исследователи XX–XXI веков стремятся пересмотреть существующие определения инструментальных жанров эпохи барокко (В. Апель, Дж. Бэйрон, Ю. С. Бочаров). Хотя понятия сонаты и сюиты в результате этого обновления представлений уточняются, эти жанры продолжают рассматриваться в музыковедении как прикладная музыка [Бочаров, 2015]. Однако в придворной культуре Вены подобные пьесы играли важную роль и были не фоновой музыкой, а сочинениями для слушания в полном смысле слова. Исследование

этого пласта инструментальной музыки поможет уточнить наше понимание предназначения и условий исполнения подобных произведений, создать более полную картину развития камерных жанров в XVII веке. Анализ творчества Шмельцера открывает широкие возможности для разработки малоизученного периода в музыкальной истории Австрии.

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 Чарльза 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 [Chafe, 1987; Newman, 1979; Sehnal, 2008].

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 [Nettl, 1921]. Конкуренция музыкальной и театральной культуры при дворах Леопольда I и Людовика XIV освещается К. Аэрке [Aercke, 1994]. В вопросах аутентичной терминологии стилевого учения барокко были восприняты наблюдения М. Л. и Р. А. Насоновых [Насонова, 2003]. Опираясь на первоисточники, описывающие особенности инструментальной исполнительской практики, мы также используем опыт их систематизации в трудах А. Долметча, Р. Доннингтона и П. Ноймана [Donnington, 1974; Neumann, 1983; Dolmetsch, 2005].

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 научных трудах преувеличено. Подвергнуты критике и исправлены разнообразные неточности и заблуждения, связанные в современных изданиях 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.

Положения, выносимые на защиту

- Инструментальная музыка (прежде всего сольные скрипичные сонаты и танцевальные жанры) представляет собой наиболее ценную часть творческого наследия Шмельцера; ее особенности определяются влиянием крупнейших

европейских традиций (венцианской, 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 (благосклонным вниманием к нему императора Леопольда I, политическими событиями, эпидемиями).
- Шмельцер — продолжатель традиции сонат для скрипки и *basso continuo* Антонио Бертали, вместе с которым он представляет отдельную, венскую ветвь жанра сольной скрипичной 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 I 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 обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры истории зарубежной музыки Московской консерватории 17 мая 2016 года.

Положения диссертации излагались в докладах на V Всероссийской научной 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.

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

ГЛАВА I

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ВЕНСКОГО ДВОРА ВРЕМЕН ИМПЕРАТОРА ЛЕОПОЛЬДА I

Музыкальная культура венского двора императора Леопольда I исследована довольно фрагментарно¹. В основном, авторы уделяют внимание творчеству итальянских композиторов, работавших в Вене, либо перечисляют общеизвестные факты, касающиеся прежде всего масштабных театральных постановок, таких как «Золотое Яблоко», «Спор Воздуха и Воды», без какого-либо серьезного анализа². Венская же музыка считается вторичной по отношению к итальянской, а некоторые из достижений венских мастеров просто игнорируются.

Влияние итальянского искусства стало лишь одним из факторов, способствовавших формированию в Вене особых условий, которые определили своеобразие ее музыкальных явлений. Творчество композиторов при европейских дворах было теснейшим образом связано с придворной культурой, в свою очередь существовавшей внутри исторического контекста. Межгосударственные связи и соперничество, личные и политические амбиции монархов (в эпоху абсолютизма неотделимые друг от друга) становились движущей силой в развитии искусства.

История музыки Австрии в 1600–1750 годах характеризовалась взаимоотношением между многообразием местных традиций и внешними влияниями. Священная Римская Империя состояла из огромных территорий с почти самостоятельными властителями, организующими жизнь своего двора (в том числе и музыкальную) по собственному вкусу. Для объединения многочисленных имперских земель необходим был могущественный центр притяжения, которым стала Вена, административная столица государства,

¹ Подробнее о венской культуре см. [Duindam, 2003; Ingraio, 2000; Rinck, 1713; Whaley, 2011; Spielman, 1993].

² Джон Варрак в *German Opera: From the Beginnings to Wagner*, помимо очевидных ошибок в датах и некоторых деталях, вообще игнорирует существование Шмельцера не только как важного и успешного композитора при дворе Леопольда I, но и как капельмейстера императорской капеллы [Warrack, 2004, 26–27].

резиденция императора. С начала XVII века Габсбурги придают большое значение искусству для укрепления в умах подданных образа могущественного и богатого монарха, и вскоре Вена становится главнейшим культурным центром, на который равнялись просвещенные покровители империи. Особый вклад в создание положительного имиджа власти внесла эпоха императора Леопольда I.

Тридцатилетняя война поменяла баланс европейских сил, лишив Римскую империю ее ведущей роли и выдвинув на первый план Францию. Выдающаяся личность «короля-солнца» Людовика XIV, его военные и политические успехи, блеск его двора породили новое соперничество за гегемонию в Европе, разгоревшееся между французским королем и австрийскими Габсбургами. Франция стала основным соперником Леопольда I, стремившегося вернуть своей империи былое влияние, в войне Аугсбургской лиги (1688–1697) и войне за испанское наследство (1701–1714). Людовик XIV, как и его кузен император Леопольд, был не только выдающимся политиком, но и страстным покровителем искусства, а также превосходным танцором, регулярно появлявшимся на сцене «вдохновенных» им театральных постановок [Franko, 1993, 8; Neville, 2008, 34; Боссан, 2002]. Битва между двумя державами происходила не только на политической арене, но и на театральных подмостках.

Помпезные развлечения двора были удобным средством не только внушать образ благополучного и сильного государства послам иностранных держав, но и поддерживать авторитет монарха среди его подданных. В новых политических условиях уверенность императорских вассалов в Габсбургах оказалась расшатана и нуждалась в дополнительной поддержке. В результате во время правления Леопольда I оперные представления становятся почти регулярным событием. По случаю практически каждого дня рождения и именин всех взрослых членов императорской фамилии, а также коронаций, свадеб, государственных визитов давалась опера, иногда со вставными

номерами самого императора. Даже будучи разоренной мором чумы в 1679–1680 годах и фактически разрушенной в результате турецкой осады в 1683 году, Вена продолжала наслаждаться придворными развлечениями. Для сравнения, в 1677 году были исполнены двенадцать театральных произведений, в 1679 году, во время эпидемии чумы, — десять, а в разгар войны с турками в 1683 году, когда два месяца продолжалась осада города, было дано девять спектаклей [Rosand, 2007, 17]. И это при том, что император Леопольд I, как утверждает составленный им «Краковский календарь», за тот год написал 386 писем, подписал 8265 депеш и дал 481 аудиенцию [Vehse, 1856 (2), 5].

Восторженный прием оперы в Вене оказался обусловлен также историческими и религиозными коллизиями первой половины XVII века. В это время Габсбурги играли важную роль в противостоянии католиков и протестантов, которое велось не только в военной и политической сферах, но и в области культуры и искусства. Велика была роль ордена иезуитов, фактически главенствовавшего в религиозной и воспитательно-образовательной среде. Иезуиты руководили множеством храмов, монастырей, школ, колледжей, семинарий, университетов, они формировали и музыкальные предпочтения. Иезуитские «школьные» драмы в сопровождении музыки развивались параллельно с ранними видами оперы. С середины XVI века подобные представления на библейский или аллегорический сюжет, соединявшие в себе сценическую игру, театральные декорации и костюмы с утонченной риторикой и музыкой, стали обязательным развлечением придворных торжеств (их место позднее займет опера): свадьба Вильгельма, наследника Баварского герцогства, и Ренаты Лотарингской в 1568 году включала в себя также представление иезуитской драмы «Трагедия Самсона Сильного» [Sadie, 1998, 230].



Иллюстрация 1. Вена, 1685 год. Йозеф Мульдер, Фольперт ван Оуден-Аллен³.

Несмотря на влияние французского театра во всей Европе, Вена восприняла главным образом достижения итальянского искусства. Помимо «битвы престижа» между Веной и Парижем, на то были и другие основания. 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 споры между Испанией (внеимперским владением Габсбургов) и Францией за итальянские территории продолжались в течение всего XVII века. Война за испанское наследство (1701–1714) вновь принесла Габсбургам обширные итальянские владения (хотя и ценой отказа от испанского трона). Монархические браки также способствовали усилению итальянского влияния при дворе — Элеонора Гонзага I, вторая жена Фердинанда II, Элеонора Гонзага II, третья жена Фердинанда III, Анна Клаудия Фелицита Тирольская, вторая жена Леопольда I, поощряли интерес супругов к новым музыкальным тенденциям [Aercke, 1994, 222; Vehse, 1856 (2), 9]. Итальянский язык был широко распространен среди

³ Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung und Globenmuseum. <http://data.inb.ac.at/rec/baa5358124> (дата обращения 12.09.2016).

аристократии, а в 1657 году Фердинанд III основал итальянскую литературную академию, среди членов которой впоследствии были император Леопольд I, его вторая жена, либреттисты и поэты Николо Минато и Франческо Сбарра.

Несмотря на неприязненное отношение ко всему французскому при императорском дворе, венские композиторы не избежали и французских влияний, которые, тем не менее, усваивались медленно: усовершенствованный французами гобой вошел в состав придворной капеллы только в 1701 году, хотя звучал при дворе уже несколькими годами ранее — в 1697 году, во время визита Фридриха Августа Саксонского, пригласившего группу гобоев из Кромержижа, а уже в 1698 и 1699 годах — в произведениях придворных композиторов Иоганна Йозефа Фукса, Карло Агостино Бадии, Джованни Баттиста Боноччини, использовавших в своих сочинениях эту новинку [Haynes, 2001, 156]. В 1660-х годах вместе с возросшим влиянием Люлли, появлением Королевской академии танца во главе с Пьером Бошаном и усилением роли балета при дворе Людовика XIV мода на танцевальную музыку «во французской манере» пришла и в Вену. Возможно, что ее завезли итальянские композиторы — Марко Уччеллини, Джузеппе Коломби, Джованни Мария Боноччини, Джованни Баттиста Витали и т.д. [Williams, 1985, 112]. Тем не менее, Шмельцер, написавший балет к *Nettuno e Flora festeggianti* («Празднеству Нептуна и Флоры») Антонио Чести, назвал его *balletti francesi* только в копии для князя-епископа Карла Лихтенштейна-Кастелькорна, любителя музыки и обладателя превосходной капеллы в Кромержиже. Театральные балеты были еще одним поводом для соперничества между Веной и Парижем, поэтому французское название для венской постановки было бы неуместно. Венские балеты писались преимущественно австрийскими композиторами (Вольфгангом Эбнером, Иоганном Генрихом и Андреасом Антоном Шмельцерами, Фердинандом Тобиасом Рихтером) и обладали своими яркими, присущими только им чертами, а французские танцы в них теряли свою французскую манеру (см. об этом главу V).

Насыщенная музыкальная жизнь двора обеспечивала сосуществование и взаимодействие большого количества самых разных жанров — театральных, вокальных и инструментальных. Эти жанры оказывали влияние друг на друга; театральность эффектов проникала даже в совсем не связанные с оперой сонаты, выразительность мелодических линий оперных арий — в инструментальные мелодии, виртуозность сонат — в балеты и оперные ригурнели.

Во всем, кроме балетной музыки, Вена перенимает достижения итальянского (особенно венецианского) искусства. В результате столица оказывается наводненной итальянскими композиторами, певцами, инструменталистами, хореографами, художниками, которые могли составить гордость любого двора: Антонио Чести, Антонио Бертали, Франческо Кавалли, Антонио Драги, Джузеппе Мария Орландини, Марк-Антонио Циани, Бальтасарре Ферри, Джованни и Лодовико Бурначини, Фердинандо Галли-Бибиена, Санто Вентура. Начиная с 1619 и до 1740 года лишь с двумя исключениями (Шмельцер и Фукс) две самые важные позиции в придворной капелле — капельмейстера и вице-капельмейстера — занимали итальянцы: Джованни Валентини, Антонио Бертали, Антонио Чести, Джованни Феличе Санчес, Антонио Драги, Марко Антонио Циани, Антонио Кальдара, Антонио Панкотти и т. д.

Хотя соперничество между приезжими итальянцами и местными музыкантами нередко вызывало трения внутри императорской капеллы и других музыкальных сообществ, присутствие такого количества высококвалифицированных деятелей искусства позволяло местным композиторам и исполнителям впитывать самые значимые достижения итальянской культуры. Владение итальянской манерой и стилем было настолько важно, что многие венские музыканты уезжали учиться в Италию, часто за счет императорской семьи. В 1637 году Иоганну Якобу Фробергеру⁴ была предоставлена стипендия от императора для путешествия в Рим к

⁴ Служил в Вене в качестве органиста с перерывами в 1637–57 годах.

Джироламо Фрескобальди [Sadie, 1998, 233], а по возвращении из этой поездки его содержание увеличилось с 24 флоринов до 60 [Köchel, 1869, 58]. Императорами ценилось не происхождение музыкантов, а способность творить в полюбившемся высоким покровителям стиле. Композиторы и исполнители, воспринявшие итальянскую манеру, могли рассчитывать на успех при дворе: Шмельцер и Фукс получили место капельмейстера, с 1708 года наряду с итальянскими виртуозами в оперных спектаклях участвовали певицы А. Б. Роггенхофер, Т. Хольцаузер и певец Х. Браун, а в 1698 году Леопольд I учредил должность придворного композитора (*Hofkomponist*) для Фукса. В результате соединения усилий высокопрофессиональных местных музыкантов и приезжих виртуозов Вена превратилась в крупнейший центр имперского барокко, влияние которого ощущалось вплоть до последней трети XVIII века. Особые условия, сформировавшиеся при венском дворе, неординарная личность императора Леопольда I, его политическая и музыкальная активность, многонациональный состав столицы, сочетание местных традиций и иностранных влияний — все это привело к появлению в Вене локального явления, связанного с творчеством композиторов императорской капеллы и на фоне своего итальянского прототипа (как и прочей музыки западноевропейского барокко) обладающего яркой спецификой. Важнейший этап формирования самобытной венской культуры пришелся на эпоху правления Леопольда I.

1.1 ИМПЕРАТОР ЛЕОПОЛЬД I



Иллюстрация 2. Император Священной Римской Империи Германской нации Леопольд I⁵.

На всем протяжении эпохи барокко поддержка и покровительство меценатов являлись одним из основных условий формирования музыкальной жизни. Высокий культурный уровень Вены обеспечили просвещенные монархи: Фердинанд III (1608–1657), Леопольд I (1640–1705), Йозеф I (1678–1711) не просто финансово поддерживали искусство, они сами принимали деятельное участие в создании музыкального облика столицы — сочиняли оперы, оратории, церковные и светские произведения, активно исполнявшиеся при дворе.

⁵ Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung (POR). [http://data/onb/ac/at/rec/baa7271839](http://data.onb.ac.at/rec/baa7271839) (дата обращения 12.09.2016).

Как и его предшественники, Леопольд I получил хорошее практическое и теоретическое музыкальное образование: он играл на клавишных инструментах⁶, скрипке и флейте. По признаниям современников, император вполне мог соперничать с профессиональными композиторами [Loesser, 2011, 118]. Среди его наследия — 8 церковных и 9 светских музыкально-драматических драматических произведений, опера *Apollo deluso* («Разочарованный Аполлон», совместно с Дж. Ф. Санчесом), арии и даже целые сцены для опер других композиторов, балеты, 155 светских, а также более ста церковных сочинений. Музыка императора активно исполнялась не только при его жизни, но и после смерти: оратория, мессы, *Miserere*, *Stabat mater* и др. были сыграны четырнадцать раз в течение только 1727 года (в эпоху правления Карла VI) [Köchel, 1869, 136–143]. Кроме того, Леопольд I принимал непосредственное участие в придворных музыкальных выступлениях: выступал в конных балетах, руководил певцами со своего места в капелле Хофбурга во время церковных празднеств и даже дирижировал из-за клавесина частным исполнением оперы Антонио Драги в 1669 году [Dwight's Journal of Music, 161].

Собранная монархом большая коллекция из сочинений современных ему итальянцев — Эрколе Бернабеи, Джакомо Кариссими, Бернардо Паскуини, Алессандро Страделлы, Джованни Легренци — дала возможность венским композиторам познакомиться с творчеством многих знаменитых мастеров. Император был ценителем и хороших исполнителей: знаменитый кастрат Бальдассаре Ферри своим искусством настолько покорила Его Величество, что тот приказал повесить в своей спальне портрет певца с надписью «Baldassare Ferri, Re dei Musici» («Бальдассаре Ферри, король музыкантов») [Highfill, 1984, 234].

Музыкальная образованность императора Леопольда I позволяла ему лично тщательнейшим образом следить за уровнем музыкальной жизни. Эухариус

⁶ В каждом из императорских дворцов был спинет, за которым Его Величество любил проводить часы досуга.

Готтлиб Ринк, первый биограф императора, сообщает, что Его Величество присутствовал на прослушивании музыкантов в капеллу [Rinck, 1713, 121]. Его слух был настолько острым, что он мог среди 50 штрихов определить неверный [Rinck, 1713, 59]⁷. Леопольд I посещал репетиции конных балетов, контролировал написание опер [Aercke, 1994, 226], выбирал капельмейстеров и приглашенных композиторов. Император не просто следовал за модой, нанимая передовых итальянских мастеров, но поддерживал также и местных музыкантов — Иоганна Генриха Шмельцера, Фердинанда Тобиаса Рихтера, Иоганна Каспара Керля и Иоганна Йозефа Фукса. Именно во время его правления линия итальянских капельмейстеров была прервана дважды (см. об этом в главе II).

Семья императора также играла большую роль в развитии венского музыкального искусства. Страсть Леопольда I к музыке целиком поддерживала его вторая жена, Клаудиа Тирольская, которая сама неплохо пела и играла на нескольких инструментах, благодаря чему имела немалое влияние на своего венценосного мужа [Vehse, 1856 (2), 9]. Также большой вклад в распространение итальянской музыки при венском дворе внесла Элеонора Гонзага II, мачеха Леопольда [Bennett, 2013, 20].

Император имел и другие страстные увлечения — охота и карты, а также коллекционирование редкостей и диковин: в собрании Леопольда I были не только древние монеты, индийские идолы, украшения, но и большое количество механических изделий, например, великолепная шкатулка, представляющая собой одновременно орган и фонтан. Однако музыка и театр по масштабам привлеченных денежных и людских ресурсов выходили за пределы простого средства скоротать досуг: на содержание одного только оркестра уходило 44780 флоринов в год [Vehse, 1856 (2), 8], не считая различных вознаграждений, свадебных подарков, пенсионных выплат

⁷ Ринк не был музыкантом, поэтому непонятно, что конкретно он хотел сказать в данном случае. Скорее всего, имеется в виду, что император мог уловить фальшивую или неправильную ноту в одном из голосов большого ансамбля. 50 в данном случае не означает конкретной точной цифры, а используется для преувеличения.

музыкантам и их семьям⁸. Одна театральная постановка могла обойтись в сумму около 50000–70000 флоринов. Больших расходов требовали и певцы: многие кастраты и примадонны получали столько же, сколько капельмейстеры; при этом часто приглашенные солисты для оперных спектаклей оплачивались из личных средств императора. Все это говорит в пользу того, что музыкальное искусство для императорского двора было намного более значимо, нежели частные увлечения и удовольствия императора.

Сочетание музыкальной образованности, политических амбиций и щедрости Леопольда I во многом способствовало расцвету оперного и музыкального искусства в Вене. Главной кузницей венской музыки стала императорская придворная капелла.

⁸ Флорин или гульден во время правления Леопольда I были золотыми или серебряными монетами, эквивалентными по стоимости. Вес золотого флорина составлял 3, 537 г. чистого золота. Гульден в Австрии обозначались аббревиатурой Fl. (флорин).

ГЛАВА II

ВЕНСКАЯ ИМПЕРАТОРСКАЯ ПРИДВОРНАЯ КАПЕЛЛА

Императорская придворная капелла была основным музыкальным институтом Вены и играла огромную роль в формировании музыкальной жизни столицы⁹. Во время правления императора Леопольда I ее музыканты привлекались для исполнения всей придворной музыки — опер, балетов, церковных и светских инструментальных сочинений¹⁰. Сложившийся в итальянской опере, самом масштабном из музыкальных жанров при дворе, состав оркестра определил и состав императорской капеллы этого времени. Во многом именно специфика итальянского оперного оркестра повлияла на все остальные жанры венской музыки, от сонат до балетов. В то время как к середине XVII века в Венеции ансамблевые сонаты с участием медных духовых почти вышли из употребления, в Австрии самые разнообразные сочетания струнных и духовых инструментов оставались популярны на протяжении всего столетия. Регулярное исполнение в Вене большого количества театральных произведений потребовало содержания постоянного придворного оркестра, в состав которого входили и всевозможные духовые инструменты, необходимые для характерных оперных сцен. Венецианские же ансамблевые сонаты в основном исполнялись церковным оркестром, не требовавшим подобного инструментального разнообразия и к тому же не обладавшего спонсорской поддержкой, какую имела венская императорская капелла. Первый постоянный оркестр¹¹, организованный в 1614 году в одном из главнейших музыкальных институтов Венеции, соборе Св. Марка, состоял всего из 16 инструменталистов,

⁹ Подробнее об истории и функциях венской императорской придворной капеллы см. [Carreras, 2005; Köchel, 1869].

¹⁰ Первоначально капелла была преимущественно церковным институтом. За светскую инструментальную музыку и музыкальные развлечения были ответственны особые камерные музыканты (*“musicisti”*): певцы, в том числе женщины, исполнители на струнно-смычковых инструментах, корнетисты, органисты и лютнисты. Но с развитием светских жанров вся придворная музыка сосредоточилась в императорской капелле.

¹¹ До 1614 года музыканты в соборе Св. Марка обычно нанимались для конкретного исполнения. В декабре 1614 года в капеллу собора с ежегодным вознаграждением в 15 дукатов были зачислены 16 инструменталистов, в чьи обязанности входило появление в 26 службах [Selfridge-Field, 1975, 16].

количество которых оставалось неизменным до 1661 года [Selfridge-Field, 1975, 15–16]. В это же время капелла императора Фердинанда III в Вене в среднем включала около 48 инструменталистов, и к концу столетия их количество только увеличивалось.

Видоизменение состава капеллы на протяжении ее истории отражает развитие придворной музыки в целом: возникновение самостоятельных инструментальных сочинений, смещение интереса в сторону светских произведений, расцвет театральных жанров повлекли за собой изменение соотношения между вокальной и инструментальной ее частями, появление новых инструментов, исполнителей-виртуозов, увеличение общего числа музыкантов. Только в середине XVI века, благодаря развитию камерных жанров в капелле начинают появляться первые инструменталисты (сначала корнетисты, трубачи и литаврист, а затем и исполнители на струнных инструментах: скрипачи, лютнисты, арфисты, теорбисты); огромное воздействие на капеллу оказала популярность оперы, державшаяся более столетия: в 1723 году в состав капеллы входят 134 музыканта (41 вокалист и 91 инструменталист, а также капельмейстер и вице-капельмейстер) против 8 на момент ее основания в 1498 году; для нужд оперы в капелле были представлены все распространенные на тот момент инструменты. Развитие театральных жанров, для сопровождения которых требовался звучный оркестр, сыграло большую роль и в развитии инструментов, в частности скрипки, ставшей чрезвычайно востребованной в оркестрах¹². Расцвет театральных жанров определил и наличие в капелле кастратов — они продержались в Вене с 1640 по 1739 год (а специально приглашенные певцы этого амплуа пели на венской придворной сцене и позже).

Увеличившаяся потребность в новых церковных и светских произведениях привела к появлению в 1696 году в штате новой должности — придворного

¹² Подобно семейству виол, все струнное семейство (от баса до дисканта) в капелле часто называлась «скрипки» (*Geiger*).

композитора¹³. При Леопольде I её занимали К. А. Бадия (1696–1738), И. Й. Фукс (1698–1711), Й. Хоффер (1695?–1705?), композитор камерной музыки Ф. Тальман (1696–1712), Дж. Б. Бонончини (1700–1711) и П. Ф. Този (1705–1711). Кроме композиторов в капелле появляются и другие необходимые для театральных постановок специалисты: танцоры, учитель фехтования и танцмейстер, театральный архитектор, либреттист, придворный живописец, скульптор, художник по костюмам и театральный инженер.

В эпоху абсолютной монархии культура во многом зависела от вкусов и предпочтений правителя, являвшегося ее главным покровителем и спонсором. Некоторые из них были вполне равнодушны к музыке, предпочитая создавать образ успешного и богатого правителя другими способами (в частности, для императора-мистика Рудольфа музыка по своей притягательности намного уступала алхимии и живописи). Другие же, наоборот, даже во время бедствий и войн продолжали активно поддерживать насыщенную культурную жизнь при дворе. В истории венской капеллы интерес монархов играл особенную роль, определяя чередование периодов ее расцвета с периодами упадка.

В эпоху Ренессанса в австрийских капеллах преобладало влияние франко-фламандских полифонистов (Г. Изака, О. Лассо и др.). С приходом к власти ценителя музыки Фердинанда II в 1619 году капелла попадает под итальянское влияние. Новые эстетические ценности и музыкальные жанры активно поощрялись императрицей Элеонорой Гонзага Мантуанской, супругой императора Фердинанда II, и, начиная с этого времени, все главные должности в капелле — капельмейстера и вице-капельмейстера — занимают итальянцы¹⁴. Уже во время правления этого императора венская капелла становится одной из самых больших в Европе и насчитывает 60 музыкантов. Для сравнения, в дрезденской капелле в 1651 году было только 5 певцов, капельмейстер, вице-

¹³ Написание придворной музыки до этого входило в обязанности капельмейстера и вице-капельмейстера, и хотя помимо их сочинений могли быть исполнены и произведения других мастеров, никаких специальных должностей для композиторов до 1696 года не существовало.

¹⁴ В 1619 году капельмейстером стал Джованни Приули (с 1620 года его заменил Джованни Валентини), а концертмейстером (*maestro de' concerti*) стал приехавший из Венеции корнетист Джованни Сансони.

капельмейстер, 2 органиста и 6 инструменталистов¹⁵ [Robertson, 2009, 17]. Под руководством Леопольда I венская капелла становится не просто самой масштабной, но одной из самых блестящих в Европе (Ринк называет ее «совершеннейшей в мире» [Rinck, 1713, 122]¹⁶. В 1666 году в состав капеллы входят 4 органиста, 6 басов, 4 тенора, 6 альтов, 9 сопранистов (кастратов), 14 инструменталистов, а также 8–9 «немузыкальных» трубачей¹⁷. К 1705 году количество музыкантов увеличивается уже до 102 человек, из которых 45 были инструменталистами [Köchel, 1869, 65–72]. Собственно оркестр теперь состоит из группы *continuo* (орган, теорба, виола да гамба), скрипок, виолончелей, контрабасов, гобоев, фаготов, труб, тромбонов, корнетов и литавр. Исполнители на духовых инструментах также могли быть использованы для игры на блокфлейте, флейте и шалмее (шалюмо¹⁸).

Хотя некоторые либретто описывают оркестры из сотен человек, участвующие в той или иной постановке, для обычных представлений привлекалось около пятидесяти музыкантов (при этом капеллы, которые могли иметь в своем составе такое количество исполнителей, считались «пышными» и богатыми). Для одного-двух особых случаев в год, когда планировалось действительно роскошное празднество и требовалось поразить не только качеством, но и количеством¹⁹, не было необходимости держать на службе сотни исполнителей: дополнительные инструменталисты нанимались специально на подобные разовые «проекты». В частности, либретто конного

¹⁵ Снижение количества музыкантов было связано в том числе с последствиями Тридцатилетней войны. К концу XVII века в дрезденском оркестре появились новые музыканты, а в 1717–1720 годах дрезденский двор уже мог позволить себе заплатить 7000 талеров (около 4666 флоринов) кастрату Сенезино, 10500 (7000 флоринов) — композитору Антонио Лотти и его жене, примадонне Санте Стелле [Roselli, 1995, 123].

¹⁶ Ринк добавляет, что император лично отбирал музыкантов капеллы «за их заслуги, а не по предрасположенности» [Rinck, 1713, 122].

¹⁷ «Немузыкальные» трубачи исполняли сигналы и фанфары, тогда как «музыкальные» интегрировались в церковную и др. музыку.

¹⁸ Этот инструмент существовал в капелле как минимум до 1762 года: он упоминается в партитуре венской редакции оперы Глюка «Орфей».

¹⁹ В таких случаях размах касался не только количества музыкантов и певцов, но и людей, участвующих в массовых сценах (иногда привлекались целые батальоны солдат), второстепенных персонажей, лошадей и экзотических животных, вплоть до мельчайших деталей — драгоценных камней на костюмах, украшений для декораций и бутафории и т.д.

балета «Спор Воздуха и Воды» описывает более сотни струнных, 24 трубы, 2 пары литавр [Sbarra, 1667 (2), 71], хотя, как видно из вышеприведенного состава капеллы, в 1666 году при дворе служили всего лишь 14 инструменталистов. Помимо престижной и знаменитой императорской капеллы в Вене были также другие «оркестры», из которых могли пригласить необходимых музыкантов, в частности, капелла вдовствующей императрицы Элеоноры Гонзага II [Bennett, 2013, 27]. Существовали и особые *Ballettgeiger*, балетные скрипачи, которых нанимали для опер и балетов.

Капелла императора Леопольда I прославилась в Европе прежде всего не количеством музыкантов, а качеством исполнения. Сбарра в том же либретто к «Спору Воздуха и Воды» утверждает, что оркестр составляли «первые виртуозы нынешнего века» [Sbarra, 1667, 74]. Безусловно, в этом есть заслуга императора Леопольда I, лично отбировавшего лучших из лучших²⁰, однако условия службы при венском дворе вполне могли считаться завидными для самых требовательных музыкантов: высокие зарплаты, социальное обеспечение (насколько это было принято в те времена²¹), подарки от императора, возможность продвижения по службе (в качестве примера можно привести необычайно успешную карьеру австрийца И. Г. Шмельцера), разнообразие и отличное качество исполняемой музыки.

Наличие «первых виртуозов» должно было не только тешить самолюбие императоров, но и являлось условием для качественного исполнения музыкальных произведений при дворе, количество которых было поистине огромно. Посол Тосканы Лоренцо Магалотти отмечал в 1674 году в письме из Вены: «Как много служб, как вы думаете, эти музыканты представили, включая

²⁰ При Леопольде в капелле служили знаменитые кастраты Антонио Панкотти, Филиппо Визмари, Бальдасарре Ферри, Помпео Сабаттини, тенор Йозеф Мария Донати, органист, клавесинист и композитор Алессандро Польетти, скрипачи Буркхардт Куглер, Иоганн Генрих Шмельцер и Андреас Антон Шмельцер, трубач Георг Зигмунд Хаммер, тромбонист Иоганн Фридрих Фонтана, композиторы Антонио Бертали, Антонио Чести, Джованни Феличе Санчес, Антонио Драги, Карло Агостино Бадиа, Джованни Баттиста Бонончини, Иоганн Йозеф Фукс, Марк Антонио Циани.

²¹ Пенсии, пособия вдовам и сиротам, подарки и денежные выплаты в честь свадьбы или других важных событий.

службы в капелле, застольную музыку, в камерном зале, оратории в течение Святой Недели, оперы и т.д., не считая репетиций? Более чем 800» [Carreras, 2005, 41].

Для того, чтобы исполнить 800 служб в год, музыканты должны были играть два-три раза день. Помимо небольших произведений для регулярных церковных служб, это могли быть и довольно крупные сочинения: вечерни, мессы, оратории, торжественные службы и театральные постановки по случаю праздников и династических событий, музыкальное сопровождение длительных процессий. Леопольд I любил устраивать концерты в своих покоях, а непременным аккомпанементом для придворных банкетов были будничная застольная музыка (по воскресеньям и два-три раза на неделе) и вечерняя *Galatafel* (торжественная застольная музыка). Кроме этого, несколько раз в год давались балы, а в течение карнавального сезона ставились оперы, конные балеты и турниры. Во время Великого поста и особенно Страстной недели на инструментальную музыку обычно налагались ограничения, а исполнение всей придворной застольной музыки, а также оперы, приостанавливалось до Пасхи [Köchel, 1869, 137–139], тем не менее в этот период исполнялись в большом количестве различные духовные драматические представления, служившие своеобразной заменой опере [Smither, 1977, 369].

Примером занятости музыкантов в императорской капелле может служить празднование именин императрицы Елизаветы: за один день были представлены торжественная месса, *Grosse Gala* (Гранд Гала), в полдень — застольная музыка, вечером — опера или камерная служба [Köchel, 1869, 142].

Хотя инструменталисты менялись в течение недели [Köchel, 1869, 46], а в некоторых службах часть из них не участвовала вообще²², плотный график музыкантов почти не оставлял времени на репетиции. Скорее всего, сонаты и

²² Килиан Рейнхардт упоминает «вечерню только с органом и виолоном» («Vesper mit Orgel und Violon allein»), а также «мессу без органа и инструментов» («Messe ohne Orgel und Instrumente») [Köchel, 1869, 137].

застольная музыка вообще не репетировались — в предисловии к своим *Sonate concertate in stil moderno, per sonar nel organo, overo spinet con diversi instrumenti, a 2-3* (Венеция, 1621) Дарио Кастелло советует играть их более одного раза, чтобы достигнуть легкости исполнения [Carter, Butt, 2005, 493].

Развитие капеллы обеспечивалось и крупными материальными вложениями. При Фердинанде III капельмейстер получал 1200–1760 флоринов в год, при Леопольде I — 2000, а позднее даже 3100 [Köchel, 1869, 30]. Лоуренс Беннет в *The Italian Cantata in Vienna: Entertainment in the Age of Absolutism* пишет, что капельмейстер в эпоху правления Леопольда I получал в 60 раз больше работника виноградника, а ученик — в шесть раз [Bennett, 2013, 24]. Для сравнения, в Дрездене в 1711 году капельмейстер получал лишь 1200 талеров, т.е. около 800 флоринов [Bennett, 2008, 39].

Многие из исполнителей часто ангажировались на конкретный спектакль и в большинстве случаев оплачивались из личных средств императора. Гонорары кастратов и примадонн были настолько огромны, что «даже если бы Амфионы и Орфеи вернулись в наш мир и захотели спеть в театре, даже они не потребовали бы такой огромной суммы» [Емцова, 2010, 6]. При этом император Леопольд платил музыкантам раньше, чем своим офицерам [Ingrao, 2000, 98].

Расширившаяся в связи с требованиями многочисленных театральных постановок капелла оказывала влияние и на менее масштабные проекты — инструментальную и церковную музыку, поскольку эти произведения обычно писались в расчете на имевшийся состав исполнителей.

Изучение инструментальной части капеллы позволяет провести параллель между наличествующими в ней инструментами и составами, которым отдавали предпочтение венские композиторы. В Венеции театральная и инструментальная музыка в основном исполнялись отдельными оркестрами, и состав инструментов в них был друг с другом не связан. В результате духовые инструменты постепенно исчезают и из венецианских сонат, и из создававшихся по венецианскому образцу сонат других музыкальных

центров²³. По всей Европе струнные начинают активно участвовать во всех видах светской и духовной музыки — в частности, в ансамблевых и сольных сонатах.

В Вене же вся музыка при дворе исполнялась музыкантами капеллы, постоянное наличие в которой духовых инструментов было необходимо для нужд оперы. В результате корнеты, трубы и тромбоны продолжают активно использоваться не только в качестве особого колорита для театральных сцен, но и в инструментальной музыке, придавая ей на фоне изменившихся итальянских традиций местный колорит. Из 83 сонат Шмельцера 19 написаны для ансамбля струнных и духовых или только для духовых инструментов. Среди сочинений Бертали встречаются не только сонаты для больших составов с использованием духовых — труб, корнетов, тромбонов, фаготов, — но и сонаты *a 3–4*, сочетающие струнные с духовыми (тромбоном или фаготом).

Значительные инструментальные ресурсы венской капеллы позволяли придворным композиторам создавать и сложные многохорные композиции с разнообразными вариантами инструментовки. Это отличало произведения венских мастеров не только от сочинений венецианских коллег, но и от сочинений композиторов, служащих в более мелких капеллах. Подобные капеллы не обладали поддержкой императора и не нуждались в ежемесячных пышных празднествах, вследствие чего не имели возможности и необходимости содержать большие оркестры с обилием духовых. В частности, Бибер в своих камерных сочинениях, в основном, использует одни струнные, в редких случаях в сочетании с трубами. Лишь в произведениях крупных форм (вечерня, месса, реквием) можно найти другие духовые инструменты: корнеты и тромбоны, реже флейты и гобои. Сборники сонат Иоганна Розенмюллера (1660, 1682) написаны для струнных, с эпизодическим появлением фагота. Почти все сонаты, включенные в собрание партитур Людвига (*Partiturbuch*

²³ Исчезновение духовых вместе с сокращением количества произведений для больших ансамблей в некоторых немецких землях было связано в том числе и с последствиями Тридцатилетней войны: дворы не могли позволить себе содержать прежнее количество музыкантов.

*Ludwig*²⁴), также написаны для различных комбинаций струнных (редко с фаготом), за исключением венских композиторов (включая Пискатора/Фишера, возможно работавшего в Вене) и двух веймарских: придворного органиста Андреаса Освальда и капельмейстера Адама Дрезе²⁵.

Духовые инструменты в Вене проникают даже в балетную музыку (в частности, духовые используются в балете к опере Драги *Ifide greca* («Ифида греческая»), в *Balletto di Centauri, Ninfe et Salvatici* («Балет кентавров, нимф и защитников») к *Il trionfator de Centauri* («Победитель кентавров») Драги и др.

Изучение инструментального состава в венских сонатах помогает прояснить и инструментальный состав самой капеллы: хотя фагот в официальных списках упоминается лишь с 1680 года, а виола да гамба с 1682, оба инструмента встречаются в произведениях Бертали и Шмельцера задолго до этого. Помимо тромбона, фагота, корнета (или корнета мутто) и кларини, Шмельцер использует не упомянутые в официальных списках пиффаро и флейты (одна из сонат Шмельцера написана для 7 флейт, а Бертали создал сонату для 5 флейт). Согласно сложившейся традиции на этих инструментах играли состоявшие в капелле музыканты-духовики, поэтому документально их присутствие зафиксировано не было. Духовые могли также заменять струнные: тромбон и фагот — виолы, корнет или флейты — скрипки. В *Sonata Natalitia* Шмельцер особо указывает, что верхние партии могут быть исполнены флейтами или корнетами *mutto*²⁶ [Brewer, 2011, 154].

Таким образом, политическая и экономическая ситуация в стране, личные и государственные амбиции императоров, смешение новых эстетических ценностей и музыкальных жанров с местными традициями определили возникновение в Вене особых условий, позволивших развиваться специфическим

²⁴ Herzog August Bibliothek of Wolfenbüttel (D-W), Cod. Guelf. 34.7 Aug 2°.

²⁵ Анонимные сонаты здесь не рассматриваются.

²⁶ Один из видов корнета, прямой формы с врезанным мундштуком, отличался от других видов более мягким и тихим звуком.

музыкальным явлениям. Яркая самобытная музыкальная культура (хотя и основывавшаяся на заимствовании) сформировалась здесь задолго до возникновения венской классической школы. Важная роль в ее формировании принадлежит императорской капелле, которая не только прославила императора и его музыкантов далеко за пределами Австрии, но и повлияла на облик венской музыкальной культуры в целом. Ключевую роль в этом процессе сыграла эпоха императора Леопольда I.

Насыщенность придворной жизни музыкальными событиями, растущая потребность в новых сочинениях, пристальное внимание императора к исполнительскому уровню капеллы, подчеркивающей высокий статус и демонстрирующей эстетический вкус правителя, соперничество состоящих на службе местных и приезжих музыкантов — все это налагало большую ответственность на руководство капеллы, особенно на ее капельмейстера.

Почти весь процесс создания музыки — от ее написания до представления на суд публики — был сосредоточен в его руках. Капельмейстер выполнял функции дирижера, репетитора, разучивавшего с певцами и с оркестром новые сочинения, «инспектора» и администратора, нанимавшего новых музыкантов и назначавшего пенсии, денежное содержание и взыскания, секретаря, докладывавшего императору обо всех происходивших изменениях. Кроме этого, в его обязанности входило сочинение музыки почти во всех распространенных в то время жанрах — церковных, камерных, а с 1650 до 1740 года и театральных. Хотя вице-капельмейстер был лишь помощником капельмейстера, требования к ним предъявлялись одинаковые, поскольку вице-капельмейстер в большинстве случаев становился преемником капельмейстера,

а иногда и принимал на себя обязанности последнего, если тот был неспособен в полной мере выполнять их²⁷.

Но и собственная нагрузка вице-капельмейстеров была довольно большой. В сохранившемся договоре о приеме Й. Гайдна на службу ко двору князя Священной Римской империи, Пауля Антона Эстергази, было оговорено, что Йозеф Гайдн «дается ему (капельмейстеру) в помощь, в качестве вице-капельмейстера... который будет исполнять обязанности вице-капельмейстера музыкальной капеллы. Он остается в полном подчинении у главного капельмейстера и в зависимости от него. Во всех других случаях, однако, когда надо готовить музыку и все, что относится к музыке, ответственность, в целом и в частности, возлагается на него, вице-капельмейстера <...> По первому приказанию его светлости, великого князя, он, вице-капельмейстер, обязуется сочинять любую музыку, какую пожелает его светлость, никому не показывать новых композиций, а тем более не разрешать никому их списывать, а хранить их единственно для его светлости и без ведома и милостивого разрешения его ни для кого ничего не сочинять. Он, вице-капельмейстер, обязан со всем усердием заботиться о сохранности музыкального инвентаря и инструментов, внимательно следить за тем, чтобы они не подвергались порче и не пришли в негодность из-за невнимания или небрежности, ибо он за таковые отвечать должен» [Новак, 1973, 161].

Кроме того, нужно добавить, что должность капельмейстера фактически была пожизненной. В свете всего вышесказанного понятной становится тщательность, с которой императоры проводили отбор кандидатов на пост руководителя капеллы. Хотя Европа изобиловала сочинявшими в самых передовых жанрах и стилях известными композиторами, подбор подходящего капельмейстера мог занять годы.

²⁷ Шмельцер фактически выполнял всю работу капельмейстера вместо старого и больного Санчеса. Таким образом, он соединил в себе почти все возможные должности: капельмейстера, оперного, балетного и инструментального композитора, концертмейстера и исполнителя-скрипача.

На этот пост могли ангажировать одного из приглашенных композиторов, прославившихся при дворе своими сочинениями (как это было с Драги, Чести, Циани), но могли обратить внимание и на заслуживших отличную репутацию членов капеллы: капельмейстеры Иоганн Валентини и Георг Рёйтер играли на органе, Иоганн Генрих Шмельцер — на скрипке, Джованни Феличе Санчес служил в качестве тенора, Антонио Панкотти — альта, Фукс и Бонно были придворными композиторами.

Безусловно, головокружительная карьера, которую сделал Шмельцер в капелле, несмотря на предпочтение, отдаваемое итальянским музыкантам, говорит о его талантах и мастерстве в самых разных областях, как творческих, так и руководящих, владении предпочитаемым при дворе стилем, о благосклонности к нему императора. Однако чрезмерный акцент на австрийском происхождении Шмельцера, который заметен в биографиях композитора, приводит к преувеличению значимости карьерных достижений мастера; при этом без внимания остаются его реальные заслуги. Тем более ошибочна попытка вывести только лишь из этого факта какие-либо национально австрийские черты его творчества.

Для того чтобы оценить истинное значение появления Шмельцера на руководящем посту, нужно рассмотреть национальные предпочтения в капелле.

Первоначально ее музыканты были преимущественно местного происхождения, однако с появлением фламандской школы в капелле в 1543–1618 годах постепенно начинают доминировать фламандцы [Köchel, 1869, 16], особенно на посту капельмейстера: его занимают Арнольд фон Брукк (1543–1545), Питер ван Мессенс (1546–1562), Якоб Ваэт (1564–1567), Филипп де Монте (1568–1603), Ламбер де Сейв (1612–1614) [Köchel, 1869, 41]. После того как Венеция стала новым передовым музыкальным центром, их сменяют итальянские композиторы: Джованни Приули (1619–1629), Джованни Валентини (1630–1649), Антонио Бертали (1649–1669), Джованни Феличе Санчес (1669–1679), Антонио Драги (1682–1700), Антонио Панкотти (1700–

1709), Марк Антонио Циани (1712–1715), Лука Антонио Предьери (1746–1769) [Köchel, 1869, 41]²⁸.

При выборе капельмейстера часто большую роль играла не сама национальная принадлежность кандидата, а его способность творить в «новейшем» стиле. Изучение истории венской капеллы показывает, что назначение Шмельцера было далеко не единичным случаем появления австрийского музыканта на посту капельмейстера: в 1617 году это место занимает австриец Кристоф Штраус, в 1679 году — Шмельцер, в 1715 году — Иоганн Йозеф Фукс, в 1769 году — Георг фон Рёйтер. Все эти композиторы благодаря своим талантам смогли завоевать благосклонность и доверие правящего дома, однако одной из причин их назначения могло быть и изменение политической и экономической ситуации в Вене.

В XVII веке статус передовой музыкальной державы переходит к Италии, и со вступлением на престол императора Маттиаса в 1612 году в венской капелле начинают появляться первые итальянцы. Однако по сравнению с его преемником Фердинандом II, окончательно положившим конец фламандскому влиянию и активно культивировавшим новый итальянский стиль, Маттиас не был столь последователен в выборе музыкантов. После смерти Ламберта де Сейва в 1614 году император долго не мог найти ему замену, и место капельмейстера три года оставалось незанятым. Нужно, однако, учитывать, что только за два года до этого, в 1612 году, двор переехал из Праги в Вену, поэтому императору требовалось время для того, чтобы организовать жизнь двора на новом месте, а также составить мнение о работавших там музыкантах. В конце концов его выбор пал на Кристофа Штрауса, органиста в придворной церкви Св. Михаила. Штраус происходил из семьи музыкантов, которая служила Габсбургам в течение многих лет, и, несмотря на австрийское

²⁸ Хотя на первый взгляд музыкальное развитие Вены и вместе с ней и капеллы строилось на заимствовании достижений разных национальных школ, передовые открытия разных стран усваивались не только в Австрии, но и по всей Европе на протяжении столетий. Было бы неправильно видеть в венской культуре только иностранные влияния, игнорируя ее самобытные музыкальные явления.

происхождение, свои произведения он создавал в новой венецианской манере, которая так импонировала императору. Тем не менее, одного умения работать в итальянском стиле уже было недостаточно для следующего императора, Фердинанда II, который заменил Штрауса на венецианца Джованни Приули.

В конце XVII века ряд итальянских капельмейстеров опять прерывается, и этот пост занимает Иоганн Генрих Шмельцер (об обстоятельствах назначения Шмельцера см. Главу III).

Хотя назначение капельмейстером Фукса не было связано ни с какими политическими коллизиями, необходимо отметить, что, австриец по происхождению, он ценился при дворе прежде всего за владение итальянским оперным стилем. Кроме того, Фукс учился у Бернардо Паскуини, композитора, чьи произведения Леопольд I высоко ставил и даже поместил в свою личную нотную коллекцию.

После смерти Фукса в 1741 году место капельмейстера опять долгое время оставалось вакантным. Политическая и экономическая ситуация в стране оказали влияние не только на положение дел в капелле, но и привели к важным изменениям в придворной музыке в целом. Война за австрийское наследство, борьба за власть, завершившаяся в 1745 году относительной победой Марии Терезии²⁹, отвлекла внимание правящих кругов от культурной жизни: до 1746 года на службе в капелле не состояло ни одного литавриста, количество сопранистов, теноров, скрипачей сократилось вдвое, гобоев — в три раза, певцов — более, чем вчетверо, единственный корнетист прослужил до 1746 года, а после его смерти корнет вообще исчезает из состава капеллы. Только в 1746 пост капельмейстера занимает бывший вице-капельмейстер Лука Антонио Предьери.

²⁹ Карл VI не имел наследников мужского пола и предусмотрительно издал указ о наследовании императорской короны его старшей дочерью Марией Терезией («Прагматическая санкция»). Однако союзные князья отказались повиноваться этому указу, и Марии Терезии пришлось в течение ряда лет отстаивать свое право на верховную власть, в том числе и военными средствами (так называемая «война за австрийское наследство»). Завершилась эта борьба компромиссом: в 1745 году императором Священной Римской империи был избран супруг Марии Терезии, Франц Лотаринский, хотя фактически империей вплоть до своей смерти в 1780 году управляла именно она, носившая титул не императрицы, а эрцгерцогини-королевы.

Со смертью Карла VI дорогостоящая итальянская опера была вытеснена немецкими операми (зингшпилями) и итальянскими комедиями³⁰ — когда Мария Терезия приняла управление страной, казна была практически истощена, и эрцгерцогиня-королева была вынуждена сокращать издержки. Кроме того, Мария Терезия, не носившая официально титул главы государства, уделяла гораздо меньше внимания церемониалу, чем было принято во времена ее венценосного отца, а репрезентативная функция театра и вовсе потеряла для нее свою значимость³¹. В 1765 году после смерти мужа эрцгерцогиня-королева облачилась в траур, давший ей благовидный предлог совсем отказаться от пышных празднований. Театральные жанры, однако, продолжали исполняться и требовали хотя и меньших, но все же довольно крупных денежных вложений. Поэтому в 1751 году Мария Терезия издает указ о разделении придворной музыки на оперную, с одной стороны и камерную, церковную и прочую, с другой стороны. Таким образом, театральными спектаклями, вершиной музыкальной иерархии, по-прежнему заведовал итальянец (первый капельмейстер Предьери), музыка же собственно капеллы (преимущественно церковной направленности), представлявшая для правящей династии намного меньший интерес, отошла ко второму действительному капельмейстеру, которым стал австриец Иоганн Георг фон Рейтер. Скромный бюджет, предоставленный в его распоряжение, разделение обязанностей между капельмейстерами на исполнение «привилегированных» оперных жанров и «обязательных» церковных позволяет усматривать в назначении австрийца Рейтера на пост капельмейстера не триумфальное возвращение национальных музыкантов на первые позиции, а скорее результат пренебрежения правящих кругов деятельностью капеллы и падения интереса к музыке в целом на фоне политической нестабильности.

³⁰ Последняя большая опера-серия была дана еще в 1744 году, для празднования обручения сестры Марии Терезии, Эрцгерцогини Марианны, с принцем Карлом Лотарингским.

³¹ Подробнее об этом периоде см. [Кириллина, 2006].

Таким образом, назначение местных музыкантов на пост капельмейстера капеллы не было исключительным событием и часто диктовалось историческими обстоятельствами. Поэтому было бы ошибочно не только говорить о Шмельцере как о первом венском капельмейстере-австрийце, но и чрезмерно акцентировать внимание на карьерных достижениях композитора.

ГЛАВА III

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО И. Г. ШМЕЛЬЦЕРА³²



Иллюстрация 3. Иоганн Генрих Шмельцер³³.

Хотя история жизни и творчества Шмельцера в основном связана с одним городом, и в этом состоит ее отличие от биографий многих музыкантов — путешествовавших по Европе в поисках знаний или покровителей, а также бежавших от наказания или дурной славы (Пандольфи Меалли, Антонио

³² Имя и фамилия Шмельцера могли иметь разное написание: Johann (Gioanne) Heinrich (Heinricus или Enrico) Schmelzer (Schmeltzer, Smelzer, Smeltzer). Были возможны сокращения: J.H. Schmelzer, Erico Smelzer, Gio. Enrico Smelzer, Gioanne E. Schmelzer, Gio. Henricus Smelzer, а также полное имя Johann Heinrich Schmelzer von Ehrenruef (Ehrenruff).

³³ Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung. <http://data.onb.ac.at/rec/baa3791455> (дата обращения 12.09.2016).

Чести), — сведений об этом композиторе до нас дошло довольно мало. Он родился в Шайбссе, недалеко от Вены, в семье Даниеля Шмельцера и Ульяны Шмельцер, урожденной Маусс [Koczirz, 1964, 49]. Отсутствие документов, дающих представление о раннем периоде жизни Шмельцера, делает невозможным точно определить год рождения композитора. Указанная в монографии Л. фон Кёхеля о творчестве Фукса дата «1630 год» [Köchel, 1988, 44] продолжала доверчиво перепечатываться на протяжении многих лет и появляется даже в некоторых современных работах [Brewer, 2011, 52–53; Freeman, 1992, 8; Pirro, 2014, 217; Schaeffer, 1996, 75]. Цифра эта крайне сомнительна: учитывая протокол о смерти дочери Шмельцера, Анны Барбары (18 октября 1671 года), которой на момент кончины было 24 года, будущему композитору на момент рождения ребенка должно было быть не более 17 лет [Nettl, 1921, 120]. Кроме того, сохранился протокол о заключении брака между Шмельцером и Элизабет Хойбергер от 28 июня 1643 года (Илл. 4); трудно представить себе, принимая во внимание этот документ, женитьбу тринадцатилетнего молодого человека. В настоящее время на основе указанных свидетельств принято считать, что музыкант родился между 1620 и 1623 годами.

Существующие предположения о раннем этапе жизни Шмельцера основаны на обычаях и традициях того времени. Отец Иоганна Генриха, Даниель Шмельцер, пекарь по профессии, во время Тридцатилетней войны был принят в армию простым солдатом, дослужившись до звания лейтенанта пехоты³⁴ [Koczirz, 1964, 50]. Военные часто брали с собой свои семьи, поэтому, скорее всего, Иоганн Генрих провел детство, перемещаясь с отцом из одного военного лагеря в другой. В 1635/36 годах Шмельцер поступает в императорскую придворную капеллу, однако не фигурирует в официальных списках ее членов до 1649 года [Schitzler, 2001]. Этот факт отмечается в

³⁴ Как упоминает сам Шмельцер в прошении о пожаловании ему дворянского статуса, отец служил в армии с 1616 по 1645 год. В 1645 году Даниель Шмельцер погиб на поле боя [Koczirz 1964, 50–51].

некоторых биографиях Шмельцера без каких бы то ни было комментариев [Greene, 1985, 136; Sadie, 1998, 258], вследствие чего может возникнуть впечатление, что с 1635 по 1649 годы юноша был внештатным сотрудником, а затем, заслужив высочайшее доверие, получил должность при дворе. Однако более вероятно, что Шмельцер первоначально поступил в капеллу в качестве ученика³⁵: это объясняет его отсутствие в официальном списке музыкантов. Достаточно позднее начало образования (Иоганну Генриху на тот момент было не меньше 12, но и никак не больше 16 лет), обусловленное вынужденными путешествиями семьи Шмельцера по стране, нисколько не противоречило тогдашнему подходу к музыкальному воспитанию: мальчики, имевшие способности к игре на инструменте, обычно попадали к учителю-инструменталисту после ломки голоса, то есть в 11–12 лет. Обучение в капелле не означало непременно зачисления в штат «без конкурса», и по завершении своего образования Шмельцер служит как корнетист в соборе Св. Стефана. В 1643 году Иоганн Генрих женится на девятнадцатилетней дочери пономаря Ганса Хойбергера Элизабет, и в протоколе о заключении брака от 28 июня 1643 года Шмельцер значится как “Instrumentalis Musicus in St. Stephans Thumbkirchen”.

³⁵ У кого молодой человек получил первые уроки игры на скрипке, неизвестно. Наиболее вероятной кандидатурой представляется Антонио Бертали (1605–1669), капельмейстер императорской капеллы, скрипач-виртуоз и учитель самого императора. Сольный скрипичный стиль Шмельцера носит явный отпечаток манеры Бертали, что делает эту гипотезу весьма правдоподобной. В числе других возможных учителей музыканта — корнетист Джованни Сансони, к которому присылали учеников даже из других городов (Шмельцер начинал свою карьеру как корнетист в соборе Св. Стефана), а также прославленный скрипач Буркхарт Куглер фон Эдльфельд [Bennett, 2013, 41; Freeman, 1992, 19; Netti, 1921, 120].

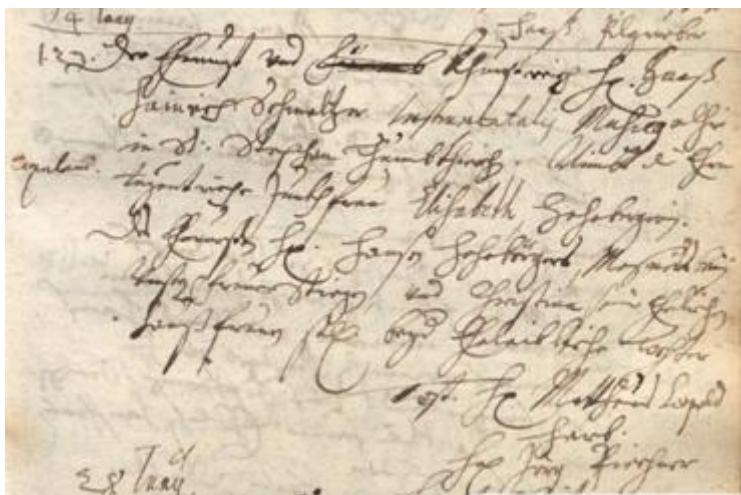


Иллюстрация 4. Запись о заключении брака. Архив прихода собора Святого Стефана, Trauungsbuch, 02–017, документ 03-Trauung_0264³⁶.

От этого брака осталось пять детей. Старший сын Андреас Антон (1653–1701) также стал музыкантом и после смерти отца сменил его на посту концертмейстера и балетного композитора. Другой сын, Георг Йозеф (1655–?), служил в капелле в качестве скрипача³⁷.

Наконец, 1 октября 1649 года Иоганн Генрих официально зачисляется в штат капеллы при дворе императора Фердинанда III с жалованием 50 флоринов [Köchel, 1869, 61]. 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. Успех Иоганна Генриха при дворе во многом связан с благосклонностью императора Леопольда I³⁸. Именно после его прихода к

³⁶ <http://www.data.matricula.info/php/main.php#393030314dx607> (дата обращения 12.09.2016).

³⁷ Выбор музыкальной карьеры детьми композитора объясняется не столько желанием следовать по стопам знаменитого отца, сколько хорошим материальным обеспечением учеников капеллы, получавших стипендию, а также питание, одежду, музыкальные инструменты [Köchel, 1869, 28].

³⁸ Хотя Фердинанд III также ценил Шмельцера, о чем говорит рост его содержания с 50 флоринов в 1649 году до 300 в 1655 году, по ряду объективных причин возможность сделать карьеру для композитора в то время была весьма мала. Хотя Фердинанд III был покровителем искусства, сочинял мессы, мотеты и другие светские и церковные произведения, в сравнении с эпохой Леопольда I светская музыкальная культура в его время находилась на совершенно ином уровне. Кроме того, при Фердинанде III количество поставленных опер сократилось в среднем с одной в год до одной в два года [Vucciarelli, 2006, 16]. Причиной подобного спада интенсивности культурной жизни были Тридцатилетняя война и нестабильная ситуация в стране. Обращаясь к собственным произведениям императора, однако, можно также предположить, что его интересы распространялись преимущественно на область духовной музыки. В таких условиях Шмельцер, проявивший себя прежде всего как автор светских сочинений, оставался высокооплачиваемым, но рядовым исполнителем.

власти в 1657 году Шмельцер получает возможность проявить себя как композитор, написав свое первое известное сочинение *Lamento sopra la morte di Ferdinando III* («Плач на смерть Фердинанда III»). Год спустя на императорской коронации во Франкфурте он уже управляет всей инструментальной музыкой. Должность концертмейстера (официально занятая им лишь в 1669 году³⁹) предполагала написание инструментальных сочинений, поэтому в течение нескольких лет публикуются его три сборника сонат для различных составов, демонстрирующие основные разновидности этого жанра и уровень виртуозности Шмельцера. Кроме того, с помощью этих сборников Шмельцер старался заручиться поддержкой наиболее влиятельных при дворе лиц: первый из них, «Двенадцать избранных сонат»⁴⁰, он посвятил императору Леопольду I⁴¹, второй, «Духовно-светское музыкальное собрание»⁴², — эрцгерцогу Леопольду Вильгельму Австрийскому⁴³, а третий, «Сонаты для одной скрипки»⁴⁴, — кардиналу Карло Карафа делла Спины, папскому легату⁴⁵. Незаурядная фигура Шмельцера привлекает внимание и за пределами Вены, и

³⁹ В либретто к *Chi più sà manco l'intende, Overo Gli Amori di Clodio, e Pompea* Антонио Драги (1669) он впервые указан как *maestro di concerti di S.M.C.*

⁴⁰ *Duodena Selectarum Sonatarum Applicata ad usum tam honesti fori, quam devote chori*, Нюрнберг, 1659.

⁴¹ Посвящение не только выражает признательность высочайшему покровителю, но и, подобно прологам в операх, имеет политическую подоплеку: Леопольд I только что закончил сложные переговоры, которые привели к его избранию германским императором 18 июля 1658 года, что отражено в названии: «Посвящаются августейшему и самому непобедимому из римлян, королю Германии, Венгрии и Богемии, и т.д. Леопольду» [Brewer, 2011, 60]. Далее Шмельцер превозносит императора не только как Юпитера, насылающего молнии на врагов и усмиряющего гром, но и как нового Аполлона Европы, Короля и Бога Музыки (в противовес «старому Аполлону», Людовику XIV, в 1654 году появившемуся на сцене в роли этого бога).

⁴² *Sacro-Profanus Conventus Musicus Fidium Aliorumque Instrumentorum <...>*, Нюрнберг, 1662.

⁴³ Если первый сборник посвящался представителю светской власти, императору Леопольду, то в лице Леопольда Вильгельма Шмельцер заручается поддержкой власти церковной. Эрцгерцог Леопольд Вильгельм фон Габсбург, дядя императора Леопольда I, брат императора Фердинанда III, имперский фельдмаршал, князь-архиепископ и сорок шестой великий магистр Тевтонского ордена, играл важную роль не только в политической, но и в культурной жизни Австрии. Шмельцер называет его «великим покровителем музыкальных достоинств» [Schmelzer, 1662, I]. Леопольду Вильгельму было посвящено большое количество музыкальных произведений: в частности, *Alessandro il vincitor di se Stesso: tragicomedia musicale* («Александр, победитель себя самого: музыкальная трагикомедия») А. Чести на либретто Ф. Сбарра, *Salmi a 8 voci* Дж. Ф. Санчеса, — а также трактат А. Кирхера «Универсальная музургия». На итальянские стихи Эрцгерцога Санчес написал мотеты (*Motetti a una, due, tre, e quattro voci*, 1638). Леопольд Вильгельм также покровительствовал немецкому композитору и органисту Иоганну Каспару Керлю.

⁴⁴ *Sonatae Unarum Fidium, seu a Violino Solo <...>*, Нюрнеберг, 1664.

⁴⁵ Между 1658 и 1664 годами Карло Карафа был нунцием в Австрии, а в январе 1664 года его произвели в кардиналы. К этому событию и было приурочено издание сборника.

уже в 1660 году Иоганн Себастьян Мюллер, секретарь канцлера Саксен-Веймара Рудольфа Вильгельма Краузе Старшего, в своих заметках о дипломатической миссии в Вену в 1660 году представляет его как «знаменитого и едва ли не самого именитого скрипача во всей Европе» [Keller, Scheutz, Tersch, 2005, 71].

В 1665 году Шмельцер занимает место Вольфганга Эбнера, органиста и балетного композитора, и вскоре уже поставляет танцевальную музыку ко всем «праздникам и операм» [Nettl, 1921, 123]. Из этого нередко делается ошибочный вывод, что Шмельцер получил *должность* придворного балетного композитора [Гинзбург, 1990, 206]. Однако в то время подобной должности официально еще не существовало, и Шмельцер, несмотря на все свои заслуги, по-прежнему именовался *musico di Sua maesta*, или *musico di camera di S.M.C.*, или же *primo violinista della Capella Cesarea*. К 1665 году он — автор большого количества инструментальных сонат, известный скрипач-виртуоз, концертмейстер, управляющий всей инструментальной музыкой в ожидании официального назначения⁴⁶. Благоклонность императора обещает ему успешную карьеру. Поэтому утверждение Гинзбурга и Григорьева о том, что Шмельцер в 1665 году «некоторое время проработал в инсбрукской капелле» (и, видимо, учился писать балетную музыку, поскольку по возвращении из Инсбрука он и назначается «придворным балетным композитором») [там же], выглядит крайне сомнительным. Шмельцер действительно посетил в 1665 году Инсбрук — один из важнейших музыкальных центров за пределами Вены, капелла которого в 1660 году насчитывала 64 музыканта, среди которых были в том числе и знаменитости европейского масштаба. Следует отметить, что 1665 год действительно стал в каком-то смысле переломным в судьбе Иоганна Генриха (пусть и в ином отношении, чем это отмечают авторы «Истории скрипичного искусства»):

⁴⁶ Помимо этого, Шмельцер еще преподавал в капелле [Köchel, 1869, 28].

произошедшие в это время события упрочили славу музыканта в Европе и помогли сохранить его имя до наших дней⁴⁷.

Леопольд I отправился в Инсбрук, взяв с собой Шмельцера вместе с тремя другими членами капеллы⁴⁸. Музыканты часто сопровождали вельможных особ в путешествиях, развлекая их и самим своим присутствием олицетворяя богатство и тонкий вкус покровителей; однако участие Шмельцера в этой поездке имело и другую цель. В 1666 году должна была состояться свадьба Леопольда I и его испанской родственницы — юной инфанты Маргариты Терезы. Для написания одной из частей аллегорической трилогии, посвященной празднованию этого важного политического события, оперы «Золотое Яблоко», Леопольд I выбрал уже прославившегося своими театральными произведениями А. Чести, в 1665 году служившего при дворе князя Фердинанда Карла в Инсбруке. Танцевальную музыку к ней должен был написать Шмельцер. Хотя балеты были обязательной частью оперных произведений, их роль сводилась, в основном, к конкретизации настроения предшествовавших им сцен; в иных случаях они служили для снятия напряжения после трагического или бурного эпизода. По этой причине балетный композитор был вынужден сочинять в тесной связи с автором оперы и либреттистом. Таким образом, истинной целью участия Шмельцера в этой поездке было устроить его встречу с Чести и упрочить их сотрудничество. Хотя личное внимание страстного поклонника музыки Леопольда I к созданию оперы в то время никого не удивляло, подготовке к этим торжествам император придавал особое значение: он не только устроил встречу двух композиторов в Инсбруке, но и лично контролировал работу над «Золотым яблоком» [Aercke, 1994, 226].

⁴⁷ Публикация музыки к конному балету «Спор Воздуха и Воды», поставленному по случаю свадьбы императора Леопольда I и Маргариты Терезы Испанской, в *Diarium Europaeum* в 1667 году принесла Шмельцеру европейскую славу балетного композитора. А опера «Золотое Яблоко» (первоначально она планировалась как часть свадебных празднеств), к которой Шмельцер написал балетную музыку, осталась в веках как одна из самых великолепных и дорогостоящих барочных театральных постановок.

⁴⁸ С Паулем Пюклем, Фридрихом Хельвигио и Иоганном Паулем Хайнрихеном.

Напряженную деятельность в качестве балетного композитора Шмельцер совмещает с написанием сонат. Он продолжает работать в этом жанре на протяжении всей жизни. Сонаты Шмельцера почти всегда исполнялись среди застольной музыки и, как следует из письма композитора, написанного между 1673 и 1679 годами, высоко ценились императором: «Относительно посланных сонат, почти все были представлены к столу Его Императорского Величества, и позвольте мне уверить Вас, что Его Величество слушал их с особенным удовольствием; так как Его Величество хорошо разбирается в контрапункте, он высоко ценит эти основательно фугированные сонаты» [Brewer, 2011, 55].

4 июля 1665 года умирает жена Шмельцера, Элизабет. Спустя три года, 17 сентября 1668 года, Шмельцер женится на Анне Иоганне Шисслин, дочери бывшего императорского лакея, Панкраца Шисслина [Koczirz, 1964, 57]. В этом браке родились пятеро детей, первые двое (Иоганн Баптист и Мария Розина⁴⁹⁾ умерли раннем возрасте:

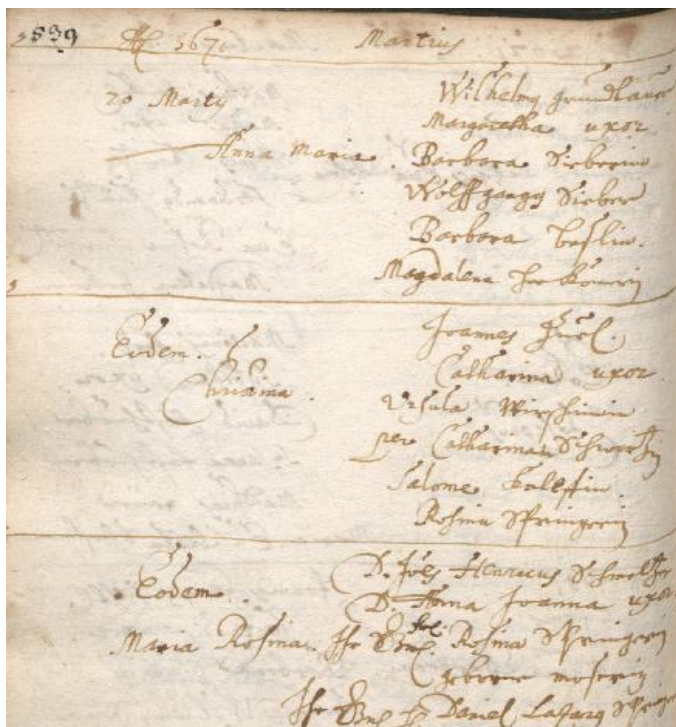


Иллюстрация 5. Запись о крещении. Архив прихода собора Святого Стефана, документ 03-Taufe_0546⁵⁰.

⁴⁹ Нетль дает ошибочную дату — 1661 год вместо 1671 года [Nettl, 1921, 123].

⁵⁰ http://www.data.matricula.info/php/view.php?ar_id=3670&link=393030314dx30#&zoom=0.05&path=60c7c76bd7d06e6bd530fdcf3a3ef638306bdb37383a3736c76bf7eae1e1e0d5c76bf7e1e0c5eee1c76bf76f3a3637fe303732fdfe36f134

Петр Климент (1672–1746), также как старшие сыновья, был учеником в капелле, а в 1692 году получил место скрипача [Köchel, 1872, 69].

Снискав славу не только инструментального, но и балетного композитора, Шмельцер проявляет себя и как талантливый администратор; 1 января 1671 года он официально становится вице-капельмейстером, вклинившись в ряд итальянцев, долгое время занимавших этот пост. Это, безусловно, экстраординарное обстоятельство воспринимается в наше время как главнейшая заслуга музыканта и упоминается почти в каждой биографической справке (тогда как творческие достижения нередко остаются в тени). Именно карьерный рост скрипача, происходивший вопреки его неитальянскому происхождению, побуждает современных исследователей находить в произведениях Шмельцера черты австрийского (или немецкого) стиля [Wilson, 2001; Graulich, 2005; Schwarz, 1987]; в поверхностных жизнеописаниях он объединяется с композиторами, творчество которых имеет немного общего с музыкой Шмельцера в стилевом отношении, в разнообразные, искусственно создаваемые исследователями школы: немецкую [Apel, 1990, 3], австрийскую [Graulich, 2005, 14], венскую [Wörner, 1993, 229] или даже богемскую традицию [Gill, 1984; Griscom, 2012] (в число «богемских» авторов попадает в последнем издании не только Бибер, но и итальянец Бертали).

Хотя основную роль в назначении Шмельцера сыграла его долгая и успешная служба при дворе, международная известность, благосклонное отношение Леопольда I, вполне возможно, что на решение императора повлияла и свирепствовавшая эпидемия чумы, сделавшая Вену временно непривлекательной для иностранных композиторов: еще целых три года после смерти Шмельцера в 1680 году место капельмейстера оставалось незанятым. Возможно, одной из причин стало и свободное владение венским мастером итальянскими жанрами и стилем. Вершину иерархии музыкальных жанров,

церковную и светскую драматическую музыку при дворе дозволялось писать лишь вице-капельмейстерам, капельмейстерам либо приглашенным (итальянским) композиторам, и, вступив в новую должность, Шмельцер в подобных произведениях продолжает следовать итальянскому образцу⁵¹.

При всей благосклонности к нему императора⁵² и разнообразии талантов — и управленческих, и музыкантских, — Шмельцер был вынужден годами ждать официальных назначений: 11 лет — на должность концертмейстера, 2 года — вице-капельмейстера; наконец, как минимум год он выполнял обязанности капельмейстера за состарившегося Санчеса, прежде чем сам занял этот пост в 1679 году⁵³. Каждая из этих должностей была весьма ответственной: неудивительно, что императоры по несколько лет отбирали претендентов. Скорость, с которой назначение Шмельцера капельмейстером было утверждено⁵⁴, свидетельствует о том, что император был полностью уверен в правильности выбранной кандидатуры. Было бы, однако, неверно видеть в этом начало выравнивания позиций австрийских музыкантов относительно их итальянских коллег. Это был особый, но не единичный случай, обусловленный стечением многих обстоятельств.

В декабре 1678 года началась эпидемия чумы, в результате которой погибли около 76 000 жителей Вены [Porter, 2012, 139]. 9 августа 1679 года император вместе со всем двором отправился в Прагу. За ним последовал и Шмельцер с семьей. Однако болезнь вскоре достигла и Праги и унесла жизнь Шмельцера.

⁵¹ За это время он написал 11 месс, реквием (1679), оффертории (*Offertoria: Ad Conventus o Mortales* и *Offertoria: Inquietum est cor meum*, оба 1676), две *Salve Regina*, вечерни, 173 духовных вокальных произведения, сеполькро *Stärke der Lieb* («Сила Любви», 1677), *L'Infinita impicciolita* (Минато, 1677), *La memorie dolorose* («Печальные воспоминания», Минато, 1678). К этому периоду относятся и его первые светские драматические произведения: камерный спектакль *Hercules und Onfale* («Геркулес и Омфала», 1676), *L'urno della sorte* (1677).

⁵² Благосклонность императора выражалась не только в подарках, премиях и пожаловании дворянского титула (14 июня 1673 года). Леопольд I советовался со Шмельцером по поводу своих собственных сочинений, несмотря на наличие при дворе большого количества итальянских композиторов, а поданное после смерти Шмельцера его вдовой прошение о пособии было удовлетворено незамедлительно.

⁵³ Вдова Шмельцера в прошении о пособии после его смерти упоминает, что он выполнял обязанности капельмейстера «около года без единственного удовлетворения» [Nettl, 1921, 125].

⁵⁴ В начале октября 1679 года из Вены в Прагу, где находился император с двором, пришла весть о смерти Санчеса, а уже 18 октября постановлением императора Шмельцер получил назначение (в официальных документах событие записано задним числом — 1 октября 1679 года) [Köchel, 1869, 65].

После того как в статье из «Музыкального лексикона» Вальтера было указано, что Шмельцер был все еще жив в 1695 году [Walther, 1732, 552], эта информация доверчиво перепечатывалась во всех словарях XIX века. Уже в книге Кёхеля время смерти Шмельцера определяется как 1680 год [Köchel, 1872, 45]; Нетль уточняет возможный промежуток, исходя из последнего датированного произведения композитора (*Saltarella con alter arie*, 4 февраля 1680 года) и прошения о пособии, поданного его вдовой 20 марта [Nettl, 1921, 127].

Шмельцер на протяжении своей жизни занимал почти все возможные в капелле должности, каждая из которых требовала сочинения музыки в разных жанрах. Его творческое наследие составляет 83 сонаты, 150 балетных сюит, более 180 различных духовных произведений, около 20 светских вокальных сочинений, несколько сеполькро и светских драматических произведений. Однако славу Шмельцеру принесла именно инструментальная и балетная музыка. В «Музыкальном лексиконе» Вальтера, за которым эту информацию подхватывают и другие словари⁵⁵ (*Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler <...>*, Лейпциг, 1792; *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Прага, 1815; *Universal-Lexikon Der Tonkunst*, Штутгарт, 1849, и др.), сообщается только о нескольких известных сочинениях Шмельцера [Walther, 1732, 552]:

1. «*Sacro-Profanus Conventus Musicus*, 1662, 13 сонат для скрипок, виол и труб». Хотя по форме и содержанию эти произведения можно отнести к жанру сонаты, сам Шмельцер этот термин не использует, а многие из пьес еще близки к канцонам. Кроме того, в реальности этот сборник

⁵⁵ В одном из словарей XIX века о Шмельцере написано всего несколько предложений: «Шмельцер (Иоганн Генрих), вице-капельмейстер при дворе в Вене в конце XVII века, по происхождению австриец. Он был первым немцем, занимавшим этот пост. Он все еще был жив в 1695 году. Опубликовал в Нюрнберге 13 сонат под названием «*Sacro-Profanus Conventus musicus fidium aliorumque instrumentorum*» [A Dictionary of Musicians, 1815, 422].

написан не только для труб, но и для других духовых инструментов — корнетов, тромбонов.

2. «12 сонат для скрипки соло». В действительности Шмельцеру принадлежат 11 сонат для скрипки и *bc* (включая изданные в 1664 году *Sonatae Unarum Fidium*). Возможно, Вальтер, не имея точных сведений, счел, что в названный сборник по традиции должно было входить 12 сонат, а не 6, как это было на самом деле.

Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien добавляет к этому списку балет Шмельцера: «*Arie per il Balletto a Cavallo...*, 1667» (имеется в виду конный балет «Спор Воздуха и Воды») [Dlabacž, 1815, 50].

Неслучайно больше всего заслуг Шмельцеру приписывается именно в области инструментальной музыки — от развития в Австрии итальянских традиций трио-сонаты и сольной сонаты [Гинзбург, 1990, 206] до создания первого австрийского (или немецкого) сборника сольных сонат [Hedrick, 2015, 15; Schitzler, 2001; Stowell, 2001, 12; Wörner, 1993, 263].

И карьера, и творчество Шмельцера были тесно связаны с Веной и императорским двором. 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.

ГЛАВА IV

ТОРЖЕСТВЕННЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ВЕНСКОГО ДВОРА

Европейские придворные празднества XVII—XVIII веков были тесно связаны с политикой и государством. Изначально предназначавшиеся для увековечивания важных династических событий — коронаций, дней рождения, именин, рождения наследника, крещений, похорон, выздоровления после тяжелой болезни, церковных праздников, обручения, свадеб и государственных визитов — театральные представления стали частью ритуала, демонстрирующего могущество правителя и преданность подданных. С помощью аллегорий они декларировали внешнеполитический курс перед иностранными державами, обнаруживали политические амбиции и личные пристрастия монархов, повышали их престиж среди первых лиц государства. Все это привело к тому, что музыкально-драматические произведения становятся обязательной частью придворных увеселений практически при каждом дворе. В крупных музыкальных и политических центрах, таких как Венеция, Флоренция, Париж, Вена, размах и количество подобных «развлечений» достигли небывалого масштаба.

В попытке укрепить пошатнувшиеся позиции на европейской арене, а также восстановить авторитет власти среди собственных вассалов Габсбурги уделяют искусству особое внимание ⁵⁶, и вскоре каждое хоть сколько-нибудь значительное событие в Вене сопровождается пышными музыкальными торжествами. Венецианская опера оказалась идеально подходящим жанром для демонстрации силы и благосостояния империи. В ней «изысканность музыки, великолепие сцен, благородство декораций, богатство костюмов, количество статистов, разнообразие машин, особый блеск турниров, многообразие танцев, смелость боев, военная точность укреплений при осаде и обороне объединялись с другими чудесами искусства...» [Schrott, 1975, 107]. Эклектичность

⁵⁶ На парламентском съезде в Регенсбурге в 1652 году в свите императора Фердинанда III музыкантов было больше, чем принцев и графов [Whaley, 2011, 19].

венцианской оперы хорошо прижилась на почве венской культуры: итальянская музыка в ней сочеталась с венским балетом, мифологический сюжет — с современной историей, реальное — с фантастическим, древние греки — с турками, маврами и представителями разных национальностей, населяющих империю. В том числе, стираются и границы между публикой и актерами: на сцене герои живут по обычаям двора, боги и прочие персонажи прямо обращаются к публике и венценосной чете, император танцует в балете среди предшествующих правителей.

Аллегорические прологи и эпилоги несли основную репрезентативную функцию: перед императором преклоняют колена целые нации и даже боги (например, хор наций в прологе «Золотого Яблока» Чести). В подобных празднествах ставились политические и философские проблемы современности — Богиня Славы возвышается на турецкой галере в балете *La Contesa dell'Aria e dell'Acqua* («Спор Воздуха и воды») за 15 лет до турецкой осады Вены, Аурииндо в «Золотом яблоке» по-шекспировски философствует («мир — это сцена»).

Театральные спектакли могли служить и особой формой поощрения, ведь созерцать эти невероятные представления, а иногда и участвовать в них, мог лишь ограниченный круг зрителей, выбранных самим императором, — придворные, иностранные послы и министры. Каждый элемент празднества мог использоваться для пропаганды: прекрасно иллюстрированное либретто оперы «Золотое Яблоко» не только помогало следить за сюжетом, но и было переведено на другие языки и разослано во все страны Европы, чтобы поразить даже тех, кто не имел возможности лицезреть само действо [Chesa Cremades, 2004, 241].

Активную роль в театрализации венской жизни играл Леопольд I. За время правления императоров Фердинанда II и Фердинанда III, длившееся в сумме 38 лет, было исполнено 25 драматических светских представлений, а за 47 лет царствования Леопольда I — более 300 [Smither, 1977, 369]; многие из них

были специально написаны по заказу императора. Размах придворных развлечений был в том числе обусловлен соперничеством с французским королем Людовиком XIV. Между парижскими и венскими празднествами прослеживается значительное сходство, определяемое не только общей эстетикой барокко и сложившимися чертами театральных жанров, но и этим противоборством. Прологи и эпилоги опер воспевали блеск и славу монархов и несли главную репрезентативную нагрузку. В них правители (особенно Людовик XIV и Леопольд I) могли демонстрировать свои политические амбиции. Между прологом и эпилогом располагались поражающие воображение сцены: волшебные превращения, сны, нападения монстров, натуралистичные осады городов с всадниками на настоящих лошадях, боги, летающие по воздуху, разверзающиеся уста Аида. В этих эпизодах от имени покровителей соревновались театральные инженеры, либреттисты, фехтмейстеры и прочие определяющие успех оперы профессионалы. Сходство усугубляется еще и тем, что оба, и австрийский император, и французский король, не просто покровительствовали искусству, но сами танцевали на сцене, а празднества, отмечавшие события их жизни, вовлекали сотни исполнителей и зрителей и могли продолжаться дни или даже недели. На постановки тратились немислимые суммы, талантливые композиторы, либреттисты, инженеры делали головокружительную карьеру при обоих дворах, получали огромные вознаграждения, производились в дворянство.

Самым масштабным результатом соперничества двух монархов можно считать венские торжества 1666 года, посвященные бракосочетанию императора Леопольда I и юной инфанты Маргариты Терезы, дочери испанского короля Филиппа IV. Этой свадьбе, которая праздновалась в течение нескольких месяцев, придавалось огромное политическое значение. Союз скреплял единство двух линий Габсбургов, а также символически декларировал первенство Священной Римской империи во всем католическом мире, поэтому

свадебные торжества должны были превзойти своей пышностью всё, что видела до этого Европа.

Размах приобрели не только празднества, но и сам въезд инфанты в столицу, который занял более чем три месяца, в течение которых Маргарита в золотом экипаже стоимостью примерно 100 000 талеров следовала через все владения Габсбургов [Vehse, 1856 (1), 495]. После прибытия невесты в Вену 5 декабря кортеж на протяжении трех часов следовал через освещенный город к церкви Августинцев, где кардинал, сопровождаемый всеми присутствовавшими в городе прелатами, произнес свадебное благословение. В отсутствие современных средств связи и распространения информации такие длительные парадные процессии через отдаленные от столицы города помогали поддерживать в провинциальных подданных веру в могущество правящего дома.

Незадолго до этого, в 1660 году, Людовик XIV также отпраздновал свою свадьбу с Марией Терезой Испанской. Для подготовки торжеств, посвященных этому событию, тогда еще правящий Францией кардинал Мазарини пригласил из Италии гениального архитектора и инженера Карло Вигарани⁵⁷ для постройки Зала Машин в Тюильри, невиданного доселе театра, самого большого⁵⁸, самого роскошного и красивого в Европе, оборудованного к тому же искусной машинерией⁵⁹, в частности, «трюмом», позволяющим чудовищам выскакивать из-под сцены, к ужасу и восторгу публики. Вигарани также напишет прекрасные декорации к заказанной по случаю свадьбы опере Франческо Кавалли *Ercole amante* («Влюбленный Геркулес»), которые затем послужат основой и даже поводом для создания трагедии-балета «Психея».

⁵⁷ Вигарани впоследствии станет королевским инженером (*ingénieur du roi*).

⁵⁸ 226 футов в длину, причем только 94 из них были заняты публикой, со сценой глубиной в 132 фута и аркой просцениума шириной 32 фута [Brockett, 2010, 238].

⁵⁹ Театральная машинерия была продуктом своего гениального создателя, часто проектирующего ее самостоятельно, поэтому театральные инженеры так высоко ценились. Как главное действующее лицо в подготовке спектакля, театральный архитектор распределял ответственность за подготовку текста, музыки и танца и отвечал как за создание костюмов, декораций, машинерии, так и за постановку в целом, выполняя функции режиссера, менеджера, художника-постановщика, художника по костюмам и др.

Однако сложность замысла помешала построить театр в срок, и опера была представлена двумя годами позже. Сам Людовик XIV вместе с новой королевой принимали участие в представлении — в балетных интермедиях.

В 1664 году состоялось еще одно грандиозное празднество — *Les Plaisirs de l'île enchantée* («Удовольствия Волшебного острова»), которое было устроено в честь двух королей (матери монарха Анны Австрийской и его молодой супруги Марии Терезы) и продолжалось неделю.

Леопольд I ответил своему сопернику еще более грандиозным торжеством: одна только опера «Золотое Яблоко» стоила 90 000 флоринов («Влюбленный Геркулес» обошелся Людовику XIV в 88700 ливров⁶⁰ [Monval, 1894, vi]), а биограф Леопольда Ринк отметил, что было истрачено столько денег на платье, фейерверки, балеты и другие увеселения, что нельзя описать [Rinck, 1713, 607]. Торжества продлились с 5 декабря 1666 года до 22 февраля 1667 года и включали фейерверк (или пиротехническую пьесу), охоту на лису, кабана, оленя, зайца, барсука, серну, медведя и волка (для зрителей, наблюдавших за охотой, была построена специальная трибуна), лотерею, балет Шмельцера *Concorso dell'Allegrezza universale* («Соревнование всеобщей радости») в качестве приветствия невесте, *Cibele et Atti, drama per musica* («Кибела и Аттис, музыкальная драма») Антонио Бертали, *La Monarchia Latina trionfante, festa musicale* («Триумф Римской монархии, музыкальное празднество») Антонио Драги с балетом Шмельцера, конный балет «Спор Воздуха и Воды» Бертали и Шмельцера и популярное при венском дворе костюмированное развлечение «посиделки в трактире». Кроме того празднование включало дворцовые приемы, церковные праздники, пастушеские пьесы, в которых новобрачные принимали участие в качестве актеров, комедии, балеты, катания на санях.

Конный балет должен был служить своеобразным ответом на провокацию французского короля: в 1662 году Людовик XIV предстал в конном балете в роли римского императора с огромным щитом в форме Солнца, что

⁶⁰ Золотое содержание ливра в то время составляло 0,619 г.

недвусмысленно демонстрировало его политические притязания. Аристократы, участвующие в постановке, представляли римлян, персов, турок, индийцев и американцев. Леопольд I в конном балете свадебных торжеств также появился в костюме римского императора, окруженный свитой и трубачами, с пленными индийцами, татарами и маврами за спиной.

Как и Мазарини, для представления оперы «Золотое Яблоко» Леопольд заказал Лодовико Бурначчини (другому итальянскому гению) незамедлительную постройку театра⁶¹ на 5000 мест (естественно, с полным набором сценической машинерии) рядом с Хофбургом (на месте современной *Josefsplatz*). Однако срок, данный императором, был слишком мал для осуществления таких технически сложных работ, и, как и в Париже, оперу были вынуждены отложить на целых два года, когда она была исполнена уже совершенно по другому поводу (в честь дня рождения императрицы Маргариты Терезы). Оперу трижды пытались поставить в течение 1667 года, затем период траура, последовавший после смерти трехмесячного наследника Фердинанда Венцеля 3 января 1668 года, послужил причиной еще одной отсрочки. Хотя опера не была подготовлена в срок, в 1667 году было издано прекрасно иллюстрированное либретто, состоящее из 25 детальных гравюр, представляющих великолепные сцены и декорации.

Несмотря на то, что «Золотое Яблоко» было исполнено с двухгодичной задержкой, очевидно, что оригинальный план требовал соединения конного балета, фейерверка и оперы в один аллегорический замысел⁶², поэтому здесь они будут рассмотрены как части единого представления. Пролог оперы прямо отсылает к программе фейерверка и конного балета. Фейерверк олицетворяет стихию Огня, в конном балете воплощены все четыре элемента. Главные

⁶¹ Театр был 64 метров в длину, 26 в ширину и 14 метров в высоту с тремя ярусами декораций [Aerscke, 1994, 246]. После того, как в 1683 году театр был разрушен пожаром, и до 1697 года оперы исполнялись во временных декорациях в Хофбурге или на открытом воздухе, а также в других дворцах семьи Габсбургов — в летнем поместье императрицы *La Favorita*, затем в Шёнбрунне, летней императорской резиденции. В 1700 году большой зал Хофбурга был возрожден в качестве императорского оперного театра под контролем Франческо Галли-Бибьены и открыт «Альцестой» Драги [Buelow, 2004, 244].

⁶² Содержание всех трех частей праздника см. в Приложении.

действующие лица «Золотого Яблока» призывают на помощь богов, также связанных с четырьмя элементами (еще одно соединительное звено с балетом): Юнона обращается к Эолу, богу ветра (Воздух), Афина — к героям (Земля), Венера — к Нептуну (Вода), и Юнона — к Огню. Вся опера заканчивается балетом трех элементов — духи воздуха, герои на земле и сирены и тритоны в море.

4.1 ФЕЙЕРВЕРК

Фейерверк был исполнен 8 декабря 1666 года и в его символическом значении представлял стихию огня, не просто укрощенную и подчиненную монарху, но и превращенную в упорядоченное эффектное визуальное действие. Криптограммы, написанные пылающими буквами на холодном ночном небе, планировались не только для развлечения двора и венской толпы, но служили также, символически, как предостережение для мира и космоса.

Фоном для фейерверка служили декорации, внешне и с технической стороны напоминающие декорации оперных сцен, которые располагались на широких открытых участках вдали от улиц города. Зрители наблюдали за фейерверком с большого расстояния, во-первых, из соображений безопасности, во-вторых, потому что это действие не было рассчитано на близкое восприятие. Все представление, несмотря на громкий шум взрывов и снарядов, сопровождалось музыкой, для исполнения которой привлекались огромные оркестры, состоящие из сотен музыкантов.

Программа аллегорически прославляла Австрию, императора и его союз. По сценарию сами боги спускаются с Олимпа поздравить новобрачных, и весь мир ликует в пламени триумфа. Но как обязательный элемент любого барочного торжества, фейерверк также демонстрирует величие и милосердие императора: любовь существует не только между супругами, но объединяет Леопольда и его вассалов. Благодаря этой любви страна переходит от войны к миру: Купидон трансформирует огонь войны в огонь удовольствий [Salatino, 1998, 87].



Иллюстрация 6. Фейерверк в честь празднования бракосочетания Леопольда I с Маргаритой Терезой Испанской⁶³.

Музыкальное сопровождение обеспечивалось трубами и литаврами с полевой музыкой (не сохранилась). Видимо, исполнители располагались по разным сторонам от «сцены», чтобы заглушить шум от взрывающихся снарядов и пушек [Vehse, 1856 (1), 497].

4.2 КОННЫЙ БАЛЕТ

В отсутствии оперы венцом свадебных торжеств стал конный балет «Спор Воздуха и Воды»⁶⁴, который изначально планировался на позднее лето или

⁶³ Publications, relating to the wedding of Leopold I, Holy Roman Emperor, and Margarita Teresa, Infanta of Spain. Research Library, The Getty Research Institute.

⁶⁴ Arie per il balletto à cavallo, nella festa rappresentata per le gloriosissime nozze delle SS. CC. MM.tà di Leopoldo Primo, Imperatore Augustissimo, et di Margherita Infanta di Spagna. Немецкое название Sieg-Streit deß Luftt und Wassers Freuden-Fest zu Pferd zu dem Glorwürdigisten Beyläger Beeder Kayserlichen Majestäten Leopoldi deß Ersten

раннюю осень, но, после пяти месяцев репетиций, был представлен только 24 января 1667 года. На большом пространстве перед Хофбургом было специально возведено высокое деревянное строение (445 футов в длину и 270 в ширину) [Rinck, 1713, 571]. В спектакле принимало участие все дворянство (причем не только австрийское, но и из других габсбургских земель). 1700 всадников репетировали балет, и 600 исполняли его вместе с императором [Gems, Borish, Pfister, 2008, 19]. В представлении участвовали также пажи, оруженосцы, гвардия (600 пеших солдат [Sbarra, 1667, 69]), призванные продемонстрировать не только богатство, но и военную мощь империи. По размаху «Спор Воздуха и Воды» затмил парижский конный балет Людовика XIV 1662 года, в котором всего участвовало 1299 человек [McCabe, 2008, 232].

Представление «Спора Воздуха и Воды» шло с часу до пяти дня, и было повторено с некоторыми пропусками 31 января этого же года. Геометрические фигуры, которые составляли хореографию балета, предполагали, что зрители будут наблюдать сверху: императрица Маргарита Тереза, вдовствующая императрица Элеонора, Эрцгерцогини Элеонора и Мариана и придворные дамы смотрели спектакль из дворцовых окон, которые выходили во внутренний двор.

Как и в Париже, венские свадебные торжества создавались итальянцами: сценарий балета был разработан придворным поэтом Франческо Сбарра, Бертали сочинил хоры, симфонию и арии (музыка не сохранилась), а Карло Пазетти был приглашен из Феррары, чтобы построить сцену. Единственным исключением стал Шмельцер, написавший музыку к конному балету.

Произошедшие от средневековых рыцарских турниров, в XVII веке конные балеты по роскоши и эффектности не уступали самым богатым оперным постановкам. Они состояли из трех частей: турнир, вокальная музыка и балет. Турнир, как и все представление, также был стилизованным: участники образовывали круги, эллипсы, полумесяцы и другие геометрические фигуры.

Römischen Kaysers. und Margarita, Geböhner Königlich Infantin auß Hispanien dargestellt in dero Kayserlichen Residentz Statt Wienn.

Программа балета предполагала мифологически-символическое представление, демонстрирующее борьбу четырех Элементов за Золотое Руно и императорскую корону. Юнона и Нептун начинают спорить: какая стихия больше всего подходит, чтобы породить жемчуг («маргаритис» на древнегреческом означало «жемчужина»). К ним присоединяются остальные боги: Воздух зовет на помощь Огонь, Вода — Землю, и начинается битва (Воздух и Огонь против Воды и Земли) между всадниками с пистолетами и шпагами под сопровождение труб и литавр. Боги с помощью арий, ансамблей и хоров поддерживали каждый свой элемент. Аллюзия на имя Маргарита объединяла все представление: костюмы всех участников процессии, а также лошадиные сбруи, колесницы и костюмы статистов были украшены жемчугом.

В мифологический сюжет об аргонавтах был включен традиционный панегирик правящему дому, декларирующий право Габсбургов на корону: сама Вечность, сидящая на радуге (эмблеме мира), объявляла, что Золотое Руно и Корона от начала времен предназначены Дому Австрии, а Маргарита — Леопольду. Из храма Вечности появлялся император, возглавляющий процессию духов предшествующих правителей, а колесница Славы в форме серебряной раковины, с лежащей в ней роскошной огромной жемчужиной, демонстрировала портрет императрицы и фигуру императора Леопольда как шестнадцатого Цезаря Дома Австрии, одетого как римский император. Его Величество сопровождали 12 трубачей, разделенные литавристами на три группы, и 12 всадников⁶⁵, составлявших цвет австрийского дворянства.

Далее сцена была очищена от всех колесниц, и начинался конный балет (то есть император и несколько групп роскошно экипированных всадников выполняли серию геометрических фигур и узоров). Император обозначал начало и каденцию танцев, а всадники, разделенные на группы, чередовались в

⁶⁵ Числа имели символическое значение: император был заместителем Бога на земле, сопровождающие его 12 всадников символизировали апостолов.

выполнении курбетов и других фигур и галопировали, образуя круги, треугольники, диагонали⁶⁶.

Богатство представления определялось не только количеством участников, драгоценными украшениями и величественными декорациями. Большое значение имела проработка мельчайших деталей. Элементы характеризовались цветами и атрибутами. Голубые с серебром костюмы группы Воды были украшены рыбьей чешуей и раковинами, зеленые и серебряные Группы Земли были усыпаны розами и другими цветами. Группа Воздуха носила одежду из золотой парчи, оттененную «цветом Авроры» и цветами радуги, а группа Огня — одежду красного и серебряного цветов, украшенную блестящим пламенем. Каждую из групп составляли первые аристократы, их сопровождали оруженосцы, трубачи и литавристы, одетые в цвета своего элемента. Особый статус императора подчеркивался его центральным положением на сцене; кроме того, Леопольда сопровождала свита, а его шлем был украшен короной.

Подробные детали этих представлений сохранились благодаря либретто и описаниям, изданным для того, чтобы, по выражению Сбарра, «достойно представить рассказ об их достоинствах и передать сведения потомкам на бессмертную память» [Sbarra, 1667, 74]. В 1667 году Маттеусом Космеровиусом, одним из главных книгопечатников Вены⁶⁷, было издано иллюстрированное либретто конного балета, содержащее подробности действия и 30 гравюр⁶⁸.

⁶⁶ Подробное описание фигур дается в обоих вариантах либретто, *Diarum Europaeum* и биографии Ринка.

⁶⁷ Он публиковал либретто почти всех придворных театральных произведений.

⁶⁸ Первая иллюстрация *Comparsa dei Cavalieri* изображает двор, окруженный трибунами для публики, и карусель: корабль аргонавтов и четыре колесницы, представляющих элементы — эскадрон Воздуха с Юноной и Иридой на радуге, эскадрон Огня и пещера Вулкана, эскадрон Воды и Морские Глубины с Нептуном, и эскадрон Земли и Сад Бересинтии. Следующие 5 иллюстраций рисуют детали: корабль Аргонавтов с 60 актерами, затем колесницу каждого элемента. Большая гравюра «Появление Его Величества у Храма Вечности» показывает въезд императора на арену, за ней следует «Колесница Славы». 8 иллюстраций изображают сцену битвы, оканчивающуюся спуском императора из храма. Серия из 13 гравюр, озаглавленных «Детали фигур балета» посвящены хореографии конного балета на музыку Шмельцера: фигуры, исполненные на земле группами из 8, 6 или 4 всадников (с императором в центре), шаги и прыжки в воздухе: крупяды, каприоли. Последняя иллюстрация называется «Возвращение в Храм Вечности».

В том же году в *Diarium europaeum* было опубликовано описание конного балета и фейерверка, а также копии гравюр с хореографией балета и партитура музыки Шмельцера. В этом издании дается сценарий всего произведения, имена участников, подробные детали костюмов, машин и декораций, порядок выхода персонажей, фигуры и шаги всадников, текст арий и хоров. Неполное описание балета также содержится в биографии Леопольда I, написанной Ринком. Подобные описания вместе с либретто Сбарры дают важную информацию о реальном исполнении музыки Шмельцера и Бертали. Перед началом конного балета по сценарию звучит «радостная симфония, исполненная более чем 100 струнных инструментов, помимо труб, флейт и других духовых» [Sbarra, 1667, 69]. Сами танцы, согласно либретто, играли 24 трубы и две пары литавр [Sbarra, 1667 (2), 80], «до сих пор неслыханное количество струнных (сто и более) с четырьмя кларини» [там же, 80] — количество, превышающее струнные группы многих современных симфонических оркестров. В немецком варианте либретто уточняется, что балет исполняли «более 200 по большей части служащих императорской музыки, вместе с несколькими музыкантами из другой капеллы, которые были наняты для представления к свадьбе» [там же, 115]. Струнные были разделены на два хора и расположены по обеим сторонам сцены [Sbarra, 1667, 71]. Как и в фейерверке, это было сделано для усиления звучности на большой открытой сцене.

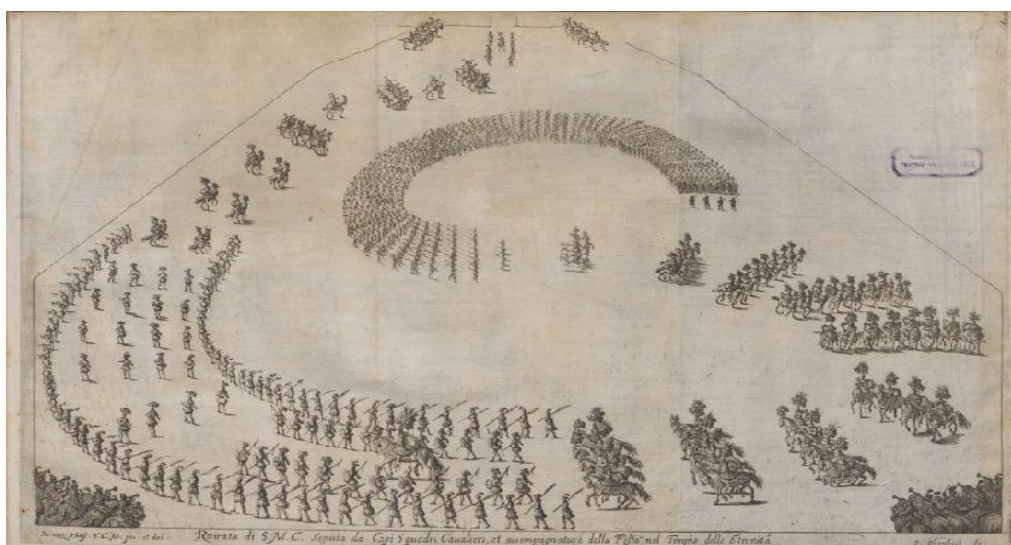


Иллюстрация 7. *Retirata di S.M.C. Seguita da Capi Squadri, Cavalieri, et accompagnature della Festa, nel Tempio delle Eternita*⁶⁹.

Общее руководство и хореографию осуществлял камергер императора Алессандро Кардуччи, который получил от императора огромную сумму в 20000 гульденов, ежегодный пенсион в 1000 флоринов и был возведен в ранг барона. Как сообщает Ринк, поскольку глаза всех присутствующих были обращены на новую императрицу, сам Кардуччи в серебряных с золотом одеждах на коне, покрытом зеленым бархатом и богато украшенном золотом, под звуки труб и литавр и прелестную музыку должен был дать сигнал к началу представления. Когда он открывал ворота нового замка, под звук труб, скрипок и других инструментов перед зрителями представал огромный корабль 180 футов в обхвате и 28 футов в высоту [Rinck, 1713, 505–506].

Как и в опере, в конном балете сочетается мифология и современная история: греческие боги, гриффы, мифические монстры вышагивают рядом с турецкой галерой (войны с турками продолжались с XVI века и во время правления императора Леопольда I были одной из первостепенных внешнеполитических проблем).

Конный балет по сравнению с оперным обладал своей спецификой. Исполнение на открытом воздухе и турнирное происхождение жанра требовали использования звучных труб и литавр, которые значительно ограничивали гармоническую и мелодическую палитру композитора. Начала танцев должны были давать четкий ритм, помогающий лошадям войти в темп. Особенности движений и элементов верховой езды предполагали музыкальное соответствие: шаг требует размера 2/4, рысь — 4/4, галоп — 3/4 [Füreder-Baumgartner, 2007, 28–29]. Кроме того, между периодами всадникам требовалось время, чтобы занять новую позицию.

Для конных балетов использовались особые лошади липицианской породы, которые проходили специальное обучение в Испанской школе верховой езды в

⁶⁹ Sbarra F. *La contesa dell'aria, e dell'acqua festa a cavallo rappresentata nell' augustissime nozze... dell' Imperatore Leopoldo e dell'Infanta Margherita dell Spagne*. Vienna: Appresso Matteo Cosmerovio, 1667.

Вене⁷⁰. Лошади-липицанеры, кроме гармоничного телосложения и крепкой конституции, имеют также врожденное чувство ритма, позволяющее им осваивать сложные движения конных балетов. Самыми главными и самыми эффектными фигурами хореографии были элементы школы «над землей»: левады, курбеты и каприоли (подробнее см. [Füreder-Baumgartner, 2007]).



Иллюстрация 8. Конный балет «Спор Воздуха и Воды», Хофбург, 1667 год⁷¹.

Музыка для собственно балета, написанная Шмельцером, состоит из 5 частей: куранта на въезд Его Императорского Величества и всех всадников⁷², жига на въезд конных акробатов⁷³ и многочисленных других персонажей⁷⁴,

⁷⁰ Основанная в 1572 году, эта школа является самой старой школой верховой езды в мире: более 400 лет программа тренировки лошадей остается неизменной и передается от учителя к ученикам.

⁷¹ Sbarra F. La contesa dell'aria, e dell'acqua festa a cavallo rappresentata nell' augustissime nozze... dell' Imperatore Leopoldo e dell'Infanta Margherita dell Spagne. Vienna: Appresso Matteo Cosmerovio, 1667.

⁷² Corrente per l'Intrada di S.M.C. & di tutti I Cavaglieri.

⁷³ Saltatori, специальные всадники, исполняющие прыжки.

⁷⁴ Giga per Entrata de I Saltatori e per molte alter figure.

фолия на новое появление конных акробатов и другие действия Всадников⁷⁵, аллеманда, соединяющая всех персонажей, торжественно едущих с Его Императорским Величеством и всадниками⁷⁶, а также сарабанда, завершающая балет⁷⁷.

Танцы выстраиваются в единый цикл: в качестве интрады выступает куранта, далее следуют три танца с основными персонажами и сарабанда вместо ретирады в конце. Все номера написаны для 6 голосов, кроме жиги (5 голосов и две партии кларини) и аллеманды (для пятиголосного струнного ансамбля).

Жанр конного балета не предполагал экспериментов или каких-либо сложных новшеств. В отличие от оперных балетов, танцы здесь трактованы традиционно: форма ААВВ⁷⁸, крайние номера в основной тональности, аллеманда — в контрастном ля миноре, мелодии простые, в основном фанфарного характера; большое количество повторов музыкального материала обусловлено используемым повсеместно эффектом эхо, с помощью которого создается картина поля боя с переключками труб⁷⁹. Гармонический план отдельных танцев ограничен наличием литавр — как правило, они перемещались между I и V ступенями.

При всей кажущейся простоте этого балета Шмельцер находит возможность разнообразить звучание с помощью разных вариантов голосоведения и фактуры: два перекрещивающихся сольных голоса с аккомпанементом струнных в куранте, три солиста (две кларини и бас) в жиге вместе с самостоятельной партией струнных, дуэт кларини в фолии, насыщенный струнный ансамбль в аллеманде, обмен голосами в сарабанде. Ответы эхо также каждый раз трактованы по-новому.

⁷⁵ Follia per nuovo ingress de I Saltatori, & alter operazioni de Cavalli.

⁷⁶ Allemanda per gl'intrecci e figure di passeggio grave introdotto da S.M.C. e Cavaglieri.

⁷⁷ Sarabande per termine del Balletto.

⁷⁸ Количество повторов также могло варьироваться, исходя из «хореографии».

⁷⁹ Трубачи и литавристы сопровождали армию в сражениях, подавая сигналы разным эскадронам и создавая шумовой эффект во время сражения.

В аллеманде, написанной для группы струнных без труб, проявляется характерная для Шмельцера-инструменталиста выразительность и свобода мелодии. Скачки на сексту, на квинту, октаву, уменьшенную кварту придают танцу патетический характер, бас с собственной яркой и развернутой линией отсылает к сонатному творчеству композитора.

Помпезный характер куранты подчеркивал величие императора, начинавшего балет, и задавал тон всему действию.

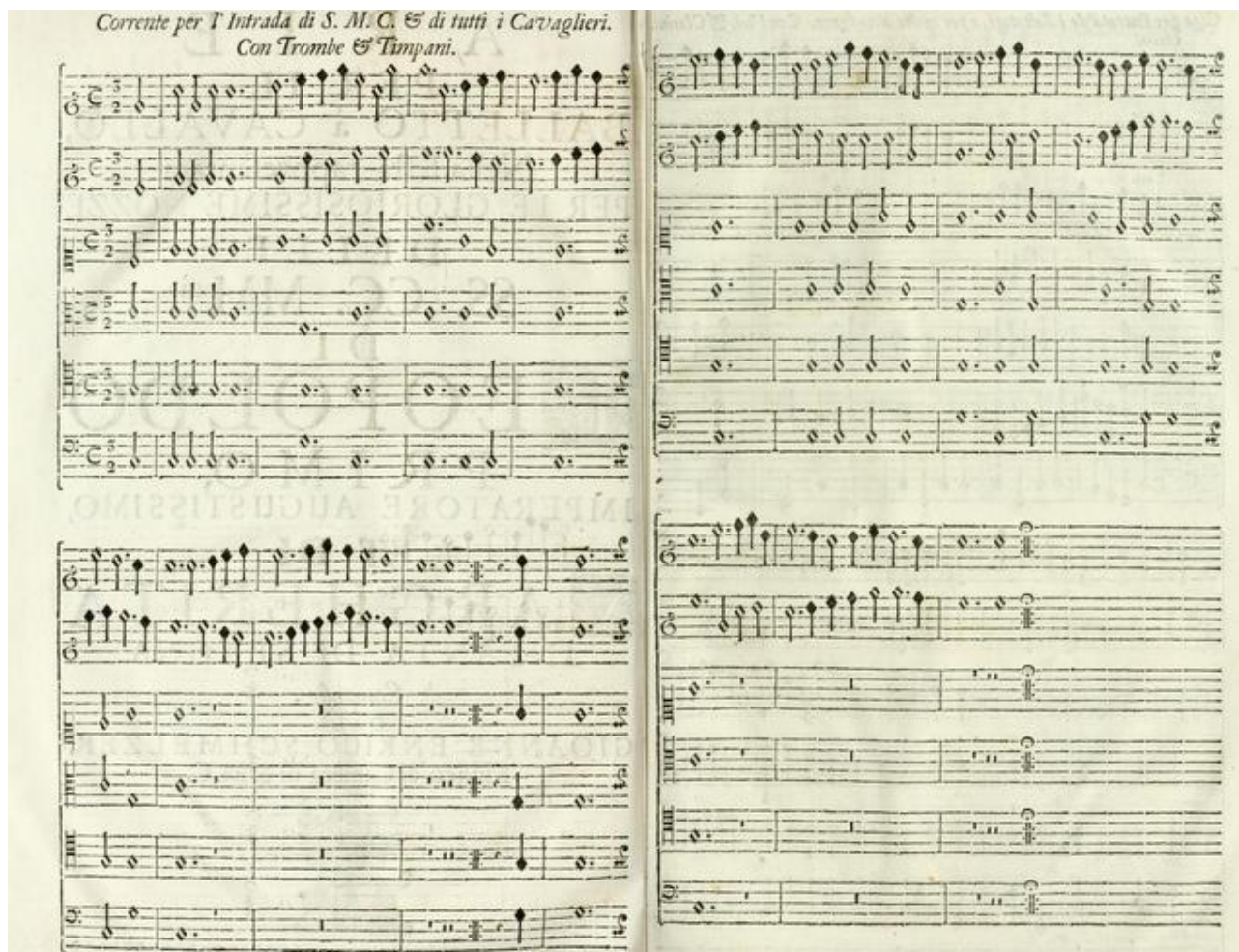


Иллюстрация 9. Куранта⁸⁰.

Жига описывается в либретто, как прихотливая и веселая (“capricciosa & allegra” [Sbarra, 1667, 71]). В мелодическом и гармоническом плане она более развита, нежели куранта: сценарий предполагал две группы фигур, поэтому

⁸⁰ Sbarra F. Sieg-Streit deß Lufft und Wassers Freuden-Fest zu Pferd zu dem Glorwürdigisten Beyläger Beeder Kayserlichen Majestäten Leopoldi deß Ersten Römischen Kayzers. und Margarita, Gebornher Königlichlichen Infantin auß Hispanien dargestellt in dero Kayserlichen Residentz Statt Wienn. Vienna: Matteo Cosmerovio, 1667.

струнные и кларини представляют две самостоятельные линии и вступают друг с другом в диалог. В 11–14 тактах скрипка со своей собственной мелодической линией выходит на первый план и оказывается выше кларини. Диапазон скрипки в этой части достигает d^3 , как во многих оперных балетах Шмельцера. В то время для многих композиторов это был диапазон сольных скрипичных сонат.

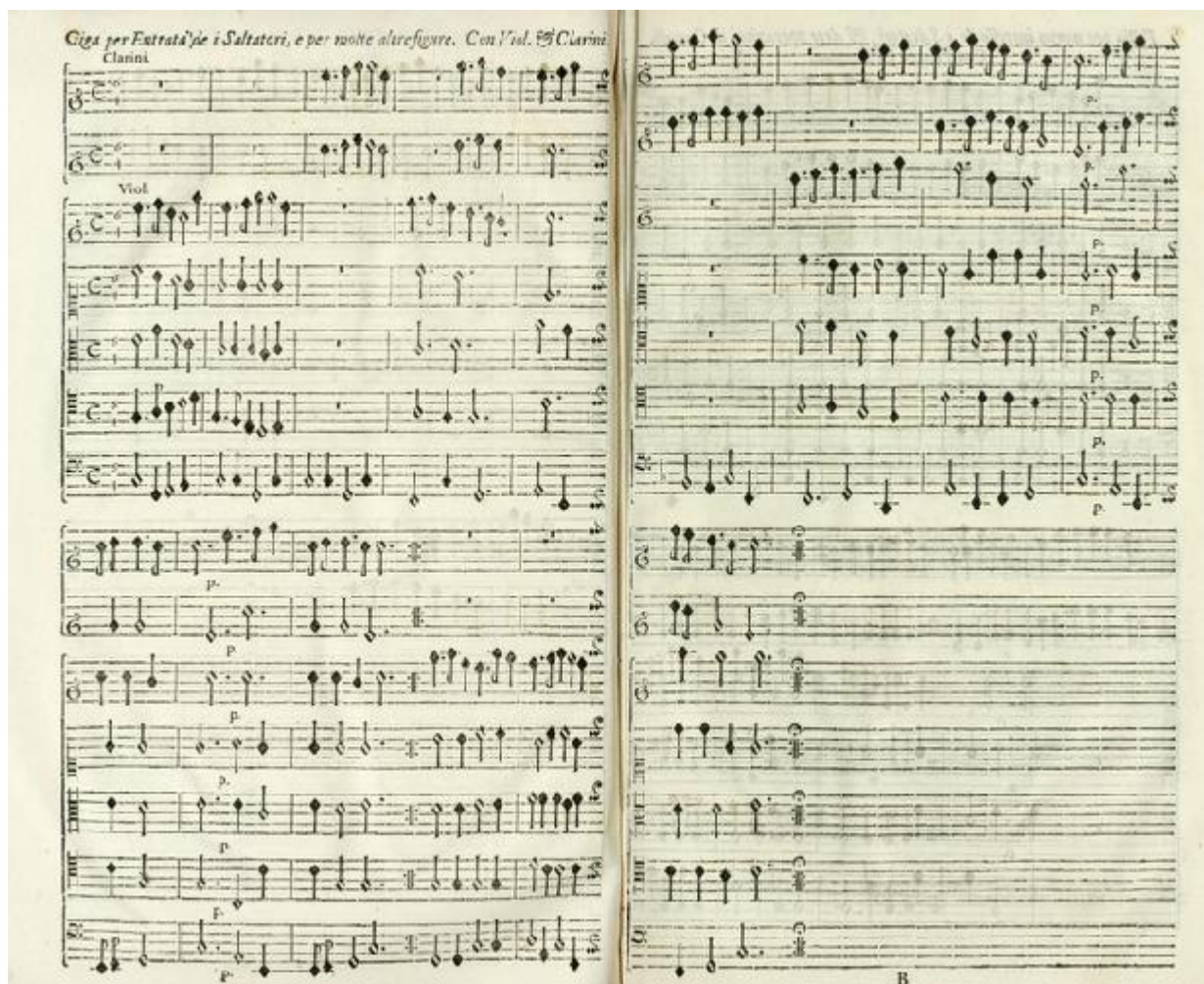


Иллюстрация 10. Жига⁸¹.

Театральная фолия не была связана с *basso ostinato*. Здесь она более соотносится с испанской версией этого танца⁸². Себастьян де Коваррубиас Ороско (1539-1613) в *Tesoro de la lengua castellana, o española* (Мадрид, 1611) описывал фолию как «очень шумный» танец, исполняемый под звук ударных

⁸¹ Sbarra F. Sieg-Streit deß Lufft und Wassers Freuden-Fest zu Pferd zu dem Glorwürdigisten Beyläger Beeder Kayserlichen Majestäten Leopoldi deß Ersten Römischen Kayzers. und Margarita, Geböhner Königlich Infantin auß Hispanien dargestellt in dero Kayserlichen Residentz Statt Wienn. Vienna: Matteo Cosmerovio, 1667.

⁸² Реверанс в сторону испанского происхождения невесты.

инструментов; «шум настолько велик и звучание так быстро, что они дали танцу имя *folia*, с тосканского *folle*, что означает пустой, безумный, безрассудный, то есть пустая голова» [Covarrubias, 1873, 29]. Шумовой эффект фоллии Шмельцера достигается ритмическим унисоном струнных и литавр. Гармонический план фоллии в связи с этим довольно «пуст» — в нем чередуется тоника и доминанта, а бас первой и второй частей почти полностью повторяется. Однако благодаря этому, а также мелким длительностям в верхнем голосе на контрасте с почти неподвижными струнными достигается веселый характер танца: в либретто Сбарра характеризует ее как “*allegriissima follia*”, радостнейшую фолию [Sbarra, 1667, 72].



Иллюстрация 11. Фолия⁸³.

⁸³ Sbarra F. Sieg-Streit deß Lufft und Wassers Freuden-Fest zu Pferd zu dem Glorwürdigisten Beyläger Beeder Kayserlichen Majestäten Leopoldi deß Ersten Römischen Kayzers. und Margarita, Gebornher Königlich Infantin auß Hispanien dargestellt in dero Kayserlichen Residentz Statt Wienn. Vienna: Matteo Cosmerovio, 1667.

Аллеманда по сценарию предназначалась для торжественного въезда императора и была призвана продемонстрировать истинно австрийское достоинство. Сбарра описывает аллеманду, как «приятную», всадники исполняли ее «в величественном характере в форме танца с разнообразными движениями» [Sbarra, 1667, 72]. Стиль немецкой ансамблевой аллеманды не подвергался влияниям Италии и Франции середины века и оставался очень консервативным — это был двухдольный танец со сквозной структурой, пятиголосной фактурой с каденциями в немецком стиле. Вторая часть обычно начиналась в контрастной тональности: несмотря на то, что первая часть модулирует в до мажор, вторая часть аллеманды начинается в ми мажоре. Отсутствие литавр, самостоятельная развернутая линия баса обусловили гармоническую насыщенность танца.

Сольную партию аллеманды отличает характерная для Шмельцера мелодия широкого диапазона (от e^1 до c^3), со свободным использованием скачков на широкие интервалы. Для создания иллюзии поля боя Шмельцер использует тираты, изображающие стрельбу.



Пример 1

Поскольку тираты часто импровизировались и не всегда выписывались, возможно, что во второй части также подразумевается тирата между e и a в верхнем голосе:



Пример 2

Как и во всех предыдущих танцах этого балета, в аллеманде использован прием эхо, отмеченный не изменением инструментовки, а указанием динамики.



Иллюстрация 12. Аллеманда⁸⁴.

⁸⁴ Sbarra F. Sieg-Streit deß Lufft und Wassers Freuden-Fest zu Pferd zu dem Glorwürdigisten Beyläger Beeder Kayserlichen Majestäten Leopoldi deß Ersten Römischen Kayzers. und Margarita, Gebornher Königlichlichen Infantin auß Hispanien dargestellt in dero Kayserlichen Residentz Statt Wienn. Vienna: Matteo Cosmerovio, 1667.

Завершающий танец должен был служить кульминацией всего балета. Либретто описывает его как «живую сарабанду... со многими трубами» [Sbarra, 1667, 73] (в немецком описании указывается конкретное количество — 24 [Sbarra, 1667 (2), 110]).

По строению сарабанда схожа с начальной курантой — шестиголосная партитура с двумя сольными верхними партиями при аккомпанирующей функции остальных голосов и ответами эхо, исполняемыми трубами соло; гармоническая основа танца, определяемая литаврами, — тоника и доминанта. Средние голоса поддерживают типичный для этого танца синкопированный ритм, аккомпанируя сложным движениям всадников — курбетам и каприолям. Причудливость ритма компенсируется простотой мелодии.

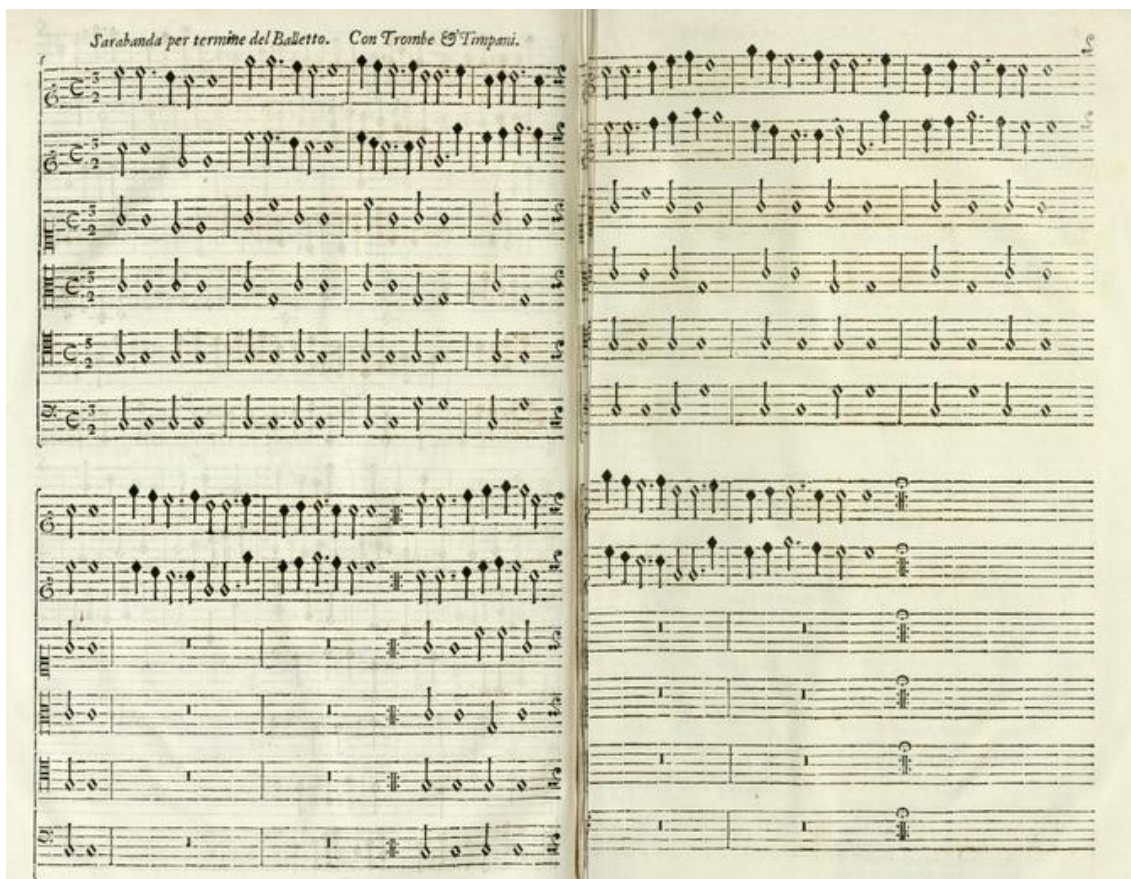


Иллюстрация 13. Сарабанда⁸⁵.

⁸⁵ Sbarra F. Sieg-Streit deß Lufft und Wassers Freuden-Fest zu Pferd zu dem Glorwürdigisten Beyläger Beeder Kayserlichen Majestäten Leopoldi deß Ersten Römischen Kayzers. und Margarita, Gebornr Königlich Infantin auß Hispanien dargestellt in dero Kayserlichen Residentz Statt Wienn. Vienna: Matteo Cosmerovio, 1667.

Музыка в конных балетах была не главной составляющей, а лишь деталью в общей картине спектакля, поэтому без самого роскошного действия трудно оценить истинный масштаб и выразительность подобного произведения. Хотя такие постановки рассчитывались на разовое исполнение, Шмельцер заботился о высоком художественном уровне своих сочинений, что позволяет им существовать отдельно от их изначального контекста в качестве самостоятельного инструментального цикла. Композитор, следуя за либретто, объединяет серию контрастных пьес в единый цикл: логика следования частей определяется в нем сценическим действием, характером персонажей, а не традиционной группировкой танцев по парам. Это единство цикла дает возможность говорить о балетах Шмельцера как о многочастной циклической форме инструментальной музыки, объединённой общим художественным замыслом.

4.3 ОПЕРА «ЗОЛОТОЕ ЯБЛОКО»

Заключительной частью праздничной «трилогии» должна была быть опера Чести «Золотое Яблоко»⁸⁶. В 1667 году были изданы 25 гравюр Мельхиора Кюсселя⁸⁷ с декорациями Бурначчини, а в 1668 году Маттеусом Космеровиусом было напечатано либретто⁸⁸. Представление было дано в 2 дня: в четверг, 12 июля 1668 года, были исполнены пролог и 1 и 2 действие, а в субботу, 14 июля 1668 года, действия с 3 по 5. Количество актов, каждый из которых начинался сонатой, было необычным (однако таким же, как в парижском «Влюбленном

⁸⁶ Il pomo d'oro: festa teatrale rappresentata in Vienna per l'augustissime nozze delle Sacre Cesaree Reali Maestà di Leopoldo, e Margherita.

⁸⁷ Ludouicus Burnacini S.C.M. Architectus in. et del. Melchoir Küssel. 25 Kupferstiche zu "Il Pomo d'Oro" von Francesco Sbarra und Antonio Cesti. Wien, 1667. Находится в Österreichische Nationalbibliothek (Misc. 143-GF/1-25 Mus).

⁸⁸ Sbarra F. Il Pomo d'Oro. Festa Teatrale Rappresentata in Vienna per l'Augustissime Nozze Delle Sacre Cesaree e Reali Maesta di Leopoldo e Margherita. Vienna, Matteo Cosmerovio. 1668. Находится в Österreichische Nationalbibliothek.

Геркулесе»): 5 вместо обычных 3, кроме того, опера предварялась длинным прологом.

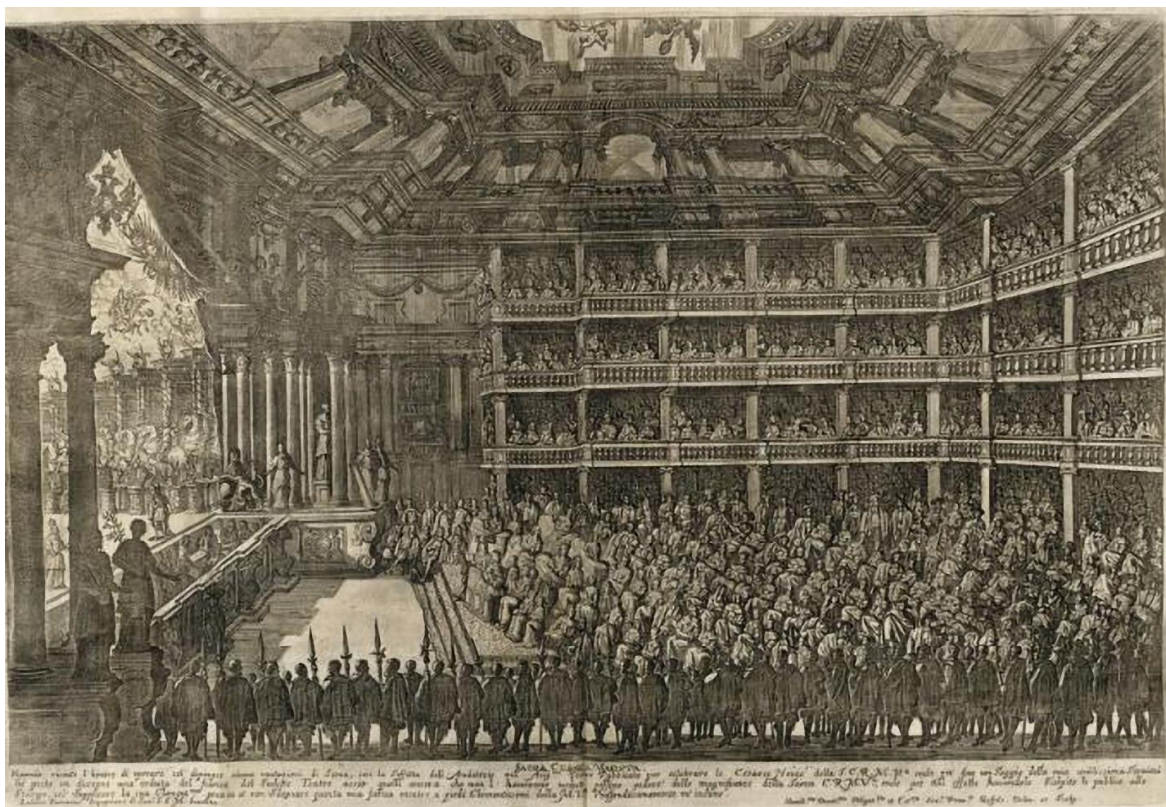


Иллюстрация 14. Исполнение оперы «Золотое Яблоко» в специально выстроенном театре, 1668 год. Франс Геффельс по Л. Бурначчини⁸⁹.

Либретто оперы основано на древнегреческом мифе о золотом яблоке или яблоке раздора. Фабула оперы довольно точно следует мифу, за исключением пролога и финала, по традиции обращающихся к императору и императрице. Пролог демонстрирует «театр австрийской славы», где Леопольд верхом на коне стоит на груде оружия, окруженный предыдущими австрийскими императорами, что связывает центральную сцену пролога с конным балетом. Восьмиголосный хор, в котором каждый голос представлял одну из восьми провинций и государств, находящихся под властью австрийского императора (Испания, Италия, Венгрия, Империя, Сардиния, Богемия, Америка и верхняя Австрия), славит Его Величество, пока Купидон с луком и Гименей с факелом (напоминающие о фейерверке) и Австрийская Слава (отсылающая к конному

⁸⁹ Österreichische Nationalbibliothek. Bildarchiv und Grafiksammlung (POR). <http://data.onb.ac.at/rec/baa10488481> (дата обращения 12.09.2016).

балету) на крылатом Пегасе превозносят могущество императора и его супруги. Финал оперы представляет собой измененную ради торжественного события концовку мифа: в последнем действии Юпитер пресыщается раздором между богами и отдает яблоко той, кто обладает красотой Венеры, мудростью Паллады и величием Юноны – супруге австрийского императора Маргарите Терезе. Завершает оперу хор, славящий Леопольда и Маргариту, и большой балет для трех групп персонажей.



Иллюстрация 15. Пролог. Театр Австрийской Славы⁹⁰.

Либретто полностью соответствует венецианским оперным нормам: это развлекательная и немного пугающая любовно-авантюрная трагикомедия, наполненная батальными эпизодами, кораблекрушением, сценами в подземном царстве, коварными засадами, отважными героями, противостоящими сотне врагов, и, конечно, любовными дуэтами в тихих рощах. Серьезную линию

⁹⁰ Ludouicus Burnacini S.C.M. Architectus in. et del. Melchoir Küssel. 25 Kupferstiche zu "Il Pomo d'Oro" von Francesco Sbarra und Antonio Cesti. Wien, 1667.

оперы с бурей на море, войнами и осадой крепости оттеняет пасторальная линия страданий юной нимфы Энноны, покинутой Парисом ради Елены, и влюбленного в нее пастуха Аурииндо. Чередование сцен построено по принципу контраста: например, после любовной сцены из-под земли появляется огромная, фыркающая огнем голова монстра; внутри ее открытой громадной пасти обнаруживается вход в Аид. Типичное для барочных опер сочетание несочетаемого (ужаса и гротеска) проявляется в сцене в подземном царстве: лодочник Харон жалуется на отсутствие бизнеса в его землях.



Иллюстрация 16. Действие 5. Большая площадь с богатыми и великолепными зданиями. Заключительный балет⁹¹.

Однако при всей типичности сюжета и его составляющих сама аллегория, заложенная в фабуле, имела большое смысловое значение. Золотое яблоко символизирует империю и благодаря тому, что его получает императрица Маргарита, удастся остановить войну и восстановить мир. Здесь представлена идея мудрой политики династических браков, позволявшей решать все вопросы

⁹¹ Там же.

мирным путем. Таким образом, императорская свадьба становится гарантом мира и стабильности государства. Эта идея перекликается и с фейерверком, и с конным балетом.

Значимость события, для которого предназначалась опера «Золотое Яблоко», определяла и его размах. Даже среди венецианских опер она была грандиозной по своему масштабу: 23 декорации для 66 сцен, в ней принимала участие почти половина населения Олимпа, не говоря о «земных» персонажах: Австрийская слава, Амур, Гименей, Империя, Испания, Америка, Венгрия, Богемия, Германия, Италия, Сардиния, Юпитер, Юнона, Паллада, Венера, Аполлон, Нептун, Марс, Вакх, Меркурий, Геба, Момо, Ганимед, Эол, Зефир, Австр, Эвр, Вольтурн, Огонь, три грации: Аглая, Эфрозина и Паситея, Плутон, Прозерпина, Раздор, Харон, три фурии: Мегера, Алетто и Тезифона, жрец Паллады, Парис, Эннона, Филауре, Аурииндо, Кекроп, Адрасте, Альцеста, а также хоры богов, афинских солдат, слуг Париса, служителей храма Паллады и статисты: духи и монстры Плутона, полубоги на пиру у Юпитера, нимфы, пастухи, nereиды, служанки Альцесты, тритоны, стрелки, солдаты, фрейлины Венеры. В представлении была занята 1000 участников, которые выступали перед 5000 слушателей и их величествами [Kralik, 1963, 18].

Наличие большого числа действующих лиц в «Золотом Яблоке» хотя и поражает воображение, но не является совсем из ряда вон выходящим событием (за исключением статистов, чье количество было значительным даже для пышных венецианских творений). В итальянских операх обычно присутствовало от 30 до 40 персонажей (причем один исполнитель мог петь несколько партий), что было обусловлено большим количеством сцен. Соединение «героического» сюжета с комическими эпизодами, лирической линией и мифологическими элементами требовало наличия серьезных героев (выдуманных или реальных), мифологических или аллегорических фигур, а также людей «низкого происхождения», которых представляли кормилицы, старые слуги, служанки и т.д. Для комических сцен, пришедших из *commedia*

dell'arte, использовался шут или иной насмешник, часто с физическим недостатком — горбун, заика, обжора.

«Низких» персонажей в «Золотом Яблоке» представляют Филаура (в переводе «любовь к золоту») и Момо, в греческой мифологии бог обвинения и насмешек. Как шут он может говорить правду и насмеяться над всеми, даже богами. Харон также принадлежит к комедийным персонажам, он участвует в гротескной сцене в подземном царстве.

Линия Энноны-Ауриндо с простой пасторальной лирикой и незатейливым сюжетом представляет собой контраст серьезной драме богов и реальных персонажей (Парис, Кекроп, Альцеста), однако именно она несет в себе философскую составляющую. Ауриндо надеется, что Эннона ответит взаимностью на его любовь, ведь мир — это сцена с разными декорациями, которые Фортуна, искусный механик, в любой момент может изменить [Aercke, 1994, 231].

Многие партии «Золотого Яблока» предназначались для кастратов. Они исполняли не только нейтральные роли (персонифицированные Италия и Богемия) или роли «неземных» существ (Гименей, Апполон, элемент Огня, Меркурий, Зефир), но и представляли реальных персонажей обоих полов: Адраста, Альцесту, Ауриндо, Ганимеда.

Чрезвычайная популярность этих *vosum miracula* определялась не только их исключительным мастерством, но и неестественностью их голосов. Одновременно и мальчик, и мужчина, и женщина, кастрат как образ выходил за рамки привычного бытия, являл собой альтернативу известному. Для своих обожателей они представлялись ангелами, спустившимися с небес, и предлагающими путь в иные, более прекрасные сферы. Гёте в статье "Женские роли на римском театре, исполняемые мужчинами" (1787) пишет: «Прекрасный и вкрадчивый голос кастрата, которому женское платье к тому же пристало лучше мужского, легко примиряет со всем, что может показаться неподобающим в этой ряженой фигуре» [Гете, 1980, 3]. О певцах XVII века известно не так много, так как тогда еще не вошло в моду писать имена

исполнителей в афишу, поэтому определить состав исполнителей «Золотого Яблока» невозможно. Вероятно, что одним из них был служивший в Вене с 1655 года знаменитый кастрат Бальтазаре Ферри, обладающий, по свидетельствам современников, ангельским голосом.

В театре не было специальной оркестровой ямы, поэтому по сравнению с гигантским количеством музыкантов, собранных для фейерверка и конного балета, исполнявшихся на открытых сценах, оркестр оперы выглядит скромно: 6 скрипок, 12 виол (альт, тенор и бас), 2 флейты (для пасторальных сцен), трубы (использовались в симфониях и хорах), *gravicembalo*, который иногда заменялся *graviorgano*⁹² и другие инструменты группы *continuo* (лютни, теорбы). Была также специальная группа инструментов для inferнальных сцен, состоящая из двух корнетов, 3 тромбонов, фагота и регалья⁹³ [Grout, Williams, 2003, 110]. Венецианские театры не всегда могли содержать постоянный оркестр, поэтому большинство арий и речитативов в венецианских операх исполнялось под аккомпанемент *continuo*. Помимо экономии средств такая традиция позволяла точнее следовать за сложными пассажами и каденциями певцов в отсутствие дирижера. Императорский двор не был стеснен в средствах, и великолепная венская капелла с превосходными исполнителями позволяла Чести использовать самые разные варианты инструментровки: страдания Аурииндо (сцена IX акт 1, и сцена X), Энноны (акт IV сцена I) и Альцесты (Акт IV, Сцена V) сопровождаются виолами да гамба, царство Плутона изображается корнетами, тромбонами, фаготом и регалем, флейты в ритуальных сценах создают настроение в пасторальной сцене (акт 1, сцена IX), корнет, тромбон и фагот рисуют inferнальную сцену с Хароном

⁹² Театральный орган — возможно, позитив или одномануальный орган с деревянными трубами.

⁹³ Классический венецианский оркестр. В середине XVII века оперные оркестры представляли собой 4–5 партий струнных — 2 скрипки, альты и теноровые виолы и большую группу континуо: виолон с 2 теорбами и 3 клавиринами. Некоторые отдельные инструменты могли сопровождать особые сцены (связанные с магией, сном или подземным миром) для придания им определенного колорита: струнные обычно ассоциировались с ламенто, флейты — с пасторальными сценами, фагот — с подземным миром, арфы — с небесами, трубы и ударные — с военными эпизодами. В некоторых случаях персонажам могли аккомпанировать солирующие инструменты.

(ритурнель, акт II, сцена VI). Трубы и скрипки звучат в эпизоде с вооруженными амазонками.

Музыка в подобных придворных спектаклях не была главной составляющей, однако без нее зрелище не могло бы состояться как целое. Пролог и каждый акт открывались пышной инструментальной сонатой. Термин «соната» используется скорее в значении вступительной части, исполняемой инструментами, чем в отношении специфического инструментального жанра. В частности, соната, открывающая пролог, обладает чертами, типичными для этих пьес середины XVII века: три фугированные секции, завершающиеся полными каденциями, средняя в трехдольном размере и танцевальном характере, но соната из второго действия написана в форме AABV и размере 3/2 для обеих частей. Основу музыкальной части действия, как и в любой венецианской опере, составляют речитативы, ансамбли и арии, чередующиеся с повторяющимися инструментальными ритурделями, связанными с интонациями и характерами арий. Помимо арий и ансамблей в опере были хоры, находящиеся, главным образом, в прологе, эпилоге и балетных сценах.

Кроме больших балетов, написанных Шмельцером, были еще танцевальные сцены, поставленные фехтмейстером: *armeggiamento di Donzelle armate a guisa di Amazzoni in onore di Pallade* (турнир вооруженных девушек на манер амазонок в честь Паллады) в конце второго акта, *Combattimento tra Marte, e li suoi seguaci, e Cecrope e li suoi Soldati* (битва между Марсом и его воинами и Кекропом и его солдатами) в конце третьего акта и *Assalto dato da gl' Atheniesi alla Fortezza di Marte* (штурм афинянами крепости Марса).

В силу грандиозности поставленных задач, произведение такого рода не могло быть создано единоличными усилиями. Оно требовало сотрудничества и координации самых разных мастеров: композиторов, певцов и инструменталистов, сценариста, постановщика, хореографа, танцоров,

декораторов и создателей театральных машин и т.д. Участие в подобных, как сказали бы ныне, «проектах», было для каждого из них испытанием творческих сил, а все вместе они создавали «большой стиль» австрийского барокко.

Венские торжества не только не уступали, но иногда и затмевали по своему блеску и размаху парижские аналоги. Хотя в Вене не было создано самобытных образцов оперного жанра, театральные представления формировали всю музыкальную культуру императорского двора и оказали влияние на все остальные жанры — сонатные, балетные, литургические⁹⁴.

В силу ряда обстоятельств основное своеобразие венских празднеств было сосредоточено в танцевальных номерах.

4.4 БАЛЕТНАЯ МУЗЫКА ШМЕЛЬЦЕРА К ОПЕРЕ ЧЕСТИ «ЗОЛОТОЕ ЯБЛОКО»

Грандиозность замысла оперы «Золотое Яблоко» Антонио Чести, значительность события, которой она посвящалась, личное внимание императора к каждой детали требовали от Шмельцера максимума творческих сил для написания балета. Хотя Шмельцер к тому времени лишь в течение года шлифовал свои навыки в этом жанре, участие в такой ответственной постановке могло стать для придворного музыканта возможностью продемонстрировать свое мастерство.

В сборнике «Венская танцевальная музыка во второй половине семнадцатого века» из серии «Памятники музыкального искусства Австрии» опубликованы только два балета к этой опере (первый и третий) на основе факсимиле из архива Кромержижа (за исключением басовой партии к первому балету, дополненной из Нс. 16.853, содержащегося в австрийской национальной библиотеке в Вене) [Wiener Tanzmusik in der zweiten Hälfte des siebzehnten

⁹⁴ Высокохудожественная трактовка бытовых жанров с использованием фольклорных мелодий позволяет провести аналогию не только с Иоганном Штраусом [Nettl, 139], но и с венскими классиками. Трудно говорить о каком-либо прямом наследовании, однако определенные черты, ставшие ассоциироваться с венским классическим стилем, по-видимому, сложились в творчестве венских композиторов задолго до того, как образовалась классическая школа.

Jahrhunderts, *DTÖ*, Band 56, 1921, 75]. Второй балет, вероятно, по причине отсутствия в архиве партий для всех четырех голосов, опубликован не был. В результате может создаться впечатление, что балетов в «Золотом Яблоке» было только два. Усиливает это впечатление и либретто оперы, в котором есть указания лишь на два *balli*. Тем не менее, в сборнике арий из библиотеки Леопольда I (Ns. 16.853) балетов три, как и полагалось в большой опере. Вторым балетом озаглавлен *Anderter Ballett zu den picken*. В либретто нет никакого намека на его место в спектакле, однако название и стиль самих танцев свидетельствуют о его батальном характере. Это дает возможность 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 (восьми тактов, написанных композитором, явно мало для батальной сцены со слонами и армией) — в отличие от остальных двух «военных сцен» оперы. Обычно Шмельцер сочинял «вставные» *balli*, находящиеся в конце действий или завершающие сцены, драматически же обусловленные хореографические эпизоды, как правило, писал сам композитор оперы. Тем не менее, подобные *combatimenti* в творчестве композитора не были редкостью (к ним относится, в частности, «Балет мушкетеров», 1671). Фанфарный характер второго балета подходит для изображения битвы, а благодаря общей тональности (*C dur*) плавно соединяется с предыдущей сценой:



The image displays three sections of a musical score for the opera 'The Golden Apple' (Cesti M. Il pomo d'oro). The first section, titled 'Balletto', consists of two systems of piano accompaniment in common time (C). The second section, titled 'Aria', is a vocal piece in 3/2 time, featuring a vocal line and piano accompaniment across five systems. The third section, titled 'Retirada', is a piano piece in common time (C) consisting of two systems. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and repeat signs.

Пример 4. Шмельцер, Второй балет к «Золотому Яблоку» Чести

Соперничество с французским королем, ставшее одной из негласных задач свадебных торжеств, определило некоторую консервативность балетов к

⁹⁵ Примеры даны по: Cesti M. Il pomo d'oro//Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Edit. Guido Adler. Band 6, 9. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1896.

«Золотому яблоку»: в них нет смелых экспериментов, встречающихся в более поздних танцах Шмельцера. Все номера первого балета связаны между собой и легко переходят один в другой: 4 танца (кроме ретирады) начинаются и заканчиваются одной и той же нотой *h*, а некоторые из них объединяются общими интонациями. Логика следования танцев по принципу контраста и тональный план также позволяют им выстраиваться в единый цикл: легкая куранта (*h moll*), благородная аллеманда (*h moll*), лиричная венская ария (*h moll*), после которой возвращается аллеманда, виртуозная жига в контрастной тональности (*G dur*) и пафосная ретирада (*h moll*). Балет плавно соединяется и с предшествующей сценой оперы: куранта перенимает трехдольный размер, гемиолы и танцевальный характер последней арии (пример 5).



Пример 5. Чести, «Золотое Яблоко» действие I, сцена XV

Первый балет находится в конце первого акта, его танцуют амуры, вооруженные луками и стрелами, и хор красоты. Легкость, грация и даже некоторая фривольность персонажей вместе с общим ликующим характером предыдущей сцены (в которой Венера получает золотое яблоко) позволили использовать в качестве входного номера виртуозную куранту с затейливым ритмическим рисунком, включающим синкопы, гемиолы, пунктирный ритм. Особенности ритма подчеркиваются скачками в мелодии, что придает музыке куранты легкость и подчеркивает хореографию, основанную на прыжках. Насыщенность аккомпанемента позволяет верхнему голосу без ущерба для баланса звучания целого оставаться в самом ярком для скрипки диапазоне, верхняя граница которого необычно высока для балетной музыки XVII века:

она достигает d^3 . Здесь столь высокие ноты помогают создать образ парящих амуров.



Пример 6. Шмельцер, Куранта из первого балета⁹⁶

Аллеманда, отражение благородного немецкого стиля, повторяется дважды. «Географическим» указанием на место действия становится расположенная между двумя аллемандами венская ария. Вместе они образуют трехчастную форму. Величественный характер аллеманды создается ясной сквозной мелодией, широкими интервальными ходами, пунктирным ритмом, четкой симметричной структурой $[:8:] + [:8:]$. Тем не менее, прихотливый характер исполнявших ее персонажей подчеркивается использованием синкоп, обычно для этого танца нехарактерных.

Начало арии интонационно связано с аллемандой, но ее мелодия проще, в ней нет широких скачков, синкоп, а аккомпанирующие голоса менее развиты. Легкий характер арии, ее четкие двухтактовые фразы создают контраст помпезной аллеманде с ее сквозным развитием.

⁹⁶ Примеры даны по изданию Nettl P. Wiener Tanzmusik in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts. Johann Henrich Schmelzer, Johann Josef Hoffer, Alexander Poglietti//Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Band 56. Graz, 1960.



Пример 7. Аллеманда из первого балета



Пример 8. Венская ария из первого балета

Жига составляет тональный и темповый контраст предыдущим танцам, написана она традиционно: размер 6/4, в гомофонном изложении, с двумя симметричными частями, состоящими из трех двухтактовых фраз, и типичными для жиги ритмическими оборотами. В тактах 1 и 11 фанфарный элемент создает шуточный воинственный характер амуров с луками и стрелами.



Пример 9. Жига из первого балета

Ретирада интонационно связана с аллемандой и арией (ср., например, затакт к 2 такту ретирады и к 13 такту аллеманды; затакт к 9 такту ретирады и 1–2 такты арии). Хотя она написана с использованием традиционного для этой части пунктирного ритма, ее характер скорее мелодичный, нежели помпезный, что соответствует легкому настроению всего балета.



Пример 10. Ретирада из первого балета

Второй балет включает балетто, арию и ретираду. В сборнике арий Леопольда I (Ns. 16.853) содержатся лишь крайние голоса балета, а какие-либо пометки относительно инструментовки отсутствуют. Однако, несмотря на военный характер, обилие фанфарных ходов, он скорее также написан для струнных: мелодии этих танцев слишком сложны для труб, развитые гармонии и линия баса не предполагают использование литавр, к тому же в других танцах сборника участие духовых отмечается особо.

Третий балет завершает всю оперу и исполняется тремя группами действующих лиц: духами в воздухе, всадниками на земле, сиренами и тритонами в море. Танцы выстроены по принципу контраста; помимо общих пьес на вход и выход персонажей (*Gran ballo* и *Gigue per la Retirada*) для каждой группы написан свой сольный танец: бранль (*Branle di Morsetti*), сарабанда (*Sarabanda per la terra*), балетто (*Balletto per il mare*). Между ними располагаются ария, трещца и венская ария. Ввиду большего количества частей, тональный план третьего балета становится разнообразнее и подчеркивает контраст между танцами: *A dur — D dur — A dur — d moll — D dur — A dur — e moll — A dur*.

В третьем балете функцию интрады выполняет *Gran Ballo*. Выбор танца соответствует и большому количеству персонажей, и грандиозному характеру балета, завершающего многочасовую оперу. Первый такт открывается фанфарным ля-мажорным трезвучием, пунктирный ритм, унаследованный от интрады, создает помпезный характер, широкий диапазон мелодии (до *d3*) соответствует духам в воздухе, а также позволяет продемонстрировать виртуозность исполнителей из императорской капеллы.



Пример 11. *Gran Ballo* из третьего балета

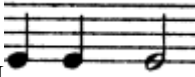
После величественного *Gran Ballo* простая ария квадратного строения с мелодией, построенной на квартрах, воспринимается как легкая интермедия. Диапазон мелодии две октавы, что было редкостью даже для балетов

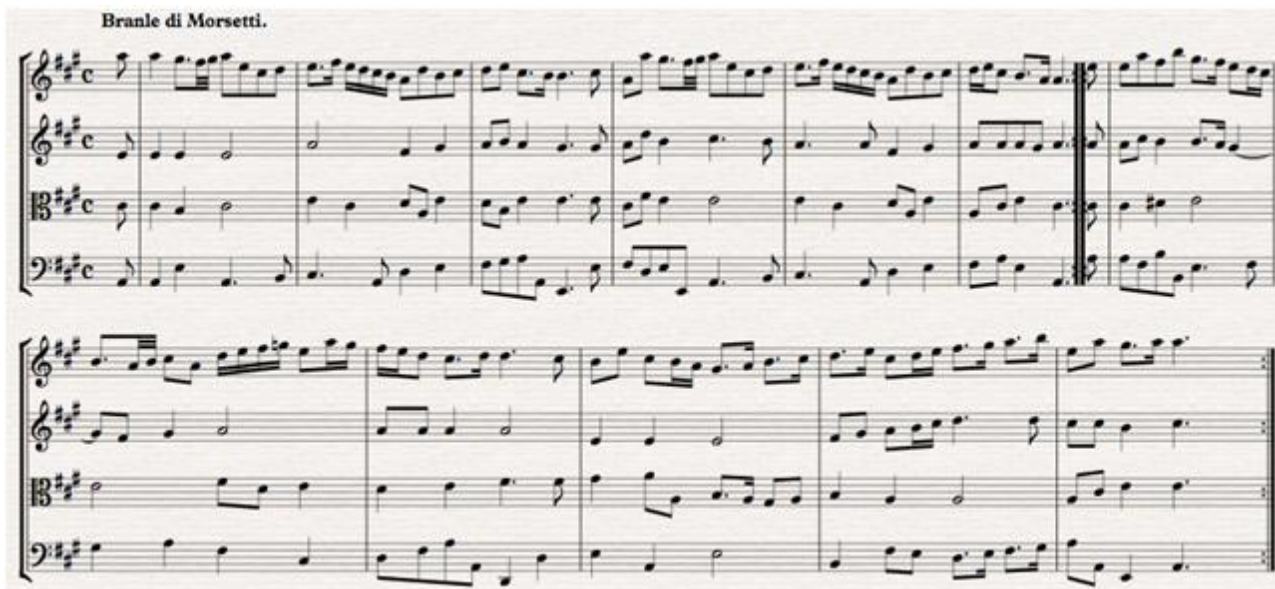
Шмельцера, отличавшихся развернутыми мелодическими линиями. Этот номер осуществляет переход от серьезного *Gran Ballo* к легкому бранлю духов.



Пример 12. Ария из третьего балета

Для танца духов Шмельцер использует простой бранль, состоящий из

трехтактовых фраз. Ритм  в средних голосах обычно подразумевал прыжки и удары ногами, однако учитывая сложность выполнения этих движений в воздухе, они могли заменяться простыми шагами. Бранль обычно танцевали, двигаясь в сторону, а не вперед, затем возвращаясь обратно, что в данном случае, возможно, позволяло танцевать над сценой. Мелкие длительности передают характер легких и веселых духов.



Пример 13. Бранль из третьего балета

Сарабанда героев на земле состоит из трех частей. В конце каждой части происходит своеобразное противостояние между мажором и минором. Подобное противоборство объединяет и весь танец: после начала в ре миноре в

последнем такте утверждается ре мажор, не только усиливая героический характер персонажей, но и подчеркивая праздничный характер заключительного балета и помогая плавно перейти к следующему танцу, написанному в этой же тональности.



Пример 14. Сарабанда из третьего балета



Пример 15. Балетто из третьего балета

Balletto per il mare (пример 15) — композиционно самая интересная часть балета, поскольку исполняется двумя видами персонажей (тритонами и сиренами). Эта двойственность передается соединением двух размеров:

танцевальный трехдольный эпизод прерывается двухдольным в воинственном характере с тиратой, пунктирным ритмом и широкими скачками.

В следующей за тем подвижной треще Шмельцер с помощью гемиол создает игру двухдольным и трехдольным размерами, благодаря этому она переключается с предыдущим балетто. С другой стороны треща оттеняется минорной и мелодичной арией.



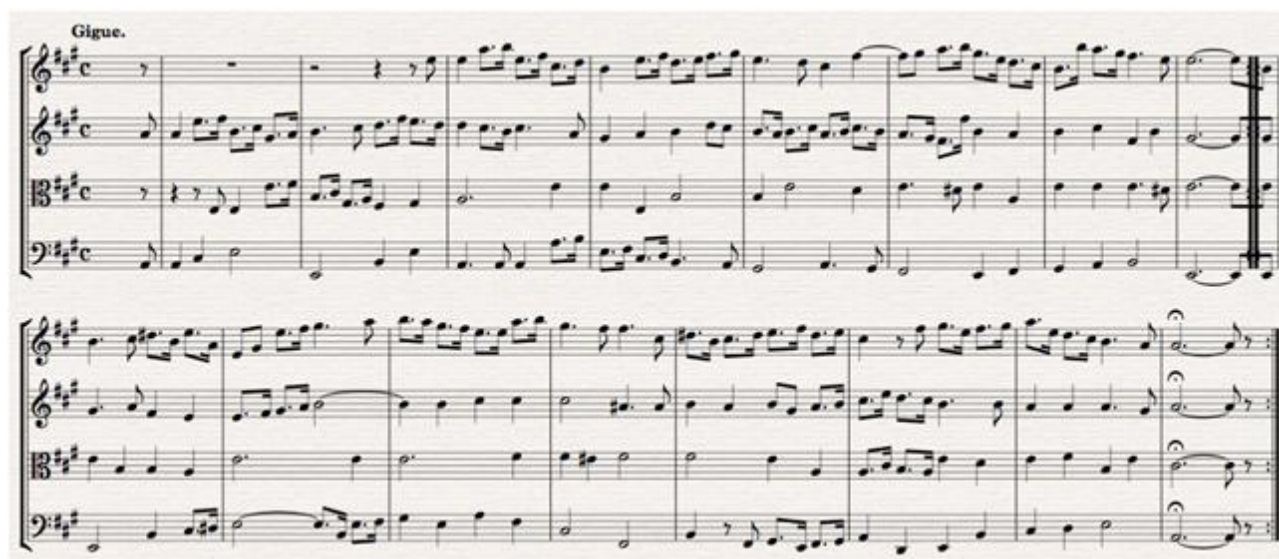
Пример 16. Треща из третьего балета

В арии обращает на себя внимание развернутая партия баса, противопоставленная простой мелодии. Басовая линия играет большую роль в инструментальном творчестве Шмельцера в целом, организуя сольный голос и обеспечивая гармоническое разнообразие.



Пример 17. Венская ария из третьего балета

Первые звуки жиги связывают финальный номер с начальным *Gran Ballo*. В отличие от первого балета, жига здесь выполняет функцию ретирады, завершая не только балет, но и все представление. Этим определяется ее массивный характер, нетипичный для этого танца размер С, пунктирный ритм. Последний танец исполняют четыре группы персонажей (духи, всадники, тритоны и сирены), с чем связано использование имитаций во всех четырех голосах, обычно шмельцеровским балетам несвойственное.



Пример 18. Жига из третьего балета

Без подробностей хореографии трудно в полной мере оценить проработку характеров в балетах Шмельцера. Тем не менее, музыкальные достоинства этих

«сюит», их связность в единое целое, самодостаточность в качестве инструментальных циклов позволяют не только выделить венскому балету отдельное и значимое место в европейской истории балетного жанра, но и открывает перед исполнителями широкие возможности по освоению целого пласта танцевальной музыки XVII столетия.

ГЛАВА V

ВЕНСКИЙ БАЛЕТ ПРИ ДВОРЕ ИМПЕРАТОРА ЛЕОПОЛЬДА I

В современном сознании барочный балет обычно устойчиво ассоциируется с музыкой Жан-Батиста Люлли и его покровителем Людовиком XIV. Однако французское искусство, безусловно, сыгравшее огромную роль в развитии танцевальных жанров и распространившее свое влияние в других европейских странах, было лишь частью общей картины развития музыки эпохи барокко. «Битва престижа» между Парижем и Веной, продолжавшаяся на протяжении всей второй половины XVII века, стала движущей силой для появления в обеих столицах множества театральных произведений, в которых балет был важной и необходимой составляющей. Значимость танцевальных жанров в соперничестве Людовика XIV и Леопольда I усиливалась еще и тем, что оба монарха лично принимали участие в балетных постановках [Rinck, 1713, 94], хотя эстетические предпочтения у них были разными. И если оперы, написанные для Вены, ничем не отличались от подлинно венецианских (за исключением традиционных панегириков Габсбургам), то балеты в них обладали своей яркой индивидуальностью. Вопреки влиянию французских танцев, распространившихся почти по всей Европе, при дворе Леопольда I сформировался собственный «венский» балет со своими специфическими чертами. При этом речь идет не о национально австрийском характере этого жанра (несмотря на эпизодическое использование фольклора), а о локальном, обусловленном особенностями венской культуры феномене⁹⁷.

Тем не менее, тогда как придворные развлечения французского короля в настоящее время изучены довольно подробно, их венские аналоги практически не исследованы.

⁹⁷ О высоком качестве венской балетной музыки и ее отличии от танцевальных сюит, распространенных в немецких землях, говорит Майкл Робертсон [Robertson, 2009]. Однако исследователь больше внимания уделяет источниковедческим аспектам, оставляя в стороне музыкальные особенности творчества Шмельцера и других венских мастеров.

Уже с 1650-х годов венецианские оперные либретто упоминают присутствие в составе представления *balli*, хотя за пределами Венеции до 1670-х годов балеты внутри опер не исполнялись [Bianconi, 2002, 179]. Даже в произведениях венецианских авторов, ставившихся в других городах, балеты часто опускались — возможно, чтобы избежать дополнительных затрат. В Вене же с самого первого появления в операх танцевальных номеров балеты не только активно исполняются, но и появляется неофициальная должность балетного композитора, которую занимает придворный органист Вольфганг Эбнер (1612–1665). Венский двор не был ограничен в средствах, и венские оперные шедевры содержали в большинстве случаев три балета, в каждом из актов (это можно увидеть, например, в собрании балетов из Австрийской национальной библиотеки №. 16.853).

За небольшим исключением (им стал англичанин итальянского происхождения Никола Маттеис, сочинявший балеты к венским спектаклям между 1714 и 1737 годами) танцевальную музыку писали композиторы–австрийцы — Вольфганг Эбнер, Иоганн Генрих и Андреас Антон Шмельцеры, Фердинанд Тобиас Рихтер. Нетль считает, что местные композиторы были призваны создать контраст «серьезности оперы-серии» более легким стилем своих танцев, «привносящих атмосферу окружающей Вены» [Barrett, 2014, 150]. Тем не менее, 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. Танцы были частью почти всех театральных постановок: опер, конных балетов, карнавальных представлений⁹⁸ — «посиделок в трактире» (*Wirtschaft*),

⁹⁸ Проникновение народных мелодий в венские балеты произошло в том числе из-за популярности при дворе этих карнавальных представлений, предполагающих стилизованные танцевальные номера разных национальностей. Использование фольклорных мелодий в венских балетах исследует Нетль [Nettl, 1921].

«сельских празднеств» (*Landschaft*)⁹⁹, «крестьянских свадеб» (*Bauernhochzeit*)¹⁰⁰ — и собственно балетов. В опере в большинстве случаев балет был связан с основным действием, проясняя настроение предшествующей сцены; иногда он мог составлять контраст ее драматическому накалу, однако это прекрасно соответствовало самому принципу венецианской оперы: чередование контрастных эпизодов, образовывавших не только серьезные героические, но и легкие пасторальные и комические линии.

В барочной опере каждый элемент был продуман и отточен до совершенства и служил общей цели: даже детали костюма несли аллегорический смысл (как, например, в конном балете «Спор Воздуха и Воды» жемчуг на платьях представлял собой аллюзию на имя императрицы Маргариты). Отсутствие единой схемы балета, бесконечное разнообразие его форм и составляющих говорит о том, что танцевальные номера не были просто данью традиции или незначительной интермедией. Они создавались вместе с каждой новой оперой, гармонично вписываясь в общее целое и в меру доступных средств передавая характер персонажей и общее настроение. Балет выполнял и важную церемониальную функцию: в своем роде это была возможность поощрения аристократии, а с другой стороны — парад первых лиц государства, принимавших участие в танцевальных номерах. Неудивительно, что сопровождать цвет австрийской знати должна была музыка австрийских композиторов. Ринк сообщает, что император никогда не танцевал во «французской манере, но скорее в стиле немецкого шага, который подходил серьезности высочайшего правителя» [Rinck, 1713, 133–134].

При этом венские балеты нельзя определить как национально австрийское явление. В них соединились самые распространенные в то время танцы разных

⁹⁹ В подобных представлениях знать одевалась крестьянами разных национальностей, например, поляками, венецианцами, хорватами, швейцарцами и москвитами.

¹⁰⁰ Император и императрица обычно изображали невесту и жениха, а придворные — различных персонажей: венчающего, родителей жениха и невесты, подружку невесты и шафера, деревенского судью и его жену, а также крестьян в разнообразных национальных костюмах (испанских, валлийских, французских, английских, швабских, хорватских), местных солдат, еврея с женой и цыган. Подробнее о придворных маскарадах см. [Schnitzer, 1999].

национальностей: гальярда, бурре, сарабанда, жига, гавот, трецца, куранта, чакона, аллеманда. Отдельные танцы были французского происхождения. Леопольд I не преследовал французскую музыку; в своем письме к императорскому послу в Испании графу Францу Эuzeбиусу фон Пёттингу он удивляется, почему все поднимают такой большой шум из-за того, что император смотрел французский балет. «Если человек может смотреть шарлатана и фокусника, то может, несомненно, смотреть и французского шута и танцора» [Brewer, 2011, 91]. Композиторы, служившие при дворе императора Леопольда, писали *Balletti Francesi* или *Ariae Francesi* для других покровителей — в частности, Эбнер, Шмельцер¹⁰¹, Польетти. Тем не менее, в театральных балетах характерные черты того или иного танца приносились в жертву эффектности и неординарности, поэтому их изначальное происхождение и национальные особенности не играли большой роли.

С развитием самой оперы развивался и балет: выверенная геометрическая хореография уступила место полуакробатическим фигурам, герои стали более разнообразными и характерными: в интермедиях 1640-х и 1650-х годов преобладают пасторальные, мифологические и даже аристократические действующие лица, но постепенно их сменяют фантастические существа (духи, призраки, монстры, фурии), экзотические персонажи (всевозможные чужеземцы, особенно мавры, цыгане и др.), представители разных профессий (моряки, садовники, скульпторы, гондольеры, кузнецы), животные (медведи, обезьяны, страусы, лошади), комические фигуры (карлики, шуты, маски из комедии дель арте) и даже ожившие неодушевленные предметы (статуи, игральные карты, предметы мебели) [Bianconi, 2002, 184].

Обновленная хореография потребовала и нового музыкального сопровождения — ярких, контрастных характеров, разнообразных ритмов.

¹⁰¹ *Ariae Francesi a 4* для скрипки, двух виол и чембало; *Balletti Francesi a 7* для двух кларини, скрипки, двух виол и чембало. Первоначально это был балет для “Празднования Нептуна и Флоры” Чести на либретто Сбарра ко дню рождению императрицы Маргариты Терезии 12 июля 1666 года, и назывался просто «Балет ко дню рождения Ее Величества императорской невесты», и лишь три года спустя, когда он был скопирован для князя-епископа Карла в Кромержиж, Шмельцер назвал его *balletti francesi*.

Стремление к поиску театральных эффектов, колоритных образов побуждала композиторов экспериментировать с устоявшимися танцевальными формами. В создании балета композитор работал вместе с либреттистом, придумывавшим героев балета, его характер и место действия. Маргарет Шротт делит оперные балеты на две группы:

1. Обычный балет, который исполнялся между актами или в конце оперы. Эти балеты сочинялись специальными балетными композиторами и назывались в либретто *azioni* или *balli*.
2. Драматически обусловленные танцевальные действия внутри актов, поясняющие настроение сцены. Эти танцы назывались *chori* или по-немецки *Rheyen*. Музыка к ним писал автор всей оперы [Schrott, 1975, 107].

Содержание балетов первой группы, как правило, следовало из содержания предыдущей сцены. Например, это могло быть выражение радости по поводу того, чем закончился эпизод: в конце первого акта «Золотого Яблока» балет представляет собой веселый танец граций, амуров и богини любви Венеры, получившей яблоко. Во вторую группу входили носящие танцевальный характер *combattimenti*, *armeggiamenti*, *lotte* и др., то есть стилизованные батальные или военные сцены, которые ставились не балетмейстером, а императорским фехтмейстером.



Иллюстрация 17. Действие 2. Сцены 13-14 Болото тритонов¹⁰².

В 14 сцене 2 действия «Золотого Яблока» (*armeggiamento delle Donne armate*) 6 пар вооруженных амазонок исполняют подобные «танцы», поставленные фехтмейстером Агостино Сантини (илл. 17).

Хотя на первый взгляд подобное распределение ролей между композиторами лишало оперу целостности, именно этот фактор обусловил логическое единство венского балета. Люлли, единолично сочинявший и оперу, и танцевальные номера в ней, интегрировал свои балеты (включая заключительные антракты) в драматическое и музыкальное действие, тогда как венский балет¹⁰³, хотя формально и связанный с оперой, на деле являлся законченной и логически выстроенной сюитой, состоящей из нескольких контрастных по характеру танцев.

Поскольку театральные балеты в Вене были лишь частью целого, возникает вопрос, насколько прикладной или художественной была танцевальная музыка при дворе. Яркий инструментальный стиль Шмельцера, театральные эффекты и мелодическая выразительность танцев, их связность в единый цикл позволяют трактовать балеты Шмельцера как самостоятельную сюиту, пригодную к исполнению без хореографии.

Современное определение сюиты предполагает многочастное (циклическое) сочинение, состоящее из нескольких отдельных инструментальных пьес «преимущественно танцевального или программного характера, объединенных на основе тональной общности либо какого-нибудь иного принципа» [Бочаров, 2015]. Барочные сюиты являлись подборками танцев, сгруппированными в расчете на публикацию (или другой способ распространения). Подобные сборники не всегда предполагали исполнение целиком¹⁰⁴. В отношении многих

¹⁰² Ludouicus Burnacini S.C.M. Architectus in. et del. Melchoir Küssel. 25 Kupferstiche zu “Il Pomo d’Oro” von Francesco Sbarra und Antonio Cesti. Wien, 1667.

¹⁰³ Под венским балетом мы подразумеваем балет первого типа.

¹⁰⁴ Если в первой половине сборника *Paduanen, Alemanden, Couranten, Balletten, Sarabanden* И. Розенмюллера (1645) пьесы еще объединены в подобие сюиты — несколько танцев в одной тональности, выстроенных по

таких сборников говорить о каком-либо единстве, за исключением тонального, довольно затруднительно. Сюиты могли быть также рассчитаны на конкретное исполнение. Однако, по мнению Бочарова, многочастные ансамблево-оркестровые сюиты имели функцию «музыки застольной или пленэрной», и в связи с их фоновым предназначением предполагали возможность добавления к ним или, наоборот, сокращения отдельных пьес.

В своей борьбе с заблуждениями относительно сюиты современная наука, однако, игнорирует целый пласт музыки, который в некотором смысле даже больше подходит под определение этого жанра, нежели распространенные в XVII веке сборники танцев. Балеты Шмельцера были первоначально рассчитаны 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 [Bucciarelli, 2006, 80]. Либретто конного балета «Спор Воздуха Воды» дает описание всех танцев, в том порядке, в каком они даны в партитуре. Связность музыки с хореографией и действием указывает на то, что балет изначально был задуман для исполнения целиком. 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. Контрастная тональность внутреннего танца (или танцев) подчеркивает арочную структуру цикла (обрамление интрадой и ретирадой)¹⁰⁵. Танцы Шмельцера были не просто сгруппированы по тональному признаку, но их

принципу контраста, — то во второй половине они представляют собой ряд часто однотипных пьес (например, ряд аллеманд), собранных вместе по тональному признаку.

¹⁰⁵ Внутренние эпизоды в контрастной тональности были характерны и для ансамблевых сонат Шмельцера.

последовательность была тщательно продумана, при этом она не зависела от традиционных в то время пар танцев.

Все это вместе с высоким художественным уровнем балетов Шмельцера позволило им в дальнейшем функционировать в качестве целостного инструментального цикла (в то время как барочная сюита часто представляла собой «подборку» самостоятельных пьес [Бочаров, 2015]). Подобный тип цикла, в соответствие с принятыми в более позднее время представлениями о сюите как опусе, «предполагает непосредственную связь с танцевальными и песенными жанрами, контрастное сопоставление самостоятельных частей, тенденцию к единству или ближайшему родству их тональностей»¹⁰⁶.

Уже в творчестве первого балетного композитора Вольфганга Эбнера жанр венского театрального балета обрел свои черты, которые продолжали совершенствоваться Иоганном Генрихом и Андреасом Антоном Шмельцерами и их последователями. Балет обычно состоял из 2–7 танцев, большинство из которых были написаны в форме AABV. Реальное количество повторений каждого из колен могло варьироваться в соответствии с хореографией: некоторые спектакли шли по несколько часов, а на каждый музыкальный номер приходилось большое количество разнообразных движений (см. [Sbarra, 1667]).

Строение большинства венских балетов соответствует трехчастной структуре, описанной Преториусом в *Syntagma Musicum* (1620): *Intrada*, в которой выходят действующие лица маскарада, танцы (*Figuren*), которые исполняют маски, и *Retrajecta*, уход масок и окончание балета [Praetorius, 2004, 19]. Помимо интрады и ретирады функции начальной и заключительной частей могли исполнять и другие танцы, подходящие характеру персонажей: например, легкие пружинистые *Saltarella per la Intrada* или *Buora reformada per la retirada* из «Балета гимнастов» к *Baldracca* («Бальдракка») Драги.

¹⁰⁶ Цит. по: Старинная музыка, 2008, №1–2, с. 1.

Арка между крайними номерами балета выстраивалась и в тональном отношении: первый и последний танец обычно писались в основной тональности, тогда как один или несколько танцев внутри балета могли быть в других тональностях (в отличие от французской практики писать все номера в одной тональности)¹⁰⁷.

Почти все танцы были групповыми; сольные или парные танцы обозначались в либретто специальным указанием “*allein*”, или “*solo*”. С этим может быть связано отсутствие стремления (за редким исключением) выделить и противопоставить отдельные сольные голоса. Вместо этого мелодия в верхнем голосе сопровождается довольно насыщенным, но не самостоятельным аккомпанементом.

В творчестве Эбнера намечается и главное отличие венских балетов, которое затем в полной мере будет развито Шмельцером: гомофонный склад с развитыми выразительными мелодиями широкого диапазона в верхнем голосе. Балеты Люлли в этом смысле скорее декоративны, чем выразительны. Галантный стиль французского мастера рассчитан на обилие украшений, сами по себе мелодические линии довольно ограничены и по диапазону, и по выразительности (скачки более, чем на кварту редки, мелодия движется в основном поступенно, весь танец выдержан в схожем ритмическом рисунке): декламационная природа вокального стиля Люлли переходит и в его танцевальную музыку. Люлли не довольствуется простой гомофонной структурой, но наделяет самостоятельной линией (иногда и контрапунктом) все голоса. Шмельцер придает своим пьесам выразительность не за счет голосоведения или украшений, а за счет ярких характерных мелодий, разнообразных ритмов, для чего гомофонный склад подходит как нельзя лучше. Диапазон танцев Шмельцера намного шире (пример 19), чем в балетах Люлли, мелодии наполнены выразительными интервалами, большими скачками.

¹⁰⁷ Впрочем, среди венских образцов жанра встречаются и балеты, в которых все номера написаны в разных тональностях. Подробнее о гармоническом плане венских балетов см. [Robertson, 2009].



Пример 19. Гальярда из *Ninfen Ballet* («Балет Нимф»), 20 апреля 1665 года

Декоративность танцев Люлли подчеркивается и тембральными красками: с помощью сочетания и контраста духовых и струнных инструментов. Шмельцеру тембровая выразительность не требовалась (кроме отдельных, исключительных случаев). Обычно Шмельцер использует традиционный для танцевальной музыки по всей Европе состав: а 4 (2 скрипки или скрипка и виолетта, альт, виолон или виола да гамба и чембало) или а 5 (2 скрипки, 2 виолетты, альт и тенор, виолон или виола да гамба и чембало). Духовые у Шмельцера встречаются довольно редко. Как правило, это не духовые французских балетов — гобой¹⁰⁸, флейты и фагот, а традиционные для венского двора корнет¹⁰⁹, трубы, трубы кларини, тромбоны. В балетах Шмельцера встречается и пришедшая из ансамблевых сонат многохорная инструментовка: балет для оперы Драги *Iphide greca* («Ифида греческая») в честь дня рождения правящей императрицы 12 июля 1670 года написан для двух хоров:

I: 5 струнных: 2 скрипки, 2 альты (альт, тенор), виолон,

II: 2 кларино, 2 тромбона (альт и тенор) и фагот, а также чембало.

Balletto di Spiritelli («Балет спрайтов») для *La flecha del amore* («Стрела любви») также предполагает два хора:

I: 2 скрипки, 2 альты, бас;

II: скрипка, пиффаро, корнет муто, 2 виолы, пиффаро, фагот и чембало.

Balletto di Centauri, Ninfe et Salvatici («Балет кентавров, нимф и защитников») для *Il trionfator de Centauri* («Победитель кентавров») Драги–Минато, исполненного 13 августа 1674 в Шёнбрунне, написан для трех хоров:

I : 2 скрипки, 2 альты, виолон,

II : корнет муто I и II, 3 тромбона, бас,

¹⁰⁸ Гобой не появлялся в венской придворной музыке до 1690 года.

¹⁰⁹ Например, балет к *Venche vinto vince amor o il Prometeo* («Побежденная, побеждает любовь или Прометей») Драги в честь дня рождения королевы испанской Марианны 22 декабря 1669 года.

III : 3 пиффари (сопрано, дискант, альт), фагот, орган.

Корнеты, трубы и тромбоны использовались в операх для создания определенного колорита, и естественно могли исполнять и балеты к этим операм.

Шмельцер написал более 150 балетов. Определить точную дату сочинения в большинстве случаев невозможно, однако, поскольку они были приурочены к определенным торжественным событиям, известна дата их исполнения. Факсимиле балетов Шмельцера¹¹⁰ содержится в Вене, в Австрийской национальной библиотеке (Ns. 16.853), некоторые партии к ним сохранились в архиве Кромержижа. Часть балетов были опубликованы, основываясь на этих двух источниках, в *Wiener Tanzmusik in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts*, DTÖ, Band 56, Vienna: Österreichischer Bundesverlag, 1921.

Шмельцер был далек от какой-либо стандартизации жанра. Наполнение балетов не было строго регламентировано и определялось конкретным либретто и задействованными в нем персонажами. Балеты композитора могли включать от 2 до 9 танцев, в любом порядке и в любых сочетаниях. Хотя эпизодически встречается последовательность аллеманда–куранта–сарабанда–жиги (которая долгое время считалась для сюиты классической), она носит скорее случайный характер.

Как и в сонатном жанре, так и в области балетов, для композиторов XVII столетия фантазия и эксперимент были важнее единообразия. Хотя в венских операх нередко встречаются шаблонные приемы (в инструментовке, декорациях и фонах, костюмах и целых сценах), а учитывая скромную часть, занимаемую танцами относительно общего объема спектакля, было бы вполне ожидаемо увидеть некую балетную схему, позволявшую подстраиваться под разные варианты мифологических или героических сюжетов, каждая написанная Шмельцером сюита отличается индивидуальным подбором танцев

¹¹⁰ В виде редуцированной партитуры.

и их индивидуальной трактовкой, стремлением к отражению характера персонажей, что вместе с выразительной мелодической линией, проработкой всех голосов партитуры, насыщенной гармонической палитрой позволило балету выйти за рамки простого аккомпанемента пантомиме танцоров и стать пусть непродолжительным, но самостоятельным и художественно значимым целым. Подобный подход к оперным балетам восприняли и последователи Шмельцера — его сын, Андреас Антон, и Хоффер.

Шмельцер унаследовал от Эбнера основные черты венского балета, однако вслед за поисками в области хореографии и новых эффектов для привыкшей к театральным чудесам придворной публики, Шмельцер экспериментирует с разными танцевальными жанрами, иногда смешивая их между собой.

Балеты Эбнера еще мало отличаются от бальных танцев. Шмельцер же уделяет больше внимания театральным эффектам, несимметричности, неожиданности. Обычно трехдольные танцы он мог написать в двухдольном размере (ср. пример 20, трецца в размере С, и пример 21, традиционная трецца), внутри пьес могли меняться метр, тональность, способ изложения.



Пример 20. *Balletto 2do* на день рождения королевы испанской 22 декабря 1668 года, возможно, к комедии Педро Кальдерона *Darlo todo y no dar nada* («Дать все — и ничего не отдать»)



Пример 21. Трецца из *Balletto 3tia* на день рождения королевы испанской 22 декабря 1668 года, возможно к комедии Педро Кальдерона *Darlo todo y no dar nada*

По сравнению с «квадратными» танцами Эбнера в ритмическом и в структурном отношении балеты Шмельцера стали менее регулярны; в них исчезает симметричность: в *Balletti a4 (Pastorella)* *gavotta bavarica* имеет строение $[:4:] + [:3:] + [:3:]$, *gavotta gallica* — $[:7:] + [:9:]$. Количество тактов в

танцах варьируется от 2 до 12, часто встречается нечетное количество тактов — 3, 5, 7, 11. Форма также могла видоизменяться: стандартная схема AABV сменяется на AABVСС, AA, AABСС или даже вариации.



Пример 22. Бурре из *Balletto 11do* к *Ifide greca* Драги в честь дня рождения императрицы Маргариты Терезы 12 июля 1670

Гальярды, обычно в размере 3/2, Шмельцер пишет и в размерах 12/4 и С. Исчезает и свойственная бальной гальярде регулярность двухтактовых структур.



Пример 23. Гальярда из *Balletto 3tia di Magi* к *Il Perseo* («Персей») Драги

Многие танцы в балетах Шмельцера обладают типичными для них особенностями — в основном, метро-ритмическими, — однако нельзя сказать, что они создавались по готовым лекалам. Интрада из *Balletto 2do di Spiriti Allegri* («Второй балет веселых духов») к *Aristomene Messenio* («Аристомен Мессенский») Санчеса соответствует принятым для подобных танцев стандартам: маршевый характер, пунктирный ритм. Однако немногими доступными в то время средствами здесь раскрыт характер персонажей; игры веселых духов изображены с помощью виртуозных пассажей и переключек эхо:



Пример 24. Интрада из *Balletto 2do di Spiriti Allegri* к *Aristomene Messenio* Санчеса

Ретирада из «Балета тритонов» к *Il Perseo* («Персей») Драги также начинается величественным *Adagio* с пунктирным ритмом, однако быстро сменяется легким *Allegro*.



Пример 25. Ретирада. Первый балет к *Il Perseo* Драги

Маргарет Шротт считает, что именно в ариях и балетто Шмельцер проявил себя как новатор [Schrott, 1975, 113–114]. Однако ария, не предполагающая особых ритмических формул, определенной структуры или формы, и была рассчитана на фантазию композитора. В балетах Шмельцера они представляют собой самые разные по характеру, структуре и метрико-ритмическим элементам пьесы: трехдольные и двухдольные арии, ария-канон¹¹¹, арии со

¹¹¹ Aria in canone, *Der Cavalieri Ballett*, исполненный 12 февраля 1668.

сменами темпа или размера¹¹² (пример 26), и даже арии, соединяющие в себе несколько танцев (пример 27).



Пример 26. *Aria d'Erlicini* («Ария арлекинов») из *Der Cavalieri Ballett* («Балет рыцарей»), исполненного 12 февраля 1668



Пример 27. *Aria 2da* из балета к комедии *Del mal lo menos* («Наименьшее зло») Антонио Кордуря, 1671

Поэтому именно танцы с общепринятыми сложившимися чертами, а не изначально свободные пьесы представляют интерес для изучения новаторства Шмельцера в трактовке устоявшихся форм.

Другим заблуждением, связанным с ариями, является попытка Гинзбурга и Григорьева приписать композитору заслугу создания «нового типа инструментальной пьесы — «арии», отличающейся широким дыханием мелодии» [Гинзбург, 1990, 207]. Обозначение *aria* («мелодия», «напев»), еще задолго до Шмельцера подразумевало танец, широко использовавшийся в балетах и в другой танцевальной музыке (ариями могли называться также «сюиты» танцев). Благодаря отсутствию единых ритмических формул, структуры и других особенностей арии могли исполнять любые оперные

¹¹² Ария из балета турок и мавров в честь дня рождения королевы испанской 22 декабря 1667 года.

персонажи, а количество арий, следовавших друг за другом, не ограничивалось (в отличие от иных, более специфичных танцев). Шмельцер много экспериментировал, однако сложно подвести какой-то общий итог его поискам, и тем более, найти в ариях черты, позволяющие обособить их от остального балетного творчества мастера. Индивидуальность сочинения была здесь важнее создания застывшего образца. Нельзя отрицать наличия «широкого дыхания мелодии» в балетах мастера; тем не менее, мелодическая выразительность свойственна всему его творчеству, включая даже конные балеты, традиционно отличавшиеся простотой музыкального сопровождения¹¹³.

Аллеманда, традиционный немецкий танец, предполагавший строгость и достоинство¹¹⁴, единственная сохраняла относительное постоянство формы и содержания. Ансамблевые аллеманды, аккомпанирующие танцу, были медленнее, чем клавишные версии этого танца: аллеманда из четвертого балета к *Creso* («Крез») Драги помечена *Adagio*. Величественный и помпезный характер позволял использовать этот танец в качестве интрады. Национальные особенности аллеманд проявлялись в ритме каденций: аллеманда из *balletti francesi* использует в каденции восьмую с точкой, во французском и итальянском стилях, тогда как немецкий стиль предполагал каденцию с четвертью с точкой [Hudson, 1986, 185].



Пример 28. Аллеманда из конного балета в честь дня рождения правящей императрицы Маргариты 12 июля 1667 года

¹¹³ Не зря современники называли его «немецким Орфеем» [Koczirz, 1964, 56].

¹¹⁴ Аллеманда использована в первом балете к «Золотому Яблоку», опере, воспевавшей могущество и силу Австрии. Немецкий стиль танца также мог противопоставляться здесь французским балетам.

Вместо обычно гомофонной жиги в размере 6/8, 6/4 или 6/2 во втором балете к “Золотому яблоку” Шмельцер пишет жигу в имитационной манере, в размере С, с пунктирным ритмом. Жига выполняет функцию ретирады¹¹⁵ для трех групп персонажей, поэтому с помощью имитаций композитор передает наличие разных действующих лиц. Двухдольный размер и пунктирный ритм также были характерной чертой ретирады.

Куранты Шмельцера интересны разнообразными ритмическими акцентами: куранта из *Balletto delli Sattiri* («Балет сатиров») к *Gl' amori di Cefalo e Proeri* («Любовь Кефала и Прокриды») Драги–Пьетро Бонарелли на день рождения императора 9 июня 1668 года практически наполовину написана в двухдольном размере:



Пример 29. Куранта, *Balletto delli Sattiri* к *Gl' amori di Cefalo e Proeri* Драги–Бонарелли

Венские сарабанды, в том числе в балетах Шмельцера, отличались живым и подвижным характером и часто использовалась в качестве завершающего танца. Сарабанды Шмельцера напоминают об испанском происхождении этого танца (еще в начале XVII века сарабанда исполнялась под аккомпанемент испанской гитары, иногда с кастаньетами).

¹¹⁵ В собрании балетов Шмельцера из личной библиотеки Леопольда I указано *gigue per la ritirada*, в издании ДТÖ это обозначение пропущено, хотя оно имеет важное значение для понимания функции и характера танца.



Пример 30. Sarabanda из *Balletto 3tia* к *Appollo Deluso* Санчеса в честь дня рождения императора 9 июня 1669

Виртуозное канарио также трактуется у Шмельцера совершенно по-разному. В несвойственном этому танце размере, без традиционного ритма *sautillant* композитору удастся передать дух стилизованных мавританских плясок с пассажами, которые «бодры, и, тем не менее, странны и причудливы, а иногда даже слишком дики» [Арбо, 2013, 183].



Пример 31. Canario из *Sonata con arie zu der kaiserlichen Serenada*¹¹⁶



Пример 32. Canario из *Balletto 3tia* к *Atalanta* («Аталанта») Драги–Минато в честь дня рождения вдовствующей императрицы Элеоноры 18 ноября 1669

В чаконе из балета к маскараду 1669 года Шмельцер соединяет инструментальный вариант чаконны¹¹⁷ и театральный танец, обычно не связанный с остинато¹¹⁸. Здесь Шмельцер создает 13 вариаций на традиционный для чаконны бас:

¹¹⁶ Nettl P. Wiener Tanzmusik in der zweiten hälfte des siebzehnten Jahrhunderts. Johann Henirich Schmelzer, Johann Josef Hoffer, Alexander Poglietti//Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Band 56. Graz, 1960.

¹¹⁷ В Австрии остинатные чаконны были популярным жанром инструментальной музыки (чаконны для скрипки и бас Бертали, Шмельцера, клавишные чаконны Муффатов, Фукса).

¹¹⁸ Театральный вариант других обычно ассоциировавшихся с *basso ostinato* танцев — *passomezo*, пассакалии, паваны — также не связан ни с вариациями, ни с остинатным басом.



Пример 33. Чакона из балета к маскарადу, 26 февраля 1669

Каждая вариация написана в форме ААВВ, в результате чего сохраняется типичное для венских танцев строение с модуляцией к концу первой части и возвращением в тонику в конце второй. В этих довольно развернутых — и по объему, и по наполнению сольной партии — для театрального танца вариациях ярко проявляются особенности инструментального стиля Шмельцера: контрастный характер и частая смена инструментальных приемов, широкий диапазон как мелодических линий, так и пассажей. Эта чакона не уступает многим сольным сонатам композитора.

Для придания балетам гротескного, национального или другого, требуемого либретто, колорита Шмельцер использует характерные танцы, такие как сальтарелла (*saltarella, saltarello*), фолия (*follia*), мореска (*moresca*).

Из-за своего пунктирного ритма и умеренного темпа сальтарелла иногда служила в качестве выходного танца, особенно для персонажей, чья хореография предполагала прыжки.

Мореска¹¹⁹ и матташена представляли собой «театрализованные» танцы, с определенными элементами звукоизобразительности: удары имитировались каблуками, тамбурином, колокольчиками или другими ударными и ритмом струнных (см. пример 34, такт 1 и 2).



Пример 34. Мореска из *Balletto 2do* к опере¹²⁰, исполненной 12 февраля 1668

Матташена (*mattacina*) сопровождалась ударами мечей о щиты [Арбо, 2013, 187]: аккорды в средних голосах имитируют эти удары, а повторение мелодии скрипки в басу создает впечатление противостояния двух групп:



Пример 35. Шмельцер *Mattacina* из *Arie con la mattachina*¹²¹

Фехтовальные эпизоды — *combatimento*, *battigliona*, *lotta* — используют традиционные приемы для изображения барабанного боя и трубных фанфар¹²²

¹¹⁹ Пародийный батальный танец, исполняемый группой мужчин, мог включать элементы гротеска. В XIII—XVI веках мореска была пантомимным танцем, воспроизводящим битву между христианами и маврами. Сюжет морески включал элементы сценической игры и танца (существовала и вокальная разновидность жанра, популярная в XVI – начале XVII века). Исполнитель роли мавра (с лицом, вымазанным черной краской, с деревянным мечом и щитом и привязанными к ногам колокольчиками) танцевал в «восточном стиле». Затем его окружали противники, и начиналась битва, неизменно заканчивающаяся победой над мавром.

¹²⁰ Нет никаких сведений об опере, исполненной в этот день.

¹²¹ Netti P. Wiener Tanzmusik in der zweiten hälfte des siebzehnten Jahrhunderts. Johann Henirich Schmelzer, Johann Josef Hoffer, Alexander Poglietti//Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Band 56. Graz, 1960.

(«Балет мушкетеров» ко дню рождения императора 9 июня 1671 года отсылает к «Школе фехтования» и *Sonata representativa* («Изобразительной сонате»)).

Балеты Шмельцера в большинстве своем были тесно связаны с театральными представлениями и были лишь частью общего целого. Однако Майкл Робертсон считает, что танцевальные произведения, предваряемые сонатой, могли служить для чисто инструментального исполнения [Robertson, 2009, 224]. В числе недатированных произведений Шмельцера, перечисленных Нетлем, есть *Sonatina* для скрипки и *bc*, состоящая из сонатины, арии, куранты, сарабанды, жиги, менуэта и финала. Подобный состав инструментов в балетах не использовался и может указывать на камерное предназначение, без хореографии. Это не единственный случай танцевальных циклов Шмельцера для скрипки и *bc*, им написаны также *Allemanda, Courante et Sonata* для скрипки и *bc* (со скордатурой), *Aria, Gigue, La Galline* («Курица»), *Gigue* для скрипки и *bc* (со скордатурой)¹²³. Схожими представляются и циклы танцев с сонатой, написанные для состава *a4*: *Aria a4 (Sonata, Allemanda, Courente, Sarabanda, Gigue)*, *Sonata a4 (Sonatina, Allemande, Courente, Gavotta, Sarabanda, Gigue, Sonatina)*. Дополнительным аргументом в пользу их инструментальной природы служит то, что ни в названии, ни в самих танцах никаким образом не поясняется, какими персонажами и в составе какого произведения эти танцы исполнялись.

Особенности стиля Шмельцера, сложившиеся в его сонатном творчестве, проявляются и в балетах мастера. Мелодическое начало, которое позволило Нетлю говорить о «венской школе» XVII века, зародившейся в творчестве Шмельцера задолго до предклассической эпохи [Nettl, 1921, 139], особенно ярко прослеживается в танцевальной музыке композитора, свободной от виртуозных пассажей сольных сонат, фугированной структуры ансамблевых

¹²² Ритмы барабанного боя подробно описаны в [Арбо, 2013, 30–41].

¹²³ Танцы для скрипки со скордатурой были популярны при дворе Карла Лихтенштейнского в Кромержиже.

пес, текста вокальных сочинений. Яркий мелодизм был характерен для всей венской культуры в целом: в сонатном жанре мы отмечаем его у Бертали (см. Главу VI), в жанре балета он проявляется в творчестве всех композиторов танцевальной музыки, от Эбнера до Рихтера. Контрастность в последовательности частей в шмельцеровских сюитах стала заметно важнее, чем в сюитах Эбнера, она проникает и внутрь самих номеров. 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 (до *d3*), скачки, разнообразие ритмико-мелодических элементов — все это отличает балеты Шмельцера как от сочинений его предшественника, так и от музыки его прославленных европейских коллег.

ГЛАВА VI

ВЕНСКИЕ СОНАТЫ В КОНТЕКСТЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ XVII ВЕКА

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 для любых инструментальных ансамблевых пьес: вариаций (*Sonata sopra l'aria della Romanesca*, *Sonata sopra l'aria di Rugiero* из Третьей книги¹²⁴ Саломоне Росси), канцон (*Canzoni ovvero 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), симфоний (*Il primo libro delle sinfonie et gagliarde a tre, quarto, et a cinque voci per sonar due Viole ovvero due Cornetti et un Chittarrone o altro istromento da corpo* Саломоне Росси, 1607, одна из симфоний обозначена *Sonata a 4*), отдельных танцев (*Chiaccona*, *Ballo ditto Gennaro*, *Ballo ditto Pollicio* из *Canzoni ovvero Sonate concertate* op. 12 Тарквинию Мерула)¹²⁵. Иногда обозначение *sonata* вообще не использовалось (*Sacro-Profanus Concentus Musicus* Шмельцера).

Кроме того, сонаты имели разнообразное назначение: в качестве самостоятельной пьесы они могли исполняться как в церкви (если позволяли ресурсы, их часто играли «оркестровым» составом — по несколько музыкантов на партию¹²⁶), так и в светской обстановке¹²⁷. В то же время, сонатой часто

¹²⁴ *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.

¹²⁵ Нестабильность жанровой терминологии свойственна эпохе в целом: например, эквивалентом канцоны могут служить понятия каприччио (*Capricci, ovvero canzone a Quattro* Оттавио Бариоллы; Милан, 1594) и фантазия (*Fantasie ovvero canzone alla francese a quattro voci* Адриано Банкиери; Венеция, 1603); пьесы в форме канцоны в собрании Габриелло Пулити *Fantasie, scherzo, et capricci da sonarsi in forma di canzone* (Венеция, 1624) имеют самые разные жанровые заголовки.

¹²⁶ Императорская капелла в Вене при Леопольде I стала одной из самых больших и знаменитых в Европе; она обладала значительными ресурсами для подобных оркестровых исполнений: И. С. Мюллер, секретарь канцлера Саксен-Веймара Рудольфа Вильгельма Краузе Старшего, в своем описании дипломатической миссии в Вену 1660 года упоминает 40 музыкантов, сыгравших сонату «с 20 скрипками» [Brewer, 2011, 48]; подробнее об И. С. Мюллере см. [Keller, 2005, 9–11].

¹²⁷ Предназначение сонат было очевидно для современников и не всегда конкретизировалось. Обычно танцы и вариации в составе подобных пьес указывали на светское исполнение, а разделы в стиле канцоны — на

назывались интродукции вокального или инструментального произведения: вступительные эпизоды, открывающие пролог или каждое из действий оперы, первые части циклов, в том числе танцевальных сюит¹²⁸ (*Ariae Francesi a 4* Шмельцера (CZ-KRa A890a/XIV:189a); «сюиты» №2, 3, 8, 9, 11, 13 и 15 из «Сонат Розария» Бибера¹²⁹).

Только к середине века соната обретает устойчивый тип композиции, вобравший в себя элементы других камерных жанров, с которыми она соприкасалась и пересекалась на раннем этапе своей истории. Сوناتы 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 используются вариации на остигнутый бас (которые могут разрастаться до масштабов целой сонаты), разнообразные танцы. Благодаря появлению сольных сонат для конкретно указанного инструмента¹³⁰, а также окончательному обретению независимости от вокальной и танцевальной музыки значительно вырос технический уровень записанных сочинений.

церковное. Иногда группы произведений *per chiesa* и *per camera* разделялись самими композиторами внутри сборника (*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, *Sonatae 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» [Schmelzer 1965]. Подробнее о терминах *da camera* и *da chiesa* см. [Бочаров, 2011].

¹²⁸ Впрочем, встречаются сюитные циклы, в которых средние части обозначены как *sonata*, а в одном из балетов Шмельцера внутри последования пьес содержатся целых две сонатины: см. *Arie von der Mascare Seranada* (A-Wn EM Mus.Hs.16583/2 Mus).

¹²⁹ 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.» [Biber, 1678].

¹³⁰ В «Истории скрипичного искусства» Гинзбург и Григорьев утверждают, что соната «обязана своим развитием» именно скрипке и «лишь позднее... стала применяться и для других инструментов» [Гинзбург, 1990, 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 выбор исполнителя.

Скрипка с ее разнообразием игровых приемов как нельзя лучше подходила для сонаты, и ко времени Бибера жанр уже прочно с ней ассоциировался [Thomson, 1995, 53]. Virtuозное использование инструментов, в большей мере проявлявшееся в сонатах *a2–a3*, нежели в полифонических пьесах для больших ансамблей, послужило стимулом для появления исполнителей-виртуозов. К концу столетия сонаты для большого количества голосов постепенно выходят из употребления, и 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 сольный инструмент, обычно дискантовый, и *continuo*)¹³¹ [Baron, 1998, 55].

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, с одной стороны, сонаты, написанные для больших составов и отсылающие к итальянским канцонам, многохорные сонаты (*Sonata Natalitia* для трех хоров: I: 3 пиффаро, фагот, II: 2 корнета *muto*, 3 тромбона, III: 2 скрипки, 2 виолы, *basso di viola*, виолон, орган), а с другой стороны, трио-сонаты и сольные сонаты для скрипки и *bc*.

Всего Шмельцером написано около 83 сонат для разных составов¹³². Невозможно определить их точное количество, поскольку авторство некоторых сонат до сих пор вызывает сомнения. В частности, новые исследования дают основания полагать, что известная *Sonata representativa* для скрипки и *basso continuo*, ранее издававшаяся под именем Генриха Игнаца Франца фон Бибера, принадлежит перу Шмельцера [Brewer, 108–113]. Менее громкое открытие

¹³¹ Первой публикацией сонат для дисканта с басом, в которой скрипка указана без альтернативы в качестве сольного инструмента, 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 Учеллини.

¹³² В списке произведений, данном в статье из *New Grove Dictionary*, Шмельцеру приписываются 80 сонат, для 2–8 инструментов. Чарльз Брюер также говорит о «примерно 80 сонатах», написанных композитором [Brewer, 2011, 117], однако приводит их полный список, насчитывающий 83 сонаты для 1–15 инструментов [Brewer, 2011, 118].

касается одной из сонат, приписывавшихся Антонио Бертали [Jensen, 1992]. Неопределенность, связанная с авторством тех или иных произведений обусловлена тем, что многие пьесы Шмельцера не датированы и сохранились только в рукописях, а его сонаты часто переписывались и отсылались в другие города ¹³³. Инструментальный стиль Шмельцера сформировался под воздействием его итальянского коллеги Бертали и в свою очередь оказал влияние на многих младших современников, в том числе и на Бибера. Отсутствие единой трактовки жанра сонаты в XVII веке даже в творчестве одного композитора также делает определение авторства затруднительным.

Факсимиле двух изданных сборников сонат Шмельцера содержится в Австрийской Национальной библиотеке в Вене (*Sacro-Profanus Conventus Musicus* и *Sonatae Unarum Fidium*), часть сонат сохранилась в двух главных собраниях XVII века: Кодексе Роста ¹³⁴ и собрании партитур Людвига ¹³⁵. Партии *Sacro-Profanus Conventus Musicus* есть в архиве Кромержижа (sig. A4205), а копия сборника, принадлежащая Себастьяну де Броссару, теперь находится в Париже (Bibliothèque nationale Vm7 1488). Отдельные сонаты также найдены в архивах Кромержижа и Уппсалы.

Duodena Selectarum Sonatarum, *Sacro-Profanus Conventus Musicus*, *Sonatae Unarum Fidium* и отдельные сонаты были опубликованы DTÖ (под редакцией Эриха Шенка ¹³⁶). С 1990-х годов в исполнительской практике проявляется тенденция возрождения произведений незаслуженно забытых композиторов. В результате сонаты Шмельцера стали активно публиковаться ¹³⁷.

¹³³ Произведения Шмельцера сохранились не только в Вене, но и в Кромержиже, Уппсале, Париже, Дареме, Лондоне, Касселе.

¹³⁴ Paris, Bibliothèque nationale de France, Rés. Vm7673.

¹³⁵ Partiturbuch Ludwig, Herzog August Bibliothek of Wolfenbüttel (D-W) Cod.Guelf. 34.7 Aug 2°.

¹³⁶ *Duodena selectarum sonatarum*, DTÖ 105 Graz/Wien: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1963; *Sacro-Profanus Conventus Musicus*, DTÖ 111–112, *Sonatae Unarum Fidium* DTÖ 93.

¹³⁷ *Duodena Selectarum Sonatarum*. Magdeburg: Walhall, 2011, 2012, 2013; *Sonatae Unarum Fidium*. Magdeburg: Walhall, 2009; Universal Edition Wien, 1960 (edit. by F. Cerha); *Sonata Lanterly*. Magdeburg 2013; *Sonata ad tabulam*. Praha: Editio Supraphon, 1970; *Sonata Pastorella* (hrsg. v. Konrad Ruhland). Altötting : Coppenrath, 1994; *Sonata ad tabulam* (hrsg. v. Konrad Ruhland). Altötting: Coppenrath, 1995; *Sonata a doi chori* für 3 Blockflöten, Fagott (Baßblockflöte), 2 Violinen, 3 Violen (Bratschen oder Gamben) und Basso continuo (hrsg. v. Konrad Ruhland).

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.



Иллюстрация 18. Большое императорское застолье, 1651. Й.Й. Кюрнер, 1654¹³⁸.

Не только на театральных подмостках, но и в императорском быту музыка была частью спектакля: восхитительные кушанья, ставшие своеобразными произведениями искусства¹³⁹, музыкальное сопровождение, подача еды, передвижение гостей, хозяев и слуг превратили пиры и застолья в

Altötting: Coppenrath, 1993; *Sonata per chiesa e per camera* für Blockflöte, Violino piffaro, zwei Violinen, zwei Violon (Bratschen oder Gamben) und Basso continuo (Hrsg. v. Konrad Ruhland). Altötting: Coppenrath, 1995; *Sonata à 3 Pastorale (Clementin)* für 2 Violinen, Viola da gamba (oder Posaune) & B.c. Magdeburg, 2005; *Sonata à 5 da Caccia* für 2 Violinen, 3 Violon, Organo e Basso. Magdeburg 2010; *Sonate* für Violine, Fagott u. Basso continuo (Hrsg. v. Kurt Janetzky). Leipzig; *Sonata a 7* for 2 Cornettos (trumpets), 2 Trumpets, & 3 Trombones with optional Organ (Ed. by Robert S. Tennyson). Nashville, Tenn.: The Brass Press, 1976.

¹³⁸ Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung (POR). <http://data.ac.at/rec/baa16602124> (дата обращения 12.09.2016).

¹³⁹ Суперинтендант кухонь Элеонора Гонзага потратил почти 100000 флоринов на то, чтобы овладеть искусством кулинарии [Vehse, 1856 (2), 4].

представления [Монтанари, 2009, 115], обращенные ко всем органам чувств, требующие зрителей и обладающие своим аллегорическим смыслом: власть, в лице императора, служила гарантом продовольственного благополучия для подданных, поэтому роскошь императорских кухонь демонстрировала и материальное богатство страны.

Пиршество в честь бракосочетания Аннибале, сына Джованни II Бентивольо, с Лукрецией д'Эсте напоминает легендарную страну Кукканью¹⁴⁰: «были поданы: мелкие закуски и коржи из сладкого теста со сладкими винами разных сортов; жареные голуби, ливерная колбаса, дрозды и куропатки с оливками, конфетами и изюмом и хлеб; сахарный замок с искусно вылепленными зубцами и башнями, полный живых птиц, которые едва блюдо внесли в зал, вылетели оттуда, к великой радости и веселью пирующих; потом были жареные серна и страус, окруженные различными пирожками; телячьи головы, вареные каплуны, телячья грудинка и филе, козлята, колбаски, голуби; все это с бульонами и специями, то есть под соусами; после подали жареных павлинов, с распущенными хвостами, составленными из их же перьев, по павлину на каждого из приглашенных вельмож; блюда с колбасой «мортаделла»; зайцев и диких козлят, сваренных с пряностями, но снова одетых в собственные их шкуры так искусно, что они казались живыми; потом горлинок и фазанов, из клювов у которых вырывалось пламя, подали с соленьями и разными соусами. Потом – сахарные торты с миндалем. Свежий творог с печеньем; и снова головы козлят, горлинки и перепелки на вертеле и замок, полный кроликов, которые разбежались по залу, к восторгу пирующих; затем принесли кроликов, запеченных в тесте, и каплунов, тоже в тесте. Потом снова внесли искусно сделанный замок... внутри которого сидел живой дикий кабан, который, тщетно пытаясь выбраться, просовывал рыло меж зубцов и угрожающе ворчал; тем временем слуги разносили целиком зажаренных золотых свинок, обильно посыпанных специями, диких уток и тому подобное. В конце появились

¹⁴⁰ Кукканья, Кокейн или Кокань (от итал. Cuccagna – «изобилие, радость») – легендарная страна изобилия и лени, место вечного лета, здоровья, всеобщего счастья, наполненная разнообразными кушаньями, с горами тертого сыра, ручьями доброго вина и т.д.

молочные сласти и желе, груши, пирожные, конфеты, марципаны и другие подобные лакомства» [Монтанари, 2009, 115–116].

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 (илл. 19). Если император не разговаривал с пажами во время обеда, он также «слушал музыку» [Vehse, 1856 (1), 3]. Выдержка из письма Шмельцера, данная Брюэром, свидетельствует о том, что император «слушал сонаты с особенным удовольствием» [Brewer, 2011, 55].

Кроме банкетов и церковных служб, сонаты могли быть исполнены в покоях дворца для узкого круга слушателей. Ринк упоминает в биографии Леопольда I, что император любил устраивать концерты в своих комнатах [Rinck, 1713, 57]. Сонаты с трубами использовали для помпезных празднований (*Sonata Natalis* Шмельцера для 5 труб, струнных и *bc*; *Sonata di Natale*, для 2 труб, 2 корнетов, 4 тромбонов, струнных и *bc* и *Epiphany sonata* для 4 труб, 2 корнетов, 3 тромбонов, струнных и *bc* Бертали) [Herbert, Wallace, 1997, 88].

В театре музыка была не главной составляющей, в церкви она была связана со службой; условия же исполнения венских сонат приближаются к концертным.

Не только обстоятельства исполнения инструментальной музыки, но и сам жанр сонаты XVII века изучен довольно фрагментарно. Представления о нем, зафиксированные в словарях и учебных пособиях недавнего прошлого, полны разнообразных мифов, к развенчиванию которых прилагает усилия современная наука [Бочаров]. Правильному восприятию сонат Шмельцера препятствуют сложившиеся стереотипы рассмотрения его творчества. С одной стороны, композитора часто представляют предшественником Бибера [Гинзбург, 1990, 208–209; Cerha, 1958; Fischerman, 2003; Silvela, 2001, 39; Wollny], с другой — ставят ему в заслугу создание первого австрийского

сборника австро-германских сонат [Hedrick, 2015, 15; Stowell, 2001, 12; Gill, 1984, 67; Green, 1985, 136; Randel, 1996, 800].

Неитальянское происхождение Шмельцера побуждает искать в сонатах этого скрипача черты некоего «австрийского стиля». Вообще, сама возможность существования единого австрийского стиля в XVII веке вызывает сомнение. В условиях перемещения музыкантов в пределах Европы, отсутствия стандартизации сонатного жанра и еще не сформировавшегося национального самосознания трудно выявить какие-либо национальные черты. Более перспективно было бы выявить локальные явления, ограниченные крупными культурными центрами, такими как Вена, Кромержиж, Инсбрук, Зальцбург и др.

Одним из таких явлений становятся венские сонаты для скрипки и *basso continuo*. В этом контексте заслуга Шмельцера в создании первого «австрийского» сборника сонат для скрипки и *basso continuo* отходит на второй план: он не создает новый национальный тип сонаты, а развивает, хоть и в более виртуозном ключе, идеи своего венского коллеги Антонио Бертали¹⁴¹.

В связи с этим возникает вопрос о преемственности и формировании традиций. Сонатный жанр в Вене складывался под сильным влиянием итальянской камерной музыки, которая не только часто исполнялась при дворе, но и составляла значительную часть коллекций многих аристократов, покровителей искусства¹⁴². Вполне возможно, что музыка не только таких

¹⁴¹ Антонио Бертали с 1622 года служил при дворе эрцгерцога Карла Йозефа (брата Фердинанда II), с 1624 года — при императорском дворе. В 1649 году стал преемником Джованни Валентини на посту капельмейстера. Бертали был знаменитым скрипачом-виртуозом, его произведения сохранились в библиотеке епископа Карла Лихтенштейна-Кастелькорна в Кромержиже, кодексе Роста, в Стокгольме, в *Partiturbuch Ludwig*, собранной придворным музыкантом Якобом Людвигом для герцога Августа Вольфенбюттельского. Бертали обучал императора Леопольда I композиции, в течение двадцати лет поставлял оперы ко двору, написал большое количество ораторий, церковной музыки, около пятидесяти сонат для разного состава: *Prothimia suavissima* (сонаты а3–4, 1672), сонаты *con trombe solenni* а13–18, сонаты а3–8, для двух скрипок, тромбона или виолы да гамба и *bc*, для двух скрипок и *bc*, для скрипки, виолы да гамба и *bc*, для скрипки и *bc*, а также чакону и каприччио для скрипки и *bc*. Некоторые из этих сонат не сохранились.

¹⁴² В коллекции императора Леопольда I были представлены произведения Эрколе Бернабеи, Джакомо Кариссими, Бернардо Паскуини, Джованни Баттиста Бононини, Джованни Легренци, Алессандро Страделлы. Интерес к итальянской музыке был характерен не только для Вены: 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

прославленных итальянцев, как Массимилиано Нери, Джованни Баттиста Бонончини, Бьяджо Марини, но и Джованни Антонио Пандольфи Меалли, Марко Уччелини была известна и в Вене. Некоторые сходства между сборниками скрипичных сонат op. 3 Пандольфи Меалли и *Sonatae Unarum Fidium* Шмельцера позволяют предположить, что Шмельцер был знаком с пьесами своего современника. 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, — будь то «австрийская школа»¹⁴³, о которой пишут Борис Шварц и Мартина Граулих [Schwarz, 1987, 42; Graulich, 2005, 14], «немецкая школа», на существовании которой настаивает Вилли Апель [Apel, 1990, 3], «немецкий стиль», в рамках которого Дэвид Уилсон объединяет творчество Шмельцера и Керля [Willson, 2001, 4]¹⁴⁴ или «богемская традиция», к которой причисляются также Бертали и Бибер [Gill, 1984; Griscom, 2012]. 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 созданию стандартных образцов, оперировать в отношении этих жанров привычными нам, но не всегда подходящими терминами.

Кодекс Роста, составленный в 1660–1680 годах немецким копиистом Францем Ростом (возможно, для маркграфа Баден-Баденского), состоит из сочинений Джованни Валентини, Антонио Бертали, Маурицио Каццати, Джованни Батиста Витали, помимо композиторов других национальностей.

¹⁴³ Гвидо Адлер относит Шмельцера к числу представителей «венской школы», наряду с И. К. Керлем и Бибером [Wörner, 1993, 229].

¹⁴⁴ 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» [Brewer, 2011, 28]. Тем не менее позже он объединяет все опубликованные в сборниках Шмельцера образцы жанра, как и произведения ряда других авторов, в единую группу так называемых «сонат в *stylus phantasticus*, отличавшихся между собой только разной инструментовкой» [ibid., 80]; таким образом Брюер игнорирует несомненную для нас уникальность сольных сочинений Шмельцера.

Якобы начавшийся в творчестве Шмельцера «процесс взаимопроникновения... жанров церковной сонаты и сюиты» [Гинзбург, 1990, 208] является одним из примеров подобных заблуждений. Термины «соната» и «сюита» настолько прочно заняли свое место в нашей системе представлений, что и инструментальную музыку XVII века часто также пытаются охарактеризовать через данные жанровые наименования. Однако взаимное влияние различных камерных жанров было самым условием возникновения сонаты. Единого же образца для сонат и сюит в ту эпоху не существовало. В музыке до последней четверти XVII века разделение на церковную и камерную было весьма условным, а сам термин «сюита» до XVIII века использовался лишь в исключительных случаях (подробнее см. [Бочаров, 2011]). Одни и те же произведения могли в равной мере быть уместны как в церкви, так и в приватной обстановке. В отдельных случаях композиторы конкретизировали предназначение сонат (Шмельцер *Sonata a 8 per Camera*, 1673), однако специфических черт, присущих исключительно церковным или же исключительно камерным образцам жанра, не существовало. Атрибуты светской музыки — танцы и вариации — часто использовались в сочинениях, озаглавленных *per chiesa e per camera* (*Sonate a Violino Solo, per Chiesa e Camera* op. 3, 4 Пандольфи Меалли, *Sacro-Profanus Conventus Musicus* Шмельцера). Различаться могла манера исполнения: серьезности церковной обстановки подходило умеренное количество благородных украшений, более медленные темпы; если позволяли ресурсы, в церкви сонаты могли играть оркестровым составом, по несколько человек на партию¹⁴⁵, а в качестве будничной застольной музыки — небольшим количеством инструменталистов. Как духовная, так и светская музыка почитались целомудренным «наслаждением святых и человеческого рода, наукой благочестия, символом человеческих добродетелей» [Schmelzer, 1662].

¹⁴⁵ В Вене такая практика была распространена (подробнее [Brewer, 2011, 48]).

Появление двух танцев как части вариаций на остигатный бас в четвертой сонате *Sonatae Unarum Fidium* Шмельцера, которое приводится Гинзбургом и Григорьевым в качестве доказательства подобного «взаимопроникновения», скорее позволяет провести параллель с романеской Бьяджо Марини из ор. 3, опубликованной еще в 1620 году, нежели указывает на черты сюиты.

Было бы также ошибочно говорить о «характерных образцах старинной церковной и камерной сонаты», от которых якобы отказался Шмельцер [Гинзбург, 1990, 208], из-за отсутствия не только строгого деления на эти два типа, но и самих «характерных образцов». Несмотря на наличие некоторых общих тенденций развития сонаты единого подхода к наполнению сложившегося контрастно-составного типа композиции не существовало. В частности, сольные сочинения в этом жанре даже у итальянских мастеров 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). Реализация 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.

Результатом стремления обобщить и систематизировать поиски Шмельцера в жанре сонаты, заодно еще раз подчеркивающим его австрийское происхождение, является попытка приписать композитору заслугу создания «типично австрийского типа сонаты, так называемой “застольной” сонаты

(*Sonata per tabulam*)»¹⁴⁶ [Гинзбург, 1990, 208]. Однако, помимо того что «застольные сонаты» существовали как до, так и после Шмельцера в творчестве композиторов разных национальностей (Дж. Валентини, *Sonata per tabula*; Г. И. Ф. фон Бибер, *Sonata pro tabula*), в качестве застольной музыки звучало множество сонат того времени, и вовсе не обязательно для этого было наличие соответствующего указания в названии.

Созданию единой модели застольной сонаты препятствовала сама идея застолий. Значительности повода соответствовал и размах пиршества: *Galatafel* исполнялась большим ансамблем, а *Tafelmusik* — более скромным. Соответственно, и содержание, и даже композиционные приемы могли различаться: большие составы позволяли шире применять полифонию, а меньшие предоставляли свободу для использования вариаций, танцев, сольных пассажей. Гинзбург и Григорьев указывают в качестве основных черт «застольной сонаты» близость дивертисменту и обращение к «городскому музыкальному фольклору» [Гинзбург, 1990, 208–209]. Однако влияние фольклорных элементов на творчество Шмельцера не ограничивается одной *Sonata ad Tabulam*, в которой, как и в других ансамблевых сонатах Шмельцера, продолжают развиваться традиции итальянских предшественников. Если же говорить о близости к дивертисменту, то гораздо больше этой характеристике соответствуют *Balletti Pro Tabula* П. Й. Вейвановского.

Опубликованные сборники Шмельцера представляют собой сложившиеся к этому времени основные разновидности этого жанра: сонаты *a 2–3*, сонаты для больших ансамблей и сольные сонаты.

Первый сборник, *Duodena selectarum sonatarum* («12 избранных сонат, направленных к использованию как для почтенного собрания, так и благочестивой капеллы», 1659), содержит четыре коротких сонатины *a due* (от

¹⁴⁶ Имеется в виду *Sonata ad Tabulam a 4* (CZ-KRa A 869/XIV:158) Шмельцера для двух флейт, двух скрипок и *continuo*.

50 до 81 такта), и восемь более длинных сонат *a due* и *a tre* (от 109 до 146 тактов): *Sonatina I, III-IV, VI a due* для двух скрипок и органа, *Sonata II, V a due* для двух скрипок и органа, *Sonata VII-IX a due* для скрипки, виолы да гамбы и органа, *Sonata X-XII a tre* для двух скрипок, виолы да гамба и органа. *Continuo* написано для органа, однако, возможно, предполагало исполнение вместе с виолой да гамбой или виолоном.

Венские сонаты *a2–a3* соответствуют венецианской модели: быстрая fuga или фугато для внешних частей (иногда возможно наличие кратких медленных вступительных или внутренних частей, чаще всего в двухдольном размере¹⁴⁷), трехдольные секции обычно в гомофонном складе с эпизодическими имитациями и унифицированными танцевальными ритмами. Танцы, арии в форме ААВВ, вариации, в основном, отсутствовали. Встречаются также эхо, пришедшие из полихоральной практики (*Sonate II и IX*), и концертные пассажи, напоминающие о сонатах Д. Кастелло.

Хотя большинство частей фугированы, венские авторы вслед за итальянскими коллегами (особенно Кастелло) не стремились к строгому соблюдению правил полифонии: часто контрапункт заменяется параллельным движением в терцию.



Пример 36. Бертали, Соната для двух скрипок и *bc* соль мажор, такты 31–32

¹⁴⁷ Знаки репризы после первой секции означали возможность повторения *ad libitum* (это было связано с потребностями церковной службы).



Пример 37. Шмельцер, *Duodena Selectarum Sonatarum, Sonatina I*, такты 27–29

Хотя форма ансамблевых сонат не отличалась от итальянских аналогов, уже в первом сборнике Шмельцера можно проследить свойственные именно венским образцам жанра черты, которые разовьются в полной мере в сольных сонатах мастера.

В отдельных случаях соната открывается не быстрой фугированной частью, а гомофонным *Adagio* (*Sonatina IV, Sonatina VI, Sonata IX*):



Пример 38. Шмельцер, *Duodena Selectarum Sonatarum, Sonatina IV*, такты 1–5¹⁴⁸

Сольные пассажи Бертали и Шмельцера для ансамблевого письма 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 (ср. примеры 39, 40, 41). Тогда как у Каstellо подобные фразы еще ориентированы на тематизм фугированных разделов, в сонатах венских авторов это в полном смысле сольные эпизоды с разнообразным ритмическим рисунком, свободной мелодической линией.

¹⁴⁸ Примеры даны по: Schmelzer J.H. *Duodena Selectarum Sonatarum*//*Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Edit Erich Schenk. Volume 105. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1963.



Пример 39. Бертали, Соната для двух скрипок и *bc* соль мажор, такты 73–82



Пример 40. Кастелло, *Sonata terza* 65–77¹⁴⁹



Пример 41. Шмельцер, *Sonata IX*, такты 64–77

Даже в свободных сольных пассажах Шмельцера движение баса достаточно регулярное, что практически исключает *rubato* (ср. примеры 42, 43).



Пример 42. Кастелло, *Sonata quinta*, такты 59–70

¹⁴⁹ Примеры даны по: Castello D. *Sonate concertate in stil moderno, libro primo* / ed. by A. Friggi. 2005.



Пример 43. Шмельцер, *Sonata XII*, такты 55–63

Еще встречающиеся в сонатах Бертали типичные для итальянских пьес каденции на выдержанном басу у Шмельцера заменяются на краткие гомофонные *Adagio*. Единственный случай использования выдержанного баса в этом сборнике — соната VII, однако на этом басу Шмельцер пишет обычную для него гомофонную коду (не исключено, что каденция могла импровизироваться).



Пример 44. Шмельцер, *Sonata VII*, такты 130–135

Частая смена идей, контрастность, виртуозность инструментального стиля, мелодическая выразительность (пример 41, 43) — все эти особенности венского стиля проникают даже в фугированные разделы (Шмельцер, соната VIII).

Второй сборник, *Sacro-Profanus Conventus Musicus*, представляет собой сонаты для больших ансамблей. Вероятно, сначала в него должны были войти двенадцать пьес, как и в *Duodena selectarum sonatarum*. Тринадцатая соната (для двух скрипок и органа) не вписывается в концепцию этого собрания и, вероятно, была добавлена позднее. Остальные пьесы написаны для самых разнообразных составов (от четырех до восьми голосов с *bc*): 10 сонат

написаны для струнных, одна — для духовых (*Sonata XII a sette*), две сочетают струнные и духовые (*Sonata I a otto* и *Sonata II a otto – due chori*).

В названии *Sacro-Profanus Conventus Musicus* Шмельцер не использует термин «соната», и во многом эти пьесы близки к более ранним канцонам: в некоторых еще встречаются повторения *da capo* (*Sonate II и X*), однообразие размеров (как правило, С и 3/2); во второй сонате противопоставляются струнная и духовая группы, образуя полихоральный контраст. Полихоральный принцип заметен и в других сонатах этого сборника. С другой стороны, в них встречаются элементы, свойственные именно сонатам: в *Sonata III* появляется эпизод, основанный на *basso ostinato* (тема проводится шесть раз).

В целом, эти сонаты также наследуют венецианской модели ансамблевых сонат: контрастно-составная форма, начальные секции обычно (кроме *Sonata VII*) в быстром темпе и фугированы, трехдольные эпизоды часто начинаются в гомофонном изложении; как и в трио-сонатах, в них периодически используются имитации и унифицированные танцевальные ритмы. Инструментовка для больших составов позволяла применение различных приемов контрапункта, поэтому преобладает имитационный склад, а иногда изложение приближается к фугированному. В середине (*Sonate I, IV, VI, VII, VIII*) или в конце сонат (*Sonate I, III, V*) встречаются краткие медленные гомофонные секции в размере С.

Отдельные особенности венских сонат для больших ансамблей роднят их с ор. 2 Массимилиано Нери.

Массимилиано Нери был известен в Германии и Австрии, в 1651 году он посетил Вену и даже был произведен в дворянство императором Фердинандом III, которому посвящен его сборник сонат ор. 2. [Selfridge-Field, 1975, 147]. Отец Массимилиано, певец и теорбист Джованни Джакомо Нери, служил в Мюнхене, Нойбурге, Дюссельдорфе и, возможно, в Вене, брат, Джузеппе Нери, — в Бонне (где умер и Массимилиано). Сам Массимилиано Нери с 1664 года работал в Кельне. Не только в Вене, но и в других крупных немецких и австрийских центрах могли формироваться специфические

музыкальные явления, связанные, с одной стороны, с традициями национальных городских и народных музыкантов, с другой — с влиянием иностранных композиторов, служивших при австрийских и германских дворах в XVII веке: итальянцами Бьяджо Марини, Карло Фарина, Пандольфи Меалли, англичанами Томасом Симпсоном и Уильямом Брейдом и др. Особая культурная среда этих центров в свою очередь могла воздействовать и на творчество работавших там итальянских мастеров.

Возможно, что сходство между сонатами Нери и венскими образцами жанра объясняется не преемственностью Бертали и Шмельцера, а влиянием на итальянского мастера местной культуры и желанием соответствовать вкусам Габсбургов. Новшества, которые Нери привнес в жанр ансамблевой сонаты, не только отличают его сочинения от опусов итальянских коллег, но и являются характерными чертами венских мастеров: мелодическая выразительность тематического материала фуги, частая смена музыкальных идей; вплетение кратких концертных пассажей в музыкальную ткань¹⁵⁰; отсутствие заключительных каденций на выдержанном басу (характерных для творчества многих итальянцев, в частности, Каstellло, Уччелини); внутренние медленные эпизоды в контрастной тональности (Шмельцер, *Sonate I, V, IX*), мелодические и гармонические особенности трехдольных эпизодов (ср. пример 45, 46).

¹⁵⁰ Бертали еще эпизодически использует в своих сонатах длительные концертные пассажи, отсылающие к сонатам Каstellло. В отличие от первого сборника Шмельцера, в *Sacro-Profanus Concenter Musicus* нет подобных соло, за исключением XI сонаты, где взаимодействие между одной скрипкой и тремя виолами с органом происходит по принципу чередования tutti и solo. Небольшие сольные фразы, например, в Sonata IV, организованы скорее как диалог (такты 85–94). Даже трио-соната, помещенная в конце сборника, в данном отношении близка скорее не трио-сонатам *Duodena Selectarum Sonatarum*, а окружающим ее сонатам для больших ансамблей.



Пример 45. Шмельцер, *Sonata IV*, такты 17–23



Пример 46. Кастелло, *Sonata decima quinta*, такты 60–64

Вполне возможно, что сонаты ор. 2 были ориентированы на вкус венского двора: Элеонора Селфридж-Филд считает, что состав посвященных императору Фердинанду III сонат с флейтами и корнетами был рассчитан на исполнение венской капеллой [Selfridge-Field, 1975, 149].

Хотя партии струнных в сборнике Шмельцера не отличаются существенно от партий духовых (частично это было обусловлено полифонической фактурой), а концертные пассажи практически отсутствуют, уже в этих сонатах можно увидеть черты унаследованного от Бертали инструментального стиля Шмельцера, которые наиболее ярко проявятся в его сольных сонатах: мелодии

и пассажи широкого диапазона (ср. Бертали *Sonata a 6*, такт 46 и Каstellо *Sonata decima quinta*, такт 21, Шмельцер *sonata XI*, такт 145), скачки на большие интервалы, разнообразный ритмический рисунок, контрастность и частая смена музыкального материала.



Пример 47. Шмельцер, *Sonata XI*, такт 145–149



Пример 48. Бертали, *Sonata a 6*, такты 46–48



Пример 49. Каstellо, *Sonata decima quinta*, такт 21–27



Пример 50. Шмельцер, *Sacro-Profanus Concentus Musicus, Sonata IV*, такты 85-89¹⁵¹

Из ряда ансамблевых сонат Шмельцера выделяются пьесы в жанре *ламенто*: *Lamento sopra la morte Ferdinandi III a tre*¹⁵² и содержащаяся в кодексе Роста *Lamenta a3*. Хотя с точки зрения формы они сочетают в себе все признаки сонатного жанра — контрастные секции, отличающиеся темпом, размером, метрико-мелодическими элементами, — в шмельцеровских *ламенто*, в отличие от ансамблевых пьес, большинство частей написаны в гомофонном складе. В *Lamento sopra la morte Ferdinandi III* только одна из частей фугирована; в другой используются лишь редкие имитации. *Ламенто* из кодекса Роста

¹⁵¹ Schmelzer J.H. *Sacro-profanus concentus musicus//Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Edit. Erich Schenk. Band 111-112. Wien: Österreichischer Bundersverlag, 1965.

¹⁵² Самое раннее известное сочинение Шмельцера, для скрипки, двух виол и органа, на смерть императора Фердинанда III, скончавшегося 2 апреля 1657 года.

целиком гомофонно. Первая часть в обеих пьесах состоит из двух отмеченных знаком репризы эпизодов, из которых первый более мелодичный, а второй подвижный виртуозного характера. Обе сонаты используют повторы эхо.

Ламенто представляло собой разновидность сонаты особого содержания, печального и трогательного, предполагающую «всевозможные прекрасные и замысловатые интервалы и фразы» [Brewer, 2011, 56]. Хотя в первом ламенто только одна часть программная (похоронные колокола), его общее содержание определило выразительность мелодий и преобладание гомофонного склада. Фактически, в обоих случаях ламенто представляет собой пьесу с сольной партией и аккомпанирующими голосами.

Хотя ансамблевые сонаты Бертали и Шмельцера обладают некоторыми специфическими чертами, в целом они следуют венецианской модели. Сформировавшиеся особенности сольных сонат¹⁵³ этих авторов позволяют рассматривать их как особую ветвь скрипичной сонаты XVII века¹⁵⁴. В свете предлагаемого нами подхода к пьесам для скрипки и *basso continuo* Бертали и Шмельцера¹⁵⁵ по-новому предстает творчество и других авторов — их предшественников, современников, последователей¹⁵⁶.

¹⁵³ В XVII веке обозначение *Sonata a Violino Solo* подразумевало не произведения для скрипки без аккомпанемента, а сонаты для скрипки и *basso continuo*. 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. При этом ремарка *con basso* и ей подобные могли добавляться в название авторами по желанию.

¹⁵⁴ Особый характер шмельцеровских сонат впервые отмечает Джон Бэйрон, который приписывает музыканту заслугу создания «венской школы камерной музыки» [Baron, 1998, 66-68]. К сожалению, Бэйрон не развивает и не конкретизирует свою мысль, поэтому не вполне ясно, в чем состоит, по его мнению, специфика «венской школы» и каковы основания для того, чтобы говорить в данном случае о «школе» вообще. Гинзбург и Григорьев высказывают мысль о соответствии некоторых черт музыки Шмельцера, в частности выразительного мелодизма, более поздней венской инструментальной школе [Гинзбург, 1990, 207], однако не поясняют, о какой именно школе идет речь.

¹⁵⁵ 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

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 и пышный расцвет театральных представлений, поощряемое императором полифоническое письмо [Nettl, 1921, 129] и охотное использование фольклорных элементов¹⁵⁷, 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. Диапазон *Sonatæ Unarum Fidium*

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.

¹⁵⁶ В данной работе 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.

¹⁵⁷ Увлечение фольклором было характерно для венской музыкальной культуры в целом. Персонажи разных национальностей присутствовали не только в костюмированных аристократических развлечениях, где использование фольклорных мелодий считалось обязательным элементом, но и в операх, балетах. Так, в балетной музыке Шмельцера часто встречаются танцы представителей разных национальностей: галльский гавот (*gavotte gallica*), баварский гавот (*gavotte bavarica*), балеты швабских девушек и крестьян (*Balletti von schwäbischen Mädeln, von schwäbischen Bauern* к *Baldracca* Драги, 1679), цыган (*Balletto di zingari*).

Шмельцера составляет три октавы (от g до g^3), почти не уступает ему диапазон чаканы Бертали (от g до f^3)¹⁵⁸; в сонатах венских мастеров свободно применяются крайние регистры, двойные ноты и аккорды, широкие скачки¹⁵⁹, 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 51, 52), а также свободное перемещение левой руки по грифу в небольшом временном отрезке (примеры 51, 53).

¹⁵⁸ Сольный диапазон, используемый уже Уччелини, однако все еще не слишком распространенный: в сонатах оп. 3 Пандольфи Меалли и даже Георга Муффата он достигает только e^3 .

¹⁵⁹ В *Sonata prima* из *Sonatae Unarum Firium* Шмельцера скачки составляют почти две октавы.

Пример 51. Бертали *Sonata in D minor*, такты 19–24



Пример 52. Шмельцер, *Sonatæ Unarum Fidium, Sonata quinta*, такты 145–150



Пример 53. Шмельцер, *Sonatæ Unarum Fidium, Sonata prima*, такты 56–57

На фоне полифонического и аккордового письма или импровизационных эпизодов сонат Дарио Кастелло, 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, разнообразный ритмический рисунок, частые смены гармоний характерны для мелодий Бертали и Шмельцера:



Пример 54. Бертали, *Sonata a 2*, такты 1–15

Однако, при всем разнообразии гармоний у Бертали и Шмельцера, оба этих автора далеки от увлечения хроматизмами и сложными аккордовыми последовательностями, которые часто используют Уччелини, Пандольфи Меалли, Бибер¹⁶⁰.



Пример 55. Шмельцер, *Sonatæ Unarum Fidium*, *Sonata quarta*, такты 181–184

Sonata sexta из *Sonatæ Unarum Fidium* может служить ярким примером техники мотивного развития, о которой упоминалось ранее. В тактах 49–58 развивается не только тема скрипки, но и мотив из партии баса (см. такты 54–55):



Пример 56. Шмельцер, *Sonatæ Unarum Fidium*, *Sonata sexta*, такты 49–58

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



Пример 57. Там же, такты 63–64

¹⁶⁰ В этом тоже можно усмотреть влияние многонационального австрийского фольклора.



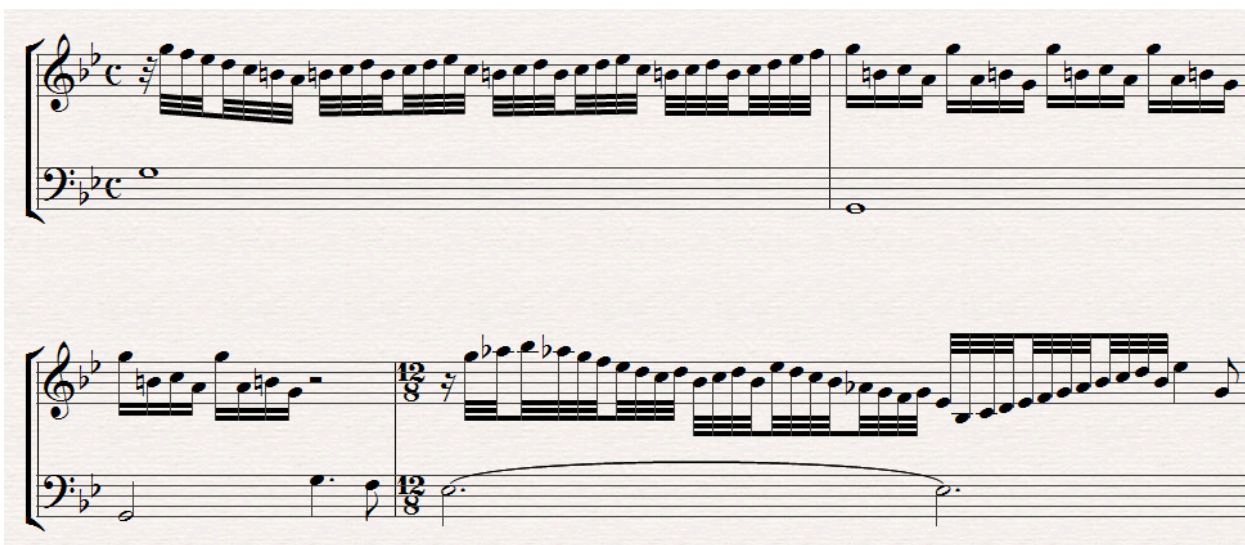
Пример 58. Там же, такты 76–77

Затем фигурации объединяются с этим новым мотивом:



Пример 59. Там же, такты 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 61), а временами вступает в диалог с солистом. Даже в свободных разделах партия *continuo* несет важную смысловую нагрузку:





Пример 60. Шмельцер, *Sonatae Unarum Fidium, Sonata quinta*, такты 87–92

Musical score for Example 61, showing two systems of music. The first system starts at measure 29 and the second at measure 33. Both systems feature intricate melodic lines in the treble clef and simpler accompaniment in the bass clef.

Пример 61. Шмельцер, *Sonatae Unarum Fidium, Sonata secunda*, такты 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.



Пример 62. Бертали, *Sonata in D minor*, такты 107–110

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



Пример 63. Шмельцер, *Sonatae Unarum Fidium, Sonata quinta*, такты 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 представляют собой одночастную многосекционную структуру и обнаруживают стремление объединять разделы с помощью *basso ostinato*, связующих фраз *continuo* или скрипки, сохранения тональности при переходе от одной секции к другой, а также следования двух секций непосредственно друг за другом, без разделяющих их ферматы или паузы.



Пример 64. Шмельцер, *Sonatae Unarum Fidium, Sonata quarta*, такты 198–201

В *Sonata quarta* последние три раздела устремлены к финальной точке: уравновешивая массивные вариации (209 тактов) в начале пьесы, они

представляют собой непрерывно ускоряющееся движение от Allegro к заключительной каденции Presto.

Будучи уже несомненно самостоятельным явлением, венские сонаты сохраняют связь с родственными жанрами камерной музыки — вариациями, танцами ¹⁶¹, канцоной ¹⁶². Заимствуя у канцоны унифицированные квазитанцевальные ритмы (пример 65), 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.



Пример 65. Мерула, *Canzoni da suonare* op.17, *canzone* № 4 “L’ Appiana”, такты 45–49¹⁶³



¹⁶¹ Четыре из шести сонат в *Sonatae Unarum Fidium* Шмельцера содержат вариации, в *Sonata quarta* он вводит два танца, а в *Sonata in D* обе секции представляют собой вариации на бас, один из этих разделов — сарабанда с вариациями.

¹⁶² *Da capo* в *Sonata prima* из *Sonatae Unarum Fidium* Шмельцера, *Sonata a 2* Бертали.

¹⁶³ Пример приведен по изданию: T. Merula. *Il quarto libro delle canzoni da suonare a Doi, & à Tre.* <...> Venetia: Alessandro Vincenti, 1651.

Пример 66. Бертали *Sonata in A minor*, такты 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 виртуоза.



Пример 67. Шмельцер, *Sonatae Unarum Firium, Sonata prima*, такты 64–67



Пример 68. Бибер, *Sonatae, Violino Solo, Sonata II*, такты 1–2¹⁶⁴



Пример 69. Шмельцер, *Sonatae Unarum Fidium, Sonata prima*, такты 40–41



Пример 70. Вальтер, *Hortulus Chelicus, III, Aria variata*, такты 69–70¹⁶⁵

В отношении же наполнения формы Вальтер, Муффат и Бибер скорее наследуют традиции итальянских предшественников, нежели перенимают

¹⁶⁴ Пример приведен по изданию: *H. I. F. Biber. Sonatae, Violino Solo, <...>*. Salzburg: Thomas Georg Höger, 1681.

¹⁶⁵ Пример приведен по изданию: *J. J. Walther. Hortulus Chelicus uni violino duabus, tribus et quatuor*. Mainz: Ludovico Bourgeat, 1688.

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 венскому¹⁶⁶, 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 Кастелло 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*¹⁶⁷, а последняя пьеса *Sonatae, Violino Solo* — не что иное как трио-соната, написанная для одной скрипки. Тем самым, наряду с Муффатом, Вальтером, 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

¹⁶⁶ Альфред Эйнштейн утверждает, что Бибер перенял вариационные формы Шмельцера [Einstein, 1905, 44].

¹⁶⁷ Нужно отметить, что Бертали и Шмельцер, используя двойные ноты, часто остаются в гомофонном складе.

внутренние Adagio были типичны для многих итальянских образцов, например сочинений Кастелло и Уччелини), тогда как основные развернутые кантиленные эпизоды у венских авторов располагаются в начале формы¹⁶⁸. Гомофонные вступительные Adagio встречаются у Уччелини, Марини, но мелодика в них — иного, импровизационного характера: короткие фразы, не слишком широкий диапазон, однотипная, лишенная гибкости ритмика.



Пример 71. Уччелини, *Sonate over Canzoni* op. 5, *Sonata quarta*, такты 1–5¹⁶⁹

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 вид начальных частей находит продолжение — в более виртуозном ключе — в сонатах Пандольфи Меалли, Вальтера, Бибера, Дёбеля.

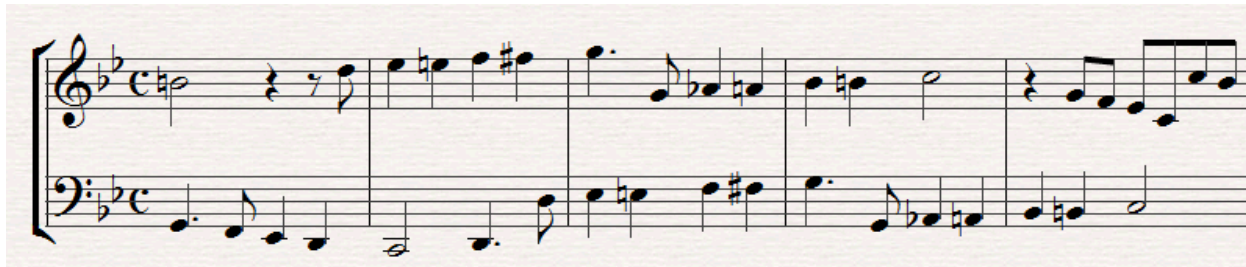


Пример 72. Пандольфи Меалли, *Sonate a Violino solo, per Chiesa e Camera*, op. 3, *Sonata Seconda* “La Cesta”, такты 9–12¹⁷⁰

¹⁶⁸ В *Sonata quarta* из *Sonatae Unarum Fidium* функцию начальной части играет раздел после вариаций.

¹⁶⁹ 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).

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



Пример 73. Бибер *Sonata, Violino Solo, Sonata VI*, такты 5–9



Пример 74. Уччелини, *Ozio regio* op. 7, *Sonata terza*, такты 103–106¹⁷¹

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 — находит свое продолжение и в единственной сольной сонате Муффата.

¹⁷⁰ 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 Michele Bertucci. Modern Urtext Editions, 2010.*

¹⁷¹ Пример приведен по изданию: *Marco Uccellini. Ozio regio, compositioni armoniche sopra il Violino e diversi altri strumenti. Venetia: Francesco Magni detto Gardano, 1660.*



Пример 75. Уччелини, *Sonate over Canzoni*, op. 5, *Sonata quinta*, op.5, такты 1–4



Пример 76. Муффат, *Sonata Violino Solo*, такты 1–4¹⁷²

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 фраз, чередующихся с пассажами — скорее демонстрируют сходство с творчеством Уччелини, нежели с сонатами Шмельцера или Бертали¹⁷³. Даже инструментальный стиль Муффата ближе к манере итальянских предшественников: его отличает использование длинного ряда 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 как важнейший фактор объединения

¹⁷² Пример приведен по изданию: *Georg Muffat. Sonata Violino Solo*. Bernard Lang, Lausanne, 2002.

¹⁷³ Чарльз Брюер проводит параллель между сонатой Муффата и скрипичными произведениями венских мастеров — Бертали и Шмельцера [Brewer 2011, 206], а Дэвид Уилсон считает, что в этом сочинении Муффат обязан «немецкому стилю», который, по его мнению, представляют Шмельцер и Керль [Willson 2001, 4].

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 четного и нечетного размеров, 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 сдвиги¹⁷⁴, чем Шмельцера, пьесы которого отличает постепенное развертывание материала, с его разработкой и варьированием.

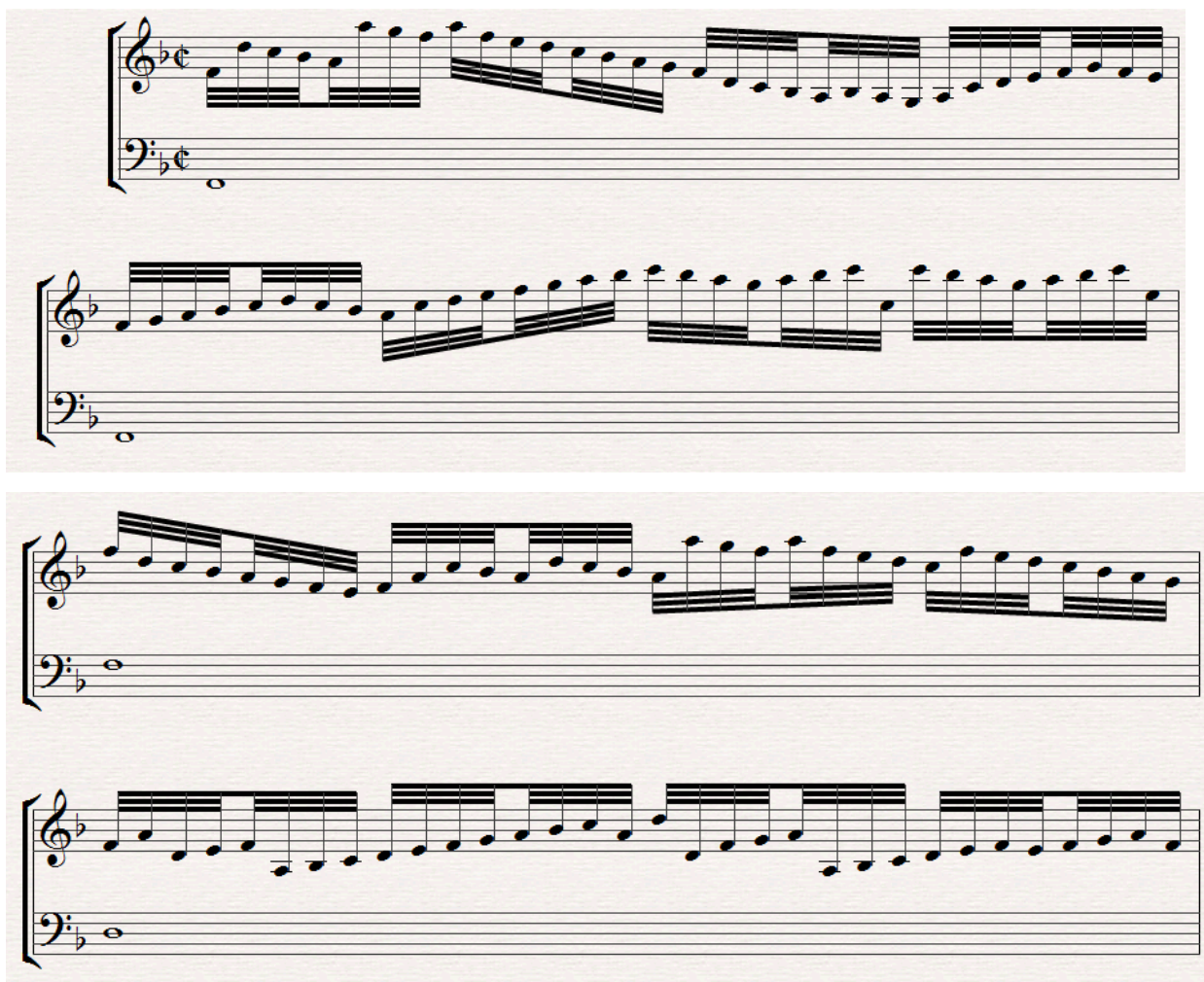
Четкие границы между разделами, возникающие благодаря ферматам, контрасту инструментальных приемов, использованию структурно законченных форм — танцев, дублей и др. — также сближают сонаты Бибера и Пандольфи Меалли, а объединение этих разделов в рамках одной пьесы с помощью тематических связей позволяет говорить о родстве сонат обоих авторов с сочинениями Уччелини¹⁷⁵. 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

¹⁷⁴ 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.

¹⁷⁵ 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.

итальянских авторов, нашла продолжение во многих центрально-европейских 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 завершённых частей (и часто даже отделяются от соседних секций фермой), но представляют собой при этом длинные серии пассажей на выдержанном или статичном басу; иногда такие пассажи чередуются с короткими мелодическими фразами. Для свободных разделов сонат Бибера и других современных ему центрально-европейских виртуозов характерны также гаммообразные линии или хроматизмы при относительной стабильности выбранного инструментального приема.



Пример 77. Бибер, *Sonatae, Violino Solo, Sonata III*, такты 14–17



Пример 78. Пандольфи Меалли, *Sonate a Violino solo, per Chiesa e Camera*, op. 3, *Sonata Seconda* “La Cesta”, такты 24–28

Таким образом, во второй половине XVII века эволюция центрально-европейской сольной скрипичной сонаты шла 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, — сольные 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 веков¹⁷⁶, на основании

¹⁷⁶ Мелодизм, характерный для более поздней венской инструментальной школы, отмечают в творчестве композитора Гинзбург и Григорьев [Гинзбург, 1990, 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 [Nettl, 1921, 139–140].

осуществленных нами исследований судить затруднительно. Однако мы постарались показать и утвердить значение сольных скрипичных произведений Бертали и Шмельцера как особого художественного мира в музыкальном искусстве XVII столетия.

ГЛАВА VII

SONATAE UNARUM FIDIUM:

ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

В последние два десятилетия *Sonatae Unarum Fidium, seu a Violino solo* Иоганна Генриха Шмельцера (Нюрнберг, 1664)¹⁷⁷ привлекают внимание не только признанных мастеров исторически информированного исполнительства — Эндрю Манце, Джона Холлоуэя, Ингрид Мэттьюс, Элизабет Блуменсток, Хелен Шмидт и др., — но также и молодых музыкантов. Этот сборник, отличающийся разнообразием сложных технических приемов и подробной записью нотного текста, подвел итог успешной карьере виртуоза. Шмельцер сам был исполнителем своих сонат, и многие выписанные им пассажи — словно запечатлевшие ту самую барочную импровизацию, которая обычно оставлялась на усмотрение скрипача, — позволяют судить об уровне его мастерства.

Однако, несмотря на значительное количество различных интерпретаций, ни один из скрипачей не предложил такой манеры исполнения музыки Шмельцера, которая бы выявляла ее индивидуальность. Условный

¹⁷⁷ *Sonatae Unarum Fidium*, сборник сонат для скрипки и *basso continuo*, посвящен папскому легату Карло Карафа делла Спина, в январе 1664 года произведенному в кардиналы. Поскольку Вена была центром Контрреформации, оплотом католической религии, не удивительно, что в названии и в посвящении сонат для одной скрипки Шмельцер прославляет единственно истинную католическую веру, используя игру слов — *fides* (вера) и *fides* (скрипка).

Сборник содержит 6 пьес, в каждой из которых сонатный жанр трактуется индивидуально. Первая соната отсылает к жанру канцоны: последний раздел в измененном виде повторяет материал первого; одним из эпизодов являются вариации на *basso ostinato*. Вторая и третья пьесы сборника целиком представляют собой вариации на остинатный бас, подвергающийся метрическим и ритмическим трансформациям; в четвертой — вариации составляют большую часть пьесы и включают два танца — сарабанду и жигу. Пятая и шестая сонаты не несут на себе каких-то определенных жанровых признаков, однако благодаря наличию имитаций могут напомнить жанр трио-сонаты в целом или сольные сонаты таких авторов, как Кастелло и Уччелини (отличие состоит в том, что у Шмельцера полифонические приемы используются гораздо менее регулярно). Отсутствие вариаций в двух последних сонатах позволяет сделать мелодические линии более насыщенными, а также демонстрирует характерное для скрипичного творчества Шмельцера усиление роли баса. Хотя Шмельцер ничего не говорит о предназначении своих сонат, многие сходные черты между этим сборником и изданием сонат Джованни Антонио Пандольфи Меалли, вышедшим в свет в Инсбруке четыремя годами ранее, позволяют предположить, что они могли исполняться как в церкви, так и в светской обстановке: несмотря на использование «светских» танцевальных форм и вариаций, сонаты Пандольфи Меалли озаглавлены *per chiesa e per camera* («для церкви и для палат»). До последней четверти XVII века разделения на церковные и светские сонаты не существовало (подробнее см. [Бочаров, 2011]): предыдущие сборники Шмельцера, как и многие сонаты того времени, имели двойное предназначение, а Бибер в своем «Розарии» использует сочетание вариаций и танцев для передачи религиозных сюжетов.

импровизационный стиль, который доминирует в современных трактовках всей скрипичной музыки раннего барокко и который прямолинейно связывается с категорией *stylus phantasticus* А. Кирхера [Brewer, 2011; Freeman-Attwood, 2000; Ledbetter, 2009; Carter, Butt, 2005]¹⁷⁸, сложился как следствие свободного подхода к прочтению нотного текста, когда исполнитель не обязан придерживаться ни звуковысотного, ни ритмического рисунков, ни единого темпа. Подобную манеру с успехом можно применять к сонатам Марко Уччелини, Джованни Антонио Пандольфи Меалли, Генриха Игнаца Франца фон Бибера, однако в интерпретации сонат Шмельцера она приводит к неуместной орнаментации, чрезмерному *rubato*, отсутствию выразительных мелодических линий, преобладанию сквозного развития там, где композитор четко разграничивает разделы.

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

Формированию таких традиций интерпретации музыки Шмельцера, которые были бы по-настоящему исторически обоснованы, в современном исполнительстве препятствуют сложившиеся стереотипы рассмотрения его творчества, рассмотренные выше, и отсутствие понимания особенностей

¹⁷⁸ В рассуждении о сонатах XVII века указанные авторы используют этот термин скорее в маттезоновском значении, определяющем любую импровизацию, тогда как Кирхер относил его к полифоническим клавирным сочинениям; см. [Насонова, 2003].

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

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

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

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

Темп и метр

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

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

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

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

Для трехдольных размеров темповые обозначения практически никогда не указывались. Даже не связанные с танцами, эти разделы сохраняли танцевальный характер за счет использования гемиол и унифицированных танцевальных ритмов. Поэтому темп в них, как правило, достаточно подвижный. Хотя сарабанда и жига в *Sonata quarta* написаны в одном размере (3/2)¹⁷⁹, танцы обычно составляли пару, и жига¹⁸⁰ должна контрастировать

¹⁷⁹ Понимание французского происхождения этих танцев имеет большое значение для интерпретации, поскольку французская сарабанда, в отличие от принятой в Вене живой и подвижной, в то время была медленной и печальной.

¹⁸⁰ Помимо артикуляции современные исполнители используют подвижную орнаментацию, аккорды в партии скрипки и аккордовую фактуру *continuo* для создания живого характера жиги.

печальной сарабанде¹⁸¹.

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



Пример 79. *Sonata prima*, такты 110–113

Хотя и 6/4, и 3 состоят из двух групп по три четверти в такте, они означают разный темп. *The Compleat Flute-Master* указывает, что 3 — это размер для медленного темпа, а 6/4 — для быстрого [Dolmetsch, 2005, 34]. В сонатах Шмельцера это правило вполне применимо: в *Sonata tertia* этот размер обозначен как 3 (такт 91) и предполагает медленный темп, поскольку в следующей вариации Шмельцер дополнительно указывает Allegro (такт 101). В *Sonata sexta* размер обозначен как 6/4 и в свою очередь требует подвижного темпа, поскольку этот раздел контрастирует с предшествующим Adagio (такт 122).

Не всегда, впрочем, обозначения темпа следует понимать буквально. Adagio, предваряющее раздел в размере 3/4 в *Sonata tertia*, не является

¹⁸¹ Танцы, не предназначенные для балов, а исполняющиеся в качестве инструментальной музыки, не обязывали композиторов к сохранению танцевальных законов, хотя С. Де Броссар пишет в «Музыкальном словаре», что композитор «может иметь намерение употребить определенные позиции и шаги» [Brossard, 1710, 139–140]. Однако с 1665 года Шмельцер станет ведущим балетным композитором при дворе, к тому же сарабанда в этой сонате имеет симметричную структуру и все признаки, типичные для этого танца. Поэтому для создания контрастного образа можно подчеркнуть ее танцевальный характер, со смещением акцента на вторую долю и гемиолами.

предписанием исполнять его в медленном темпе, а имеет в виду, что восьмые в конце Allegro играют уже в темпе следующего раздела¹⁸²:



Пример 80. *Sonata tertia*, такты 107–116

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

¹⁸² В интерпретациях как Холлоуэя, так и Манце данный эпизод представлен как свободное в ритмическом отношении Adagio, с бóльшим или меньшим ускорением переходящее в последующий раздел в размере 3/4.

Темп, однако, представляет собой лишь канву для исполнения. Шмельцер отходит от «речитативного» стиля ранних сонат; в первую очередь это заметно по усилению роли *basso continuo*: развитый и регулярный бас (при гомофонном изложении), выполняющий более важную функцию, нежели гармоническая и ритмическая поддержка солиста, не позволяет такого *tempo rubato*, которое можно наблюдать в некоторых сонатах Уччеллини, Пандольфи Меалли и Бибера. Внимание к партии баса позволяет выявить логику темповой свободы, заложенную Шмельцером. В импровизационных каденциях Пандольфи Меалли и Бибер используют выдержанный бас, никак не ограничивающий свободу исполнителя, Шмельцер же в свободных пассажах управляет *rubato* посредством выписанной ритмической линии. Уменьшающиеся длительности побуждают к ускорению и постоянному движению, тогда как более крупные — к выразительному произношению или замедлению. Например, в *Sonata quinta* (такты 93–95) настойчивое повторение *d* в басу организует движение, приводя сольный пассаж в новый раздел. В тактах 150 и 152 целые ноты в басу позволяют свободное обращение с темпом, а такты 151 и 153 регулируют эту свободу. Чередование на коротком временном отрезке импровизационных пассажей с организованным мелодическим или мотивно-вариационным движением и отсутствие длительных каденций на выдержанном басу были отличительной чертой венских сольных сонат. Быстрая смена характеров и театральность стиля должны сочетаться здесь с виртуозным владением временем и темпом.

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



Пример 81. *Sonata secunda*, такты 29–35

Характерное для многих композиторов того времени движение к финальной точке, которой часто становится каденция, благодаря развитому басу особенно отчетливо видно в сонатах Шмельцера. Пример 81 показывает, как бас и сольный голос объединяются в последних тактах для создания эмоционального напряжения. В большем масштабе это непрерывное внутреннее движение к концу сонаты позволяет сохранять одночастную форму, которую продолжает использовать Шмельцер. В связи с этим важной задачей для исполнителя становится реализация перехода между эпизодами. Как уже отмечалось, сольные сонаты Шмельцера отличаются сочетанием двух типов разделов: импровизационных (часто объединенных фразами *basso continuo*) и оформленных, имеющих облик самостоятельных частей. В *Sonata quarta* следует подчеркнуть длительной остановкой выписанную Шмельцером фермату, отделяющую вариации, которые занимают большую часть сонаты (209 тактов), от медленного раздела. При этом последние три раздела представляют собой непрерывно ускоряющееся движение от Allegro к финальной каденции Presto (для создания этого единого развития темп 12/8, при несомненном танцевальном характере этого эпизода, не должен быть медленнее предыдущего Allegro). Однако слишком большая пауза после вариаций может нарушить целостность восприятия.

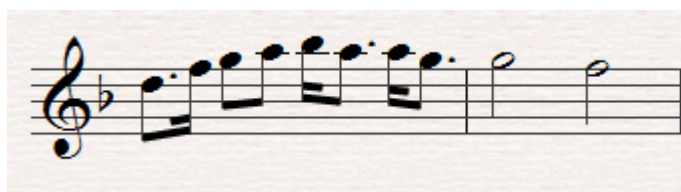
Ритм

Поскольку инструментальная музыка Шмельцера написана по венецианским образцам и под сильным влиянием итальянского стиля, французское правило неравных нот (*inegales*) здесь неприменимо. Тем не менее, и сонаты Шмельцера требуют определенной выразительности в данном отношении. Наиболее простым способом было бы продлить «хорошие» ноты по сравнению с «плохими», однако для интерпретации *Sonatae Unarum Fidium* как своего рода выдающегося достижения на фоне сонат этого периода возможно также пользоваться примерами различной неравности, описанными Джулио Каччини в предисловии к *Le Nuove Musiche* [Caccini, 1601, 10]. Поскольку сборник Шмельцера еще носит отпечатки инструментального стиля предыдущей эпохи, такие обороты только подчеркнут новаторство его автора. Кроме того, ломбардский ритм в различных сочетаниях продолжал использоваться в итальянской инструментальной музыке до последней четверти XVII века. Далее даны примеры использования подобных *inegales*:



Пример 82. *Sonata secunda*, такты 13–14, оригинальный текст

Пример 82 а



Пример 82 b



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

Артикуляция

Еще одним средством артикуляции могут выступать штрихи. До появления в смычке винта, натягивающего волос, в 1694 году, что позволило развиваться прыгающим штрихам, они в основном сводились к *legato* и *non legato*. Исполнитель мог варьировать штрихи по своему усмотрению, руководствуясь основным правилом артикуляции: «ноты не должны казаться склеенными между собой» [Кванц, 2013, 120].

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



Пример 83. *Sonata tertia*, такты 101–103

Последовательность мелких длительностей, как в быстром, так и в медленном темпе, в зависимости от характера может требовать слитного или раздельного исполнения. В приведенном ниже примере из *Sonata quinta* Шмельцер не указывает способ исполнения пассажа, (пример 84 а), однако подвижный темп предполагает использование лиги (пример 84 б):



Пример 84 а. *Sonata quinta*, такты 21–24



Пример 84 б. *Sonata quinta*, такты 21–24

Иногда, когда содержание мотивов идентично, композитор выписывает штрихи не везде; в таком случае следует применить указанную артикуляцию во всей фразе. В третьей вариации *Sonata tertia* в штрихах, проставленных Шмельцером, не заметно какой-то особой логики — скорее они отражают

некую записанную импровизацию. Таким образом, вместо них интерпретатор может сыграть другие штрихи, соответствующие его настроению и вкусу. Но и в случае использования авторских штрихов для сохранения печального характера этой вариации следует продолжать играть легато и там, где композитор не проставил лиги.

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



Пример 85. *Sonata quinta*, такты 147–148

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

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

Украшения

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

Особенности придворной культуры Вены, находившейся под сильным итальянским влиянием, и само происхождение жанра сонаты располагают скорее к вариационной манере итальянского стиля, нежели к изяществу ловко

подобранных украшений французского. Кроме того, индивидуальная манера письма Шмельцера с развитыми мелодиями без длинных выдержанных нот не позволяет показать виртуозное владение многими украшениями, такими как *messa di voce* или *vibrato*.

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



Пример 86. *Sonata tertia*, такты 147–148



Пример 86 а

Трель

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

Французские трели начинались с верхней ноты, которая могла быть исполнена из-за доли и в долю, и могли предполагать заключение из двух нот. Подобный французский вариант трели с апподжиатурой, то есть с верхней

ноты, распространится на все исполнительские школы в XVIII веке, однако до конца XVII столетия итальянские исполнители предпочитали свои варианты этого украшения.

Итальянская трель еще сохраняет связь с вокальным *trillo*, основанным на повторении одного тона, *groppi* и *divisions* XVI века и *tremolo (tremulo)*¹⁸³. Она обычно начиналась с основной ноты и могла включать в себя также репетиции одного тона, заключение, затрагивающее ноту ниже основной или поворот.

В 1672 году Лоренцо Пенна (*Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata*) демонстрирует сочетание трели с верхней ноты и репетиций основного тона [Penna, 1679, 152], трели с верхней ноты встречаются и в сонатах Пандольфи Меалли, однако в большинстве случаев доминирующее положение сохраняла трель с основной ноты (в том числе в творчестве современника Шмельцера, Алессандро Польетти, также служившего при дворе императора Леопольд I в Вене).

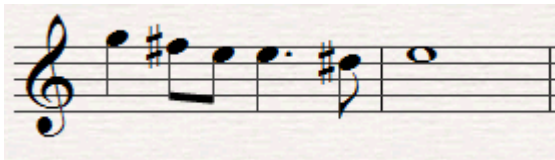
Немецкий подход к исполнению трели допускал как итальянскую, так и французскую манеры: Кристоф Бернхард (*Von der Singe-Kunst oder Maniere*, 1650), Иоганн Андреас Хербст (*Musica practica*, 1642) и Иоганн Крюгер (*Musicae Practicae Praecepta brevia*, 1660) говорили о двух видах *trillo*, или *trill* [Neumann, 1983, 297–298]. Первый вид — это итальянское *trillo*, иногда совмещенное с *tremolo*; второй — это *trillo*, по французскому образцу подготовленное апподжиатурой и завершающееся опеванием.

Итальянский стиль и манера исполнения, доминировавшие в Вене, предполагают скорее трель с основной ноты. Однако Шмельцер унаследовал также и либеральный подход итальянцев к орнаментации, поэтому исполнитель был свободен в выборе украшений, которые ему казались наиболее подходящими¹⁸⁴. Владение всеми видами трелей позволяло не утомлять

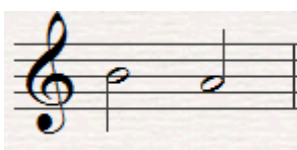
¹⁸³ Подробнее о происхождении и разновидностях трели см. [Dolmetsch, 2005, 154–209; Neumann, 1983, 244–311].

¹⁸⁴ В современных исполнениях сонат Шмельцера применяются как трели с основной ноты, так и подготовленные апподжиатурой. Однако при изобилии различных украшений, встречающихся как в трактатах,

слушателей одинаковыми каденциями. Трель могла применяться как внутри части, так и в каденционных оборотах в конце построений и фраз. Далее мы приводим несколько вариантов исполнения трелей для двух видов каденций, чаще всего встречающихся в сонатах Шмельцера, — с нотой ниже основной (пример 87) и нотой выше основной (пример 88):



Пример 87



Пример 88



Пример 87 a



Пример 87 b



Пример 87 c

Или в более современном виде:



Пример 87 d

так и в произведениях современников, более важной представляется проблема использования разных видов трели. В отсутствие в сонатах Шмельцера пространства для исполнения небольших украшений (например, *coule*, *circolo mezzo*, *messa di voce*) и в условиях концентрации эмоционального напряжения в каденции именно трель становится главным объектом внимания слушателя. Поэтому разнообразие трелей не только украшает исполнение, но и позволяет проявить изобретательность интерпретатора.

Для второго типа каденций можно использовать *trillo*:



Пример 88 а

Или как в трактате Пенны:



Пример 88 b



Пример 88 с

Среди немногих украшений, указанных Шмельцером, встречается *grosso* [Praetorius, 2004, 219]. Этот термин обозначал разновидность трели, однако более медленной, ритмически организованной и острее артикулированной. Обычно *grosso* представляло собой формулу из 6–8 нот с апподжиатурой и поворотом в конце:



Пример 89. *Sonata prima*, такт 90

Орнаментация

Импровизация проявлялась не только в штрихах, артикуляции и украшениях, но и в добавлении нотного текста, не выписанного автором. Эпоха раннего барокко ознаменовала переход от старой диминуционной практики к более свободному импровизированию, однако некоторые традиционные обороты все еще остаются неизменными. Подобные формулы можно проследить в произведениях многих композиторов, которые часто сами были

исполнителями своих сочинений. Сонаты Пандольфи Меалли могут служить примером использования некоторых украшений (op. 3: *Sonata seconda* “*La Cesta*”, такты 152–154, *Sonata terza* “*La Melana*”, такт 46, *Sonata sesta* “*La Sabbatina*”, такты 175–178 и т.д.) и орнаментации (op. 3: *Sonata quinta* “*La Clementa*”, такты 111–114, *Sonata sesta* “*La Sabbatina*”, такты 35–36; op. 4: *Sonata prima* “*La Bernabea*”, такты 49–80). Некоторые обороты использовались и Шмельцером:



Пример 90. *Sonata tertia*, такт 72¹⁸⁵



Пример 91. *Sonata tertia*, такт 79

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

Хотя обычно орнаментация могла использоваться повсеместно, ее применение в данном сборнике требует более подробного пояснения. Карьера Шмельцера как виртуоза-исполнителя наложила отпечаток на инструментальный стиль его сонат. Многие выписанные пассажи на самом деле

¹⁸⁵ Подобный оборот встречается также у Уччелини в *Sonata terza*, op. 5, такт 44.

являются виртуозными каденциями, обычно оставлявшимися на усмотрение исполнителя, поэтому они позволяют свободное и импровизационное исполнение. При этом быстрые разделы выписаны Шмельцером настолько подробно, что практически не дают возможности для импровизации. Изменениям подвергаются в основном медленные разделы и каденции, которые становятся моментом высшего эмоционального напряжения. Кроме сочетания трелей и различных украшений, каденция могла подразумевать виртуозные пассажи, как в медленных, так и в быстрых частях.



Пример 92. *Sonata tertia*, такты 147–148, импровизированная каденция

Наиболее удобной возможностью для орнаментации были повторы.



Пример 93. *Sonata quarta*, такты 135–142, орнаментированный повтор

Вариации, изначально импровизационный жанр, также могут позволять добавление орнаментации. В первых трех сонатах законченная структура вариаций и яркий контраст между ними не предполагает импровизации, однако

в *Sonata quarta* сквозное развитие и отсутствие резких смен настроения и инструментальных приемов дает исполнителю простор для фантазии¹⁸⁶.

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

Динамика

Указания динамики в сонатах Шмельцера, как и прочие исполнительские указания, достаточно редки. Исполнитель обычно следовал принятым традициям: *Allegro* начиналось *forte*, в середине части вместе с модуляциями возможна была более мягкая динамика, а в конце опять возвращалось *forte*, повторы часто исполнялись в контрастной динамике. При этом не все сонаты могут заканчиваться *forte*: *Sonata prima*, *Sonata seconda*, а возможно, и *Sonata quinta*, подобно многим ранним сонатам предполагают мягкое завершение. К каденции обычно делалось *crescendo*, нарастание эмоционального напряжения часто влекло за собой возрастание звука, а спад — соответственно, его ослабление. Музыкальной кульминацией обычно была самая высокая нота. Выписанные Шмельцером динамические указания, как правило, касаются распространенного в то время приема «эхо»:



Пример 94. *Sonata tertia*, такты 20–23

Однако когда *forte* и *piano* следуют непосредственно друг за другом, это не обязательно означает резкую смену динамики, но может обозначать и плавный переход с помощью *crescendo* или *diminuendo*. Вольфганг Михаэль

¹⁸⁶ Интересный пример орнаментации вариаций в *Sonata quarta* демонстрирует Ингрид Мэттьюс.

Майлиус в *Rudimenta Musices* отмечает, что исполнитель «не переходит внезапно от *piano* к *forte*, но должен постепенно усиливать голос и опять ослаблять, так что в начале слышится *p, f* в середине и опять *p* в конце» [Mylius, 1868, 59].

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

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

Таким образом, наряду с общепринятыми правилами, распространявшимися на все произведения барочной эпохи, в Вене существовали специфические исполнительские традиции (отсутствие французских *inegales*, трели без апподжиатуры и фигуры, оставшиеся в наследство от эпохи Ренессанса и раннего барокко, — такие, как *grosso*, *cadenza di grosso e trillo* и др.; предпочтение сплошной орнаментации частому использованию украшений¹⁸⁷), исходя из которых и следует формировать индивидуальную манеру интерпретации сонат Шмельцера. Особенности стиля композитора — развитые мелодические линии, усиление роли *basso continuo*,

¹⁸⁷ Как уже упоминалось, в *Sonatae Unarum Fidium* подробно выписанные в партии скрипки виртуозные пассажи не оставляют простора для импровизации. Таким образом, главными областями применения орнаментации становятся каденции, повторы материала (например, в танцах), вариации и медленные разделы. Однако в скрипичных сонатах другого венского мастера, Антонио Бертали, орнаментацию необходимо добавлять повсеместно с учетом названных особенностей венской исполнительской традиции.

принцип мелодического варьирования, гомофонное, мотивное письмо, отход от свободно-речитативного стиля и вместе с тем подробная запись нотного текста — также надо учитывать, применяя универсальные исполнительские правила к данному сборнику. Какова же ситуация с интерпретацией *Sonatae Unarum Fidium* среди признанных мастеров современного скрипичного искусства?

Хотя в последние два десятилетия *Sonatae Unarum Fidium* часто исполняются, на настоящий момент существуют только две полные записи этого сборника, сделанные Эндрю Манце (трио *Romanesca*) в 1996 году¹⁸⁸ и Джоном Холлоуэем в 1999 году¹⁸⁹. Интерпретируя сонаты Шмельцера (в которых можно обнаружить даже элементы театральности) в яркой образной манере, Эндрю Манце удачно преподносит их современной публике, которая, приходя на концерт, желает получить эффектное «шоу»; о внимательности к деталям шмельцеровского стиля у этого исполнителя, однако, речи не идет. Изящная меланхоличная манера Холлоуэя с обилием украшений (вследствие которого звучание сонат начинает тяготеть скорее к французской, чем к итальянской манере) не дает в полной мере прочувствовать виртуозности шмельцеровских сонат, ставших большим шагом в развитии скрипичной техники XVII века. Интерпретация этого известного музыканта не только не соответствует манере Шмельцера, но и откровенно скучна.

В остальных записях произведения Шмельцера, как правило, сочетаются с сочинениями других австро-германских композиторов (чаще всего Бибера)¹⁹⁰. Не является ли такая тенденция следствием того, что индивидуальная манера исполнения сонат венского виртуоза еще не найдена, и потому его

¹⁸⁸ Harmonia Mundi USA, 1996. [HMU 907143]. Эндрю Манце, скрипка, Найджел Норт, теорба, и Джон Толл, клавесин и орган.

¹⁸⁹ ECM New Series, 1999. Джон Холлоуэй, скрипка, Алоизия Ассенбаум, орган, Ларс Ульрик Мортенсен, клавесин, орган.

¹⁹⁰ *Sonata seconda, tertia, quinta* и *sexta* были записаны Вероникой Штрельке и трио *Florilegium* (1995), *Sonata quarta* — Элизабет Уолфиш (2000), *Sonata quarta* и *quinta* — Хелен Шмидт (2007), *Sonata seconda, tertia, quarta, quinta* и *sexta* — Одиль Эдуар (2008), *Sonata tertia* — ансамблем *Stravaganza* (2012) и Жанной Ламон (2013).

произведения воспринимаются как «недостаточно яркие»? Соединяя их с музыкой других авторов (особенно с сочинениями Бибера, в яркости и индивидуальности которого сомнений ни у кого не возникает), исполнители, с одной стороны, придают звучанию шмельцеровских сонат некую «стильность», но с другой — привносят в них чуждые им изначально черты. На наш взгляд, и с научной, и с чисто практической точки зрения более перспективным подходом было бы считать эти сонаты частью венской скрипичной традиции; можно рассматривать Шмельцера как предшественника Бибера, но нельзя лишать его музыку присущего ей своеобразия — тех черт, которых мы не найдем ни у Бибера, ни у других представителей так называемой австро-германской школы.

Несмотря на то, что Шмельцер отходит от импровизационности ранних образцов жанра, *Sonatae Unarum Fidium* в большей мере, чем сольные сонаты Бибера, еще ориентированы на исполнительскую орнаментацию: притом что многие пассажи выписаны подробно, он оставляет достаточно пространства для фантазии скрипача. Поскольку эти пассажи служили рекламой мастерства Шмельцера как виртуоза, а не результатом стремления по-композиторски точно зафиксировать музыкальную мысль, импровизационный подход к интерпретации представляется наиболее подходящим: он более всего соответствует образу самогó Шмельцера и духу барокко, когда исполнители считали вполне естественным перелицовывать на собственный лад чужие сочинения. *Sonatae Unarum Fidium* еще несут в себе черты старого стиля, уходящего традициями к Бьяджо Марини и Дарио Кастелло, которому также следовали Уччелини, Пандольфи Меалли — *groppo*, трелеобразные пассажи, каденции, — что позволяет использовать различные украшения того времени: *cadenza groppo e trillo, circolo mezzo, groppo, trillo*, а также *inegales*; в музыке более поздней они звучали бы архаично, но здесь позволяют ярче продемонстрировать новаторство Шмельцера.

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

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

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

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги рассмотрению творчества Иоганна Генриха Шмельцера в контексте венской придворной культуры эпохи Леопольда I, следует подчеркнуть возрастание роли инструментальной музыки как внутри других, принципиально комплексных по составу жанров, так и в качестве самостоятельной сферы художественной деятельности. Это касалось не только Австрии, а было общеевропейской тенденцией, однако в каждом регионе складывались свои традиции.

Эволюция инструментальных жанров в центральной Европе шла в нескольких разных направлениях, и далеко не всегда этот выбор зависел от свободной воли композитора. В крупных музыкальных центрах, облик которых формировался, как правило, в соответствии с амбициями, интересами и возможностями высокопоставленных меценатов, развивались особые тенденции в трактовке распространенных в то время жанров. Искусство было тесно связано с политикой государства, а музыкант творил под воздействием окружающих его условий, поэтому понимание исторического контекста становится необходимо для адекватного восприятия музыки.

Феномен венской придворной капеллы и ее традиций недостаточно исследован, вследствие чего история расцвета австрийского национального музыкального искусства обычно начинается с творчества представителей венской классической школы, которые с императорской капеллой уже практически не были связаны. В конце XVIII века капелла перестала быть средоточием самых выдающихся творческих сил и средством для реализации самых смелых художественных идей. Между тем столетием ранее придворная капелла являлась именно таким культурным инструментом.

Появление этого феномена было связано с расцветом империи, соперничеством Австрии и Франции, приходом к власти ряда политически амбициозных и музыкально активных правителей. Австрийский двор не

проводил национальной культурной политики, но ориентировался на иностранные достижения, прежде всего, итальянские.

Это способствовало тому, что собственно венская культура XVII века впоследствии оказалась значительно недооцененной. Хотя и основывавшаяся на заимствованиях, музыка Вены отличалась специфическими чертами, проявившимися, прежде всего, в области ансамблевых и танцевальных жанров, а особая среда столицы, складывающаяся благодаря взаимовлиянию многонациональной местной и итальянской культур, разнообразия придворной музыкальной жизни и расцвета оперы, значительных материальных возможностей императорского двора, личной заинтересованности императора, наличия превосходной капеллы и других факторов, способствовала появлению больших музыкантов.

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, предвосхищающих творчество композиторов следующих столетий, прочно ассоциирующихся с национальной австрийской культурой. Исключение может составлять разве что повышенный интерес к фольклору, что, однако, не было редкостью в XVII веке и не является главной чертой, характеризующей стиль композитора. Шмельцер, как и его итальянские коллеги по капелле и самый близкий ему по стилю композитор, Антонио Бертали, ориентируется главным образом на итальянские образцы. Но от признания этих фактов значение творчества Шмельцера нисколько не умаляется. В нем достаточно своеобразия, обусловленного как внешними по отношению к музыке обстоятельствами, так и, очевидно, особым вкусом, сложившимся при венском дворе. А высочайшее художественное качество многих сочинений, которые формально не относились к «концертной» музыке, отражает общий уровень капеллы.

Иоганн Генрих Шмельцер заслужил европейскую славу скрипача-виртуоза и композитора, ярко проявившего себя в областях сонат и балетов. Его исполнительское и композиторское мастерство, владение итальянским стилем, благосклонность императора Леопольда I (вместе с другими внешними обстоятельствами) обеспечили Шмельцеру блестящую карьеру при дворе. Венский мастер занимал почти все возможные в придворной капелле должности, что в значительной мере обусловило разнообразие и богатство его наследия.

Барочный балет в современном представлении продолжает считаться прикладной музыкой. Соната также часто недооценивается, связывается лишь с виртуозным стилем и развитием техники и воспринимается как «фоновое» сопровождение застолий или церковных служб. В венской придворной жизни подобные пьесы не были «второсортными» и наравне с театральными спектаклями играли значительную роль. В инструментальных жанрах Шмельцер создал свою неповторимую стилистику, отличающую его музыку от произведений прославленных европейских коллег.

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.

Сольные сонаты Шмельцера, вобравшие все индивидуальные особенности стиля композитора и сочетающие высокий уровень виртуозности, яркость эффектов, инструментальную кантилену, новаторство сольной партии, насыщенность музыки гармоническими событиями, представляют безграничные возможности для исполнителей, специализирующихся на музыке

барокко. Создание исторически обоснованной традиции интерпретации сонат Шмельцера, которая бы выявляла своеобразие и самобытность его стиля, позволит расширить представление о скрипичной музыке второй половины XVII века, выделить яркий феномен венской сольной традиции на фоне общей условно импровизационной манеры, доминирующей в исполнении сонат этого периода.

Яркий инструментальный стиль Шмельцера проявился и в его балетах, отличающихся выразительной мелодической линией, разнообразием ритмического рисунка, проработкой всех голосов партитуры, насыщенной гармонической палитрой. Индивидуальный подбор танцев и их индивидуальная трактовка, стремление к отражению характера персонажей, контрастные образы, яркость эффектов позволили балетной музыке выйти за рамки простого аккомпанемента пантомиме танцоров и стать пусть непродолжительным, но самостоятельным и художественно значимым целым. Балеты Шмельцера представляют собой логически выстроенную последовательность танцев, часто имеющую тематическое или образное родство, обусловленное исполнявшими танцы персонажами. Все это вместе с высоким художественным уровнем балетов Шмельцера определило их дальнейшее бытование в качестве инструментальной сюиты. Музыкальные достоинства этих циклов 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. В отношении же наполнения формы эти композиторы скорее наследуют традиции итальянских предшественников, нежели перенимают черты сонат Шмельцера. Инструментальная кантлена была характерна и для произведений венских

композиторов следующих поколений — Андреаса Антона Шмельцера, Йозефа Хоффера, Иоганна Йозефа Фукса, Николы Маттеиса. Подход Шмельцера к венскому балету как к единому, художественно значимому целому, наполненному яркими контрастными образами, находит продолжение в балетных сюитах А. А. Шмельцера и Й. Хоффера.

Видоизменение стиля в начале XVIII века, все большее его «офранцуживание», привело к стиранию индивидуальных стилевых особенностей музыки отдельных культурных центров, и проследить дальнейшее влияние творчества Шмельцера на сочинения венских композиторов становится затруднительно.

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, нацеленной на гармоничный синтез разных идей. Творившие в рамках этой традиции мастера получили заслуженное признание среди своих современников, а их произведения можно считать одним из заметных явлений в истории музыки середины XVII века.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арбо Т. Оркезография. Трактат о искусстве танца Франции XVI века / Т. Арбо // Учебное пособие. 1-е изд.; пер. Н. В. Юдалевич. — СПб.: Лань; Планета Музыки, 2013. — 256 с.
2. Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист / Ф. Боссан; пер. с франц. и коммент. А. Булычёвой. — М.: Аграф, 2002. — 272 с.
3. Бочаров Ю. О сюитах «правильных» и «неправильных» / Ю. Бочаров // Старинная музыка. — 2008. — № 1–2 (39–40). — М.: «ПРЕСТ». — С. 2–9.
4. Бочаров Ю. *Da chiesa e da camera*. Термины *da chiesa* и *da camera* в современном музыкознании и в реальной музыкальной практике XVII–XVIII столетий / Ю. Бочаров // Старинная музыка. — 2011. — № 3–4 (53–54). — М.: «ПРЕСТ». — С. 16–23.
5. Бочаров Ю. Барочная сюита: от мифологии к историческому аутентизму / Ю. Бочаров // Научный вестник Московской консерватории. — 2015. — № 4 (23). — М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского. — С. 202–215.
6. Гёте И. Женские роли на римском театре, исполняемые мужчинами / И. Гёте // И. Гёте. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 10. — М.: Художественная литература, 1980. — 514 с.
7. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства / Л. Гинзбург, В. Григорьев // учебник: в 3 вып. — Вып. 1. — М.: Музыка, 1990. — 303 с.
8. Емцова О. «Сладчайшие сирены» Венеции: первые оперные примадонны / О. Емцова [Электронный ресурс] // Музыкальная наука на постсоветском пространстве, Международная интернет конференция, 2010. Режим доступа: <http://2010.gnesinstudy.ru/index.html%3Fp=412.html> (дата обращения: 14.01.15).
9. Емцова О. Венецианская опера 1640х – 1670х гг.: поэтика жанра: дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02 / О. Емцова. — М.: РАМ имени Гнесиных, 2005. — 266 с.

10. Кванц И.И. Опыт наставлений в игре на флейте траверсо, сопровождаемый некоторыми комментариями и иллюстрированными примерами для совершенствования вкуса в исполнительской практике / И.И. Кванц. — СПб.: Фонд Возрождения Старинной Музыки, 2013. — 392 с.
11. Кириллина Л.В. Реформаторские оперы Глюка / Л.В. Кириллина. — М.: Классика-XXI, 2006. — 384 с.
12. Насонова М.Л., Насонов Р.А. Прелюдийные жанры и становление клавирной композиции (2-я половина XVI–XVII вв.) / М.Л. Насонова, Р.А. Насонов // SATOR TENET OPERA ROTAS. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения): сборник статей / ред.-сост. В. С. Ценова. — М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2003. — 368 с.
13. Монтанари М. Голод и изобилие. История питания в Европе / М. Монтанари; пер. А. Миролюбовой. — М.: Александрия, 2009. — 288 с.
14. Новак Л. Йозеф Гайдн. Жизнь, творчество, историческое значение / Л. Новак; пер. с нем. Д. Каравкиной и Вс. Розанова. — М.: Музыка, 1973. — 448 с.
15. Рубаха Е. Опера в XVII веке / Е. Рубаха // Музыкальная академия. — 2006. — № 1. — М.: Композитор. — С. 109–116.
16. Скуратовская М., Прокофьева Е. 100 великих свадеб / М. Скуратовская, Е. Прокофьева. — М.: Вече, 2012. — 105 с.
17. Черная Е. Австрийский музыкальный театр до Моцарта / Е. Черная. — М.: Музыка, 1965. — 168 с.
18. Aercke K. Gods of Play: Baroque Festive Performances as Rhetorical Discourse / K. Aercke. — N.Y.: SUNY Press, 1994. — 284 p.
19. Apel W. Italian Violin Music of the Seventeenth Century / W. Apel; ed. by T. Binkley. — Bloomington, IN: Indiana University Press, 1990. — 306 p.

20. Arte Barroco e Ideal Clasico: Aspectos del Arte Cortesano de la Segunda Mitad del Siglo XVII / dir. by F. Checa Cremades. — Roma: Real Academia de España, 2004. — 256 p.
21. Baron John H. Chamber music: a research and information guide / John H. Baron. — Routledge, 2002. — 656 p.
22. Baron John. H. Intimate Music: A History of the Idea of Chamber Music / John H. Baron. — N.Y.: Pendragon Press, 1998. — 489 p.
23. Bauer A. Opern und Operetten in Wien: Verzeichnis ihrer Erstaufführungen in der Zeit von 1629 bis zur Gegenwart / A. Bauer. — Graz; Köln: Hermann Böhlaus, 1955. — 156 S.
24. Bennett D.E. Understanding the Classical Music Profession: The Past, the Present and Strategies for the Future / D.E. Bennett. — Burlington: Ashgate, 2008. — 168 p.
25. Bennett L. The Italian Cantata in Vienna. Entertainment in the Age of Absolutism / L. Bennett. — Indiana University Press, 2013. — 392 p.
26. Bianconi L., Pestelli G. Opera on Stage / L. Bianconi, G. Pestelli / ed. by L. Bianconi, G. Pestelli, transl. by K. Singleton. — University of Chicago Press, 2002. — 346 p.
27. Bianconi L. Music in the Seventeenth Century / L. Bianconi / transl. by D. Bryant. — Cambridge University Press, 1987. — 346 p.
28. Biber H.I.F. Celcissimæ ac Reverendissime Princeps <...> / H.I.F. Biber // H. I. F. Biber. [Mysterien (Rosenkranz)-Sonaten]. — BSB Mus. Ms. 4123, 1678. — P. [1].
29. Blanning T. The Pursuit of Glory. Europe 1648-1815 / T. Blanning. — L.: Penguin, 2008. — 752 p.
30. The Book of the Violin / ed. by D. Gill. — L.: Phaidon, 1984. — 256 p.
31. Brewer Charles E. Solo Compositions for Violin and Viola da Gamba with Basso Continuo: From the Collection of Prince-Bishop Carl Liechtenstein-

- Castelcorn in Kroměříž / Charles E. Brewer / ed. by Ch. Brewer. — A-R Editions, 1997 (Recent Researches in the Music of the Baroque Era, Vol. 82). — 142 p.
32. Brewer, Charles E. *The Instrumental Music of Schmelzer, Biber, Muffat and Their Contemporaries* / Charles E. Brewer. — Burlington, VT: Ashgate, 2011. — 411 p.
33. Brockett O.G., Hildy F.J. *History of the Theatre* / J.G. Brockett, F.J. Hildy. — Pearson, 2010. — 688 p.
34. Brossard S. de. *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et François les plus usitez* / S. de Brossard. — Amsterdam: P. Mortier, 1710. — 388 p.
35. Buelow G.J. *A History of Baroque Music* / G.J. Buelow. — Indiana University Press, 2004. — 701 p.
36. Bukofzer M. *Music In The Baroque Era — From Monteverdi To Bach* / M. Bukofzer. — W. W. Norton, 1947. — 489 p.
37. Caccini G. *Le Nuove Musiche* / G. Caccini. — Firenze: Marescotti, 1601. — 52 p.
38. *The Cambridge Companion to the Recorder* / ed. by J. M Thomson. — Cambridge: Cambridge University Press, 1995. — 264 p.
39. *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music* / ed. by T. Carter, J. Butt. — Cambridge University Press, 2005. — 591 p.
40. Cerha F. *Editor's Preface* / F. Cerha // 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).
41. Chafe E.T. *The Church Music of Heinrich Biber* / E.T. Chafe. — Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1987. — 305 p.
42. Cesti M. *Il pomo d'oro* / M. Cesti // *Denkmäler der Tonkunst in Österreich.* Band 6, 9 / hrsg. von Guido Adler. — Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1896.

43. Collaborative Creative Thought and Practice in Music / ed. by M. S. Barrett. — Burlington VT: Ashgate, 2014. — 304 p.
44. Covarrubias Orosco S. de. Tesoro de la lengua castellana, o española/ S. de Covarrubias Orosco. — Madrid: Sanchez, 1873. — 990 p.
45. A Dictionary of Musicians, from the Earliest Ages to the Present Time, Comprising the most Important Biographical Contents of the Works of Gerber, Choron, and Fayolle, Count Orloff, Dr. Burney, Sir John Hawkins, &c. &c.<...> — Vol. II. — L.: Sainsbury, 1824. — 562 p.
46. Dlabacž G.J. Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien / G.J. Dlabacž. — Dritter Band: S-Z. — Prag: Gottlieb Haase, 1815. — 175 S.
47. Dolmetch A. The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries / A. Dolmetch. — Mineola, NY: Dover Publications, 2005. — X, 518 p.
48. Donington R. The Interpretation of Early Music / R. Donington. — St. Martin's Press, 1974. — 766 p.
49. Duindam J.F.J. Vienna and Versailles: The Courts of Europe's Major Dynastic Rivals, 1550-1780 / J.F.J. Duindam. — Cambridge University Press, 2003. — 349 p.
50. Dwight's Journal of Music. A Paper of Art and Literature / ed. by J.S. Dwight. — Vol. XXXI, № 23. — Boston: Oliver Ditson and Company, 1872.
51. 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 / ed. by P. Hedrick. — Cambridge Scholars Publishing, 2015. — 100 p.
52. Einstein A. Zur Deutschen Literatur für Viola da Gamba: Im 16. und 17. Jahrhundert / A. Einstein. — Zweite Folge. — H. I. Lpz.: Breitkopf & Härtel, 1905. — 50 S.
53. Fischerman D. "Scherzi musicali. Biber, Schmelzer, Walther", Musica Antiqua Köln, Reinhard Goebel, 0289 429 2302 7 DDD AH ARCHIV

- Production: record review / D. Fischerman // Deutsche Grammophon (2003).
Режим доступа: <http://www.deutschegrammophon.com/en/cat/4292302> (дата обращения: 01.07.15).
54. Franko M. *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body* / M. Franko. — Cambridge University Press, 1993. — 260 p.
55. Freeman D.E. *The Opera Theater of Count Franz von Sporck in Prague* / D.E. Freeman // *Studies in the Music of Czechoslovakia*, № 2. — Pendragon Press, 1992. — 392 p.
56. Freeman-Attwood J. “Schmelzer. Sonatae Unarum Fidium”: record review / J. Freeman-Attwood // *Gramophone* (January 2000). Режим доступа: <http://www.gramophone.co.uk/review/schmelzer-sonatae-unarum-fidium> (дата обращения: 16.01.15).
57. Füreder-Baumgartner M. *Kaiser Leopold I und Johann Heinrich Schmelzer: die Ballettsuiten im Vergleich: Diplom-Arbeit* / M. Füreder-Baumgartner. — Wien: Universität für Musik und darstellende Kunst, 2007. — 71 S.
58. Gems, G., Borish L., Pfister G. *Sports in American History: From Colonization to Globalization* / G. Gems, L. Borish, G. Pfister. — Human Kinetics, 2008. — 384 p.
59. *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.
60. Graulich M. *Vorwort* / M. Graulich // H. I. F. von Biber. *Sonate Es-Dur für Violine (scordato) und Cembalo*. — Stuttgart: Carus, 2005. — 27 S.
61. *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*. — Doubleday & Company, 1985. — 1348 p.
62. Griscom R., Lasocki D. *The Recorder: A Research and Information Guide* / R. Griscom, D. Lasocki. — N.Y.: Routledge, 2012. — 744 p.

63. Grout D.J., Williams H.W. *A Short History of Opera* / D.J. Grout, H.W. Williams. — Columbia University Press, 2003. — 1030 p.
64. Hadamowsky F. *Barocktheater am Wiener Kaiserhof: Mit einem Spielplan (1625–1740)* / F. Hadamowsky // *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung* 1951/52. — A. Sexl, 1955. — 117 S.
65. *The Harvard Biographical Dictionary of Music* / ed. by D. M. Randel. — Belknap Press, 1996. — 1032 p.
66. Haynes B. *The Eloquent Oboe: A History of the Hautboy from 1640 to 1760* / B. Haynes. — Oxford University Press, 2001. — 528 p.
67. Herbert T., Wallace J. *The Cambridge Companion to Brass Instruments* / T. Herbert, J. Wallace. — Cambridge University Press, 1997. — 341 p.
68. Highfill P.H. *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers, and Other Stage Personell In London, 1660-1800* / P.H. Highfill. — Southern Illinois University Press, 1984. In 16 vols. — Vol. 5: Eagan to Garrett. — 494 p.
69. Holloway J. “Johann Heinrich Schmelzer. Unarum Fidium”: introduction / J. Holloway // *ECM New Series* 465 066-2.
70. Hudson R. *The Allemande the Balletto and the Tanz: The History* / R. Hudson. In 2 vols. — Vol. 1. Cambridge University Press, 1986. — 264 p.
71. Ingrao Ch.W. *The Habsburg Monarchy, 1618–1815* / Ch.W. Ingrao. — Cambridge: Cambridge University Press, 2000. — 286 p. (*New Approaches to European History*, Vol. 21).
72. *Italian Opera in Central Europe* / ed. by M. Bucciarelli, N. Dubrowy, R. Strohm. — Berliner Wissenschafts-Verlag, 2006. — Vol. 2: Institutions and Ceremonies. — 328 p.
73. Jensen N. *The Instrumental Music for Small Ensemble of Antonio Bertali: the Sources* / N. Jensen // *Dansk Arbog for Musikforskning* XX (1992). — P. 25–43.
74. 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.
75. Koczirc A. Zur Lebensgeschichte Johann Heinrich Schmelzers / A. Koczirc // Studien zur Musikwissenschaft. — H. 26 (1964). — S. 47–66.
76. Köchel L.R. von. Johann Josef Fux. Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740 / L.R. von Köchel. — Georg Olms Verlag, 1988. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1872. — 772 S.
77. Köchel L.R. von. Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867 / L.R. von Köchel. — Wien: Beck'sche Universitäts-Buchhandlung, 1869. — 160 S.
78. Kralik H. The Vienna Opera / H. Kralik. — Vienna: Brüder Rosenbaum, 1963. — 189 p.
79. Ledbetter D. Unaccompanied Bach. Performing the Solo Works / D. Ledbetter. — New Haven: Yale University Press, 2009. — 360 p.
80. Les pièces de Molière: Le bourgeois gentilhomme / ed. by G. Monval. In 30 Vols. — Vol. 25. — Paris: Librairie des Bibliophiles: 1894. — 147 p.
81. Loesser A. Men, Women and Pianos: A Social History / A. Loesser. — Dover Publications, 2011. — 672 p.
82. McCabe I.B. Orientalism in Early Modern France: Eurasian Trade, Exoticism, and the Ancien Régime / I.B. McCabe. — Oxford; NY: Berg, 2008. — 416 p.
83. Mylius W.M. Rudimenta musices, Das ist: Eine kurze und Grund—richtige Anweisung zur Singe-Kunst, Wie solche denen Knaben so wohl in Schulen, als in der Privat-Information wohl und richtig beyzubringen, in welcher auch alle weitläuffige und zu zu solcher Unterrichtung unnöthige Regeln angelassen, das nützlichste und northwendigste aber mit Fleiß angeführet, und mit kurtzen weitläuffige und zu solcher Unterrichtung unnöthige Regeln angelassen, das nützlichste und northwendigste aber mit Fleiß angeführet, und mit kurtzen

- Exempeln, der lieben Jugend zum besten, deutsch erkläret worden / W.M. Mylius. — Gotha: J.Ch. Brückner, 1686. — 153 S.
84. Nettl P. Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts / P. Nettl // Studien zur Musikwissenschaft. — H. 8 (1921). — S. 45–175.
85. Neville J. Dance, Spectacle, and the Body Politick, 1250-1750 / J. Neville. — Indiana University Press, 2008. — 392 p.
86. Neumann Frederick. Ornamentation in Baroque and post-Baroque music: with a Special Emphasis on J. S. Bach / F. Neumann. — Princeton University Press, 1983. — XXIV, 630 p.
87. Newman J. Jean-Baptiste de Lully and his tragédies lyriques / J. Newman. — Ann Arbor, Michigan: UMI Research, 1979. — 266 p.
88. Parsons N. Vienna: A Cultural History / N. Parsons. — Oxford University Press, 2009. — 304 p.
89. Penna L. Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata; distinti in tre' libri: dal primo spuntano li principij del canto figvrato; dal secondo spiccano le regole del contrapvnto; dal terzo appariscono li fondamenti per suonare l'organo ò clavicembalo sopra la parte / L. Penna. — Bologna: Giacomo Monti, 1679. — 192 p.
90. Pirro A. The Aesthetic of Johann Sebastian Bach / A. Pirro / transl. by J. Armstrong. — Rowman & Littlefield Publishers, 2014. — 518 p.
91. Porter S. The Great Plague / S. Porter. — Gloucestershire: Amberley, 2012. — 208 p.
92. Praetorius M. Syntagma Musicum Vol. III / M. Praetorius / transl. and ed. by J. T. Kite-Powell. — Oxford; New York: Oxford University Press, 2004. — XXIX, 265 p.
93. Rinck E.G. Leopolds des Grossen Röm. Kaisers wunderwürdiges Leben und Thaten aus geheimen nachrichten eröffnet und in vier Theile getheilet: in 2 Bde / E.G. Rinck. — Cölln: o. Dr., 1713. — 1725 S.

94. Robertson M. *The Courtly Consort Suite in German-speaking Europe, 1650-1706* / M. Robertson. — Burlington, VT: Ashgate, 2009. — 275 p.
95. Rosand E. *Opera in Seventeenth-Century Venice: the creation of a genre* / E. Rosand. — University of California Press, 2007. — 684 p.
96. Roselli J. *Singers of Italian Opera: The History of a Profession* / J. Roselli. — Cambridge University Press, 1995. — 292 p.
97. *The Royal Chapel in the Time of the Habsburgs: Music and Ceremony in Early Modern European Court* / edit. by J.J. Carreras, Garcia Bernardo Garcia; transl. by T. Knighton. — Woodbridge: Boydell Press, 2005. — 402 p.
98. Sadie J.A. *Companion to Baroque Music* / J.A. Sadie. — University of California Press, 1998. — 549 p.
99. Salatino K. *Incendiary Art: The Representation of Fireworks in Early Modern Europe* / K. Salatino. — Oxford University Press, 1998. — 136 p.
100. Sbarra F. *La contesa dell'aria, e dell'acqua festa a cavallo rappresentata nell'augustissime nozze dell'Imperatore Leopoldo e dell'Infanta Margherita dell'Espagne* / F. Sbarra. — Vienna: Appresso Matteo Cosmerovio, 1667. — 107 p.
101. Sbarra F. *Sieg-Streit deß Lufft und Wassers Freuden-Fest zu Pferd zu dem Glorwürdigisten Beyläger Beeder Kayserlichen Majestäten Leopoldi deß Ersten Römischen Kayzers. und Margarita, Gebohrner Königlichen Infantin auß Hispanien dargestellt in dero Kayserlichen Residentz Statt Wienn* / F. Sbarra. — Vienna: Matteo Cosmerovio, 1667. — 162 p. Режим доступа: <http://www.archive.org/details/publicationsrela00bert> (дата обращения: 01.02.16).
102. Sbarra F. *Il pomo d'oro. Festa teatrale. Rappresentata in Vienna per l'Augustissime nozze di Leopoldo e Margherita* / F. Sbarra. — Vienna: Appresso Matteo Cosmerovio, 1668. — 158 p.
103. Schaefer C. *“Gewaltig viele Noten...”: die Musik der Habsburger* / C. Schaefer. — Wien: Ueberreuter, 1996. — 203 S.

104. Schmelzer J.H. *Clementissime Princeps. Sacro-Profanus Conventus Musicus* <...> / J.H. Schmelzer // *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* / hrsg. von E. Schenk. — Bd. 111–112. — Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1965. — S. 1.
105. Schitzler R. Schmelzer Johann Heinrich / R. Schitzler // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed., in 29 vol / ed. by S. Sadie, J. Tyrell. — Vol. 22. — L.: MacMillan, 2001. — P. 526–528.
106. Schnitzer C. *Höfische Maskeraden: Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der Frühen Neuzeit* / C. Schnitzer. — Tübingen: Niemeyer, 1999. (Frühe Neuzeit. Bd. 53.). — VIII, 465 S.
107. Scholz G. *The Interdependency of Literature, Architecture, Theater and Music as an Expression of Baroque Absolutism at the Hapsburg Court in Vienna* // *Analecta Husserliana, The yearbook of Phenomenological Research*, том LXIII, *The Orchestration of The Arts-A Creative Symbiosis of Existential Powers: The Vibrating Interplay of Sound, Color, Image, Gesture, Movement, Rhythm, Fragrance, Word, Touch* / G. Scholz / ed. by M. Kronegger. — Kluwer Academic Publishers, 2000. — 475 p.
108. Schrott M. *Die Tanzregie in den Barockopern unter Kaiser Leopold I* / M. Schrott // *Regie in Dokumentation, Forschung und Lehre* / hrsg. von M. Dietrich. — Salzburg: Müller, 1975. — S. 106–130.
109. Schwarz B. *Great Masters of the Violin: From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman, and Perlman* / B. Schwarz / Foreword by Y. Menuhin. — N. Y.: Simon and Schuster, 1987. — 671 p.
110. Selfridge-Field E. *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi* / E. Selfridge-Field. — NY; Washington: Praeger, 1975. — 351 p.
111. Sehnal J. *Pavel Vejvanovský and the Kromeriz music collection : perspectives on seventeenth-century music in Moravia* / J. Sehnal / transl. by J. M. Fiehler. — Olomouc: Univerzita Palackého, 2008. — 343 p.

112. Silvela Z. *A New History of Violin Playing. The Vibrato and Lambert Massart's Revolutionary Discovery* / Z. Silvela. — USA: Universal Publishers, 2001. — 436 p.
113. Smither H.E. *A History of the Oratorio: in 4 vols. Vol. I: The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris* / H.E. Smither. — Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1977. — XXVII, 480 p.
114. Spielman J.P. *The City & the Crown: Vienna and the Imperial Court, 1600-1740* / J.P. Spielman. — Purdue University Press, 1993. — 264 p.
115. Stowell R. *The Early Violin and Viola: A Practical Guide* / R. Stowell. — Cambridge: Cambridge University Press, 2001. — XV, 234 p.
116. Vehse E. *Memoirs of the court, aristocracy, and diplomacy of Austria* / E. Vehse. In 2 vols. — Vol. 1 / transl. by F. Demmler. — L.: Longman, Brown, Green, and Longmans, 1856. — 504 p.
117. Vehse E. *Memoirs of the court, aristocracy, and diplomacy of Austria* / E. Vehse. In 2 vols. — Vol. 2. — L.: Longman, Brown, Green, and Longmans, 1856. — 532 p.
118. Walther J.G. *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec, <...>* / J.G. Walther. — Leipzig: Wolfgang Deer, 1732. — 670 S.
119. Warrack J. *German Opera: From the Beginnings to Wagner* / J. Warrack. — Cambridge University Press, 2004. — 464 p.
120. Wellesz E. *Die Opern und Oratorien in Wien von 1660-1708* / E. Wellesz. — Charleston: Nabu Press, 2010. — 146 S.
121. Whaley J. *Germany and the Holy Roman Empire* / J. Whaley. — Oxford University Press, 2011. In 2 vols. — Vol. II: *The Peace of Westphalia to the Dissolution of the Reich, 1648-1806*. — 747 p.
122. Wiesmann S., Zykan O., Feuerstein G., Urbach R., Krebs Helmut. *Vienna, present and past: music and opera, painting and sculpture, literature and theatre* / S. Wiesmann, O. Zykan, G. Feuerstein, R. Urbach, H. Krebs. — Wien: Jugend und Volk Verlagsgesellschaft, 1975. — 72 p.

123. Williams P.F. Bach, Handel, Scarlatti: Tercentenary Essays / P.F. Williams. — Cambridge University Press, 1985. — 363 p.
124. 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] / P. Wollny // Journal of Seventeenth-Century Music. — Vol. 3 (1997). — No. 1. — Режим доступа: <http://sscm-jscm.org/v3/no1/wollny.html> (дата обращения: 01.07.15).
125. Wörner K.H. Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch / K.H. Wörner. — 8. Auflage. — Vandenhoeck & Ruprecht, 1993. — 694 p.
126. Yates W.E. Theatre in Vienna: A Critical History, 1776-1995 / W.E. Yates. — Cambridge University Press, 2005. — 356 p.

НОТНЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. Bertali A. Sonata a Violino Solo in A minor № 1 // Partiturbuch Ludwig (D-W Mss.34-7.001).
2. Bertali A. Sonata a Violino Solo in D minor № 2 // Partiturbuch Ludwig (D-W Mss.34-7.002).
3. Bertali A. Sonata a 6 in D minor // Partiturbuch Ludwig (D-W Mss.34-7.100).
4. Bertali A. Sonata a 2 (CZ-KRa A 498/IV:96) // 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).
5. Biber H. I. F. Sonatae, Violino Solo <...>. Salzburg: Thomas Georg Höger, 1681.
6. Castello D. Sonate concertate in stil moderno <...>. Libro Primo, Secondo. Venice: Francesco Magni, 1658.
7. Cesti M. Il pomo d'oro // Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Band 6, 9 / hrsg. von Guido Adler. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1896.
8. Merula T. Il quarto libro delle canzoni da suonare a Doi, & à Tre. <...> Venetia: Alessandro Vincenti, 1651.
9. Muffat G. Sonata Violino Solo. Bernard Lang, Lausanne, 2002.

10. Pandolfi Mealli G. A. Sonatas op.III & IV for violin & bc / ed. by Enrico Gatti, Fabrizio Longo. Magdeburg: Edition Walhall, 2011.
11. Schmelzer J. H. Duodena Selectarum Sonatarum (1659). Werke handschriftlicher Überlieferung // Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Band 105 / hrsg. von Erich Schenk. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1963.
12. Schmelzer J. H. Sonatae Unarum Fidium, seu a violin solo. Nuremberg: M. Endter, 1664.
13. Schmelzer J. H. Sonatae Unarum Fidium // Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Band 93 / hrsg. von Erich Schenk. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1958.
14. Schmelzer J. H. Arien Zu den Balletten welche an der Röm: Kayl.: Meyt: Leopoldi des Ersten etc. hoff, in dero Residenz Statt Wien, von dem 16 Febre 1665 bis den 23 Febre des 1667isten Jahres gehalten worden. Österreichische Nationalbibliothek. Mus.Hs.16583/1-2 Mus.
15. Uccellini M. 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: 01.05.2016).
16. Uccellini M. Ozio regio, op.7. La Courneuve: Roussel, 2012.
17. Walther J. J. Hortulus Chelicus. Mainz: Ludovico Bourgeat, 1688.
18. Wiener Tanzmusik in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts. Johann Heinrich Schmelzer, Johann Josef Hoffer, Alexander Poglietti // Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Band 56 / bearb. von Paul Nettl. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1921.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Сценарий фейерверка¹⁹¹

Вступление. Сцена 1. Появляется Меркурий со свадебным факелом, чтобы явить миру пламя триумфа, зажженное на горе Олимп на свадьбе римского императора. Сам император из окна дворца зажигает свадебный факел, после чего пять сотен взмывающих в небо огней символически представляют «всеобщее пламя триумфа целого мира».

Сцена 2. В знак того, что весь мир действительно одно пламя триумфа, тридцать пушек большого и малого калибра выстреливают с ближайшего бастиона под аккомпанемент труб и литавр из всех оркестров. Этот салют был сигналом для начала самого фейерверка, который состоял из трех действий, по три сцены в каждом.

Действие 1. Сцена 1. Зажигается гора Этна. Видно преисподнюю Вулкана, который вместе с помощниками кует оружие.

Сцена 2. В кузницу влетает Купидон, выгоняет ее обитателей, ломает оружие; затем выковывает золотое обручальное кольцо. Закончив свою работу, он уносит его на небеса и отдает на хранение в сокровищницу вечного блаженства.

Сцена 3. Двуглавая гора Парнас предстает пылающей в пламени радости. Девять богинь играют благозвучную музыку в знак одобрения действий Купидона. Затем вся гора освещается огнями под звуки труб и литавр.

Действие 2. Сцена 1. На пространстве между двумя горами видны двое ворот, каждые из них увенчаны сердцем с буквами L. и M. (Леопольд и Маргарита). Бог Гименей зажигает их чистыми белыми огнями.

Сцена 2. Со стороны Этны появляются Кентавры с горящими факелами; Геркулес по приказу Юпитера наступает на них и отважно прогоняет с поля.

¹⁹¹ *Vehse E. Memoirs of the court, aristocracy, and diplomacy of Austria. In 2 vols. Vol. 1 / transl. by F. Demmler. L.: Longman, Brown, Green and Longmans, 1856. P. 497.*

Сцена 3. Справа виден дом Австрии в виде крепкой башни; слева — испанский замок, аллюзия на оружейную мощь Испании. От каждой из этих больших башен, увенчанных буквами V. A., V. H. (*Vivat Austria, Vivat Hispania*), поднимается тысяча ракет; с каждой стороны с небольших мортир зажигается сотня салютов. Огненные шары, стреляющие с мортир, взрываются в воздухе несколькими тысячами хлопков, после чего становятся видны буквы V. L., V. M. (*Vivat Leopoldus, Vivat Margareta*). Фанфары труб и гром литавр.

Действие 3. Сцена 1. На заднем плане виден храм Гименея с 27 колоннами и 39 статуями на крыше, с 33 пирамидами ослепительного огня. Юпитер из облаков посылает своего орла зажечь на алтаре в храме пламя радости.

Сцена 2. Феникс, сгорающий от любви к своему потомству, появляется в пламени над храмом. Как огонь радости должен был означать пламя смиреннейшей покорности верных и послушных подданных на алтаре патриотизма, так чудесная птица появлялась как символ бережной заботы и любви Его Императорского Величества к его самым смиренным и покорным вассалам и подданным.

Сцена 3. Из колонн, статуй и пирамид храма Гименея взмывают 73000 огней, по крайней мере 300 ракет, из которых каждая заряжена 3 фунтами пороха. Буквы A.E.I.O.U. (*Austria erit in omne Ultimum*¹⁹²) парят в воздухе. Из пушек выстреливают 10 больших триумфальных огненных шаров. Калибром 200 и 300 фунтов, они взрываются с тысячами хлопков. Более того, 30 огромных ракет поднимаются в воздух, 10 из них — весом 50, 10 — 100, и 10 — 150 фунтов.

30 выстрелов из пушек большого калибра знаменуют заключение этого изобретательного и дорогостоящего представления.

Программу фейерверков составил Бартоломей Пейссер, управляющий арсеналом крепости Глатца.

¹⁹² Австрия будет существовать вечно.

Программа конного балета «Спор Воздуха и Воды»

Сигналом к началу представления также служили тридцать выстрелов из пушек. Действо открывалось Богиней Славы в белом одеянии, стоящей с трубой в руке на корме корабля. Он представлял собой большую турецкую галеру, покрашенную в красное и обильно позолоченную, с командой в красных с золотым кружевом костюмах рабов турецких галер. Мачты, такелаж и флаги были также красными. Оркестр играл на палубе, а корабль окружали сорок Тритонов. Богиня Славы обращалась с речью к императрице. Судно, покоящееся на подобии грузовой платформы, передвигали вокруг арены; но груз был такой тяжелый, что колеса сломались, так что для представления 31 января галера была найдена непригодной.

После фанфар труб начиналось вступление конного балета. Программа его предполагала мифологическое-символическое представление, демонстрирующее борьбу четырех Элементов за Золотое Руно и императорскую корону. Четыре Элемента были представлены четырьмя группами:

1. Первая группа — группа Воды, под руководством графа-палатина Зульцбаха. В нее входили 7 всадников: граф Иоганн Карл Палви¹⁹³, граф Франц Максим фон Маннсфельд, граф Эразм Фридрих фон Херберштайн, граф Зенфрид Кристоф Бройнер, граф Генрих Франс фон Маннсфельд, граф Фердинанд фон Херберштайн, граф Максимилиан фон Фюрстенберг. Участники этой группы были одеты в голубое и серебряное, и их костюмы были украшены рыбьей чешуей и раковинами.
2. Второй была группа Земли, под командованием конного мастера Дитрихштайна. Одежда участников этой группы зеленого и серебряного цвета была украшена розами и другими цветами. В группу Земли также входили 7 всадников: граф Иоганн Бальтазар фон Йонас, граф Кристоф фон Братислав, маркграф Иоганн Баптист Шпинола, граф Готтхард Генрих фон

¹⁹³ В итальянском варианте либретто он назван Франческо Карло.

Саллабург, граф Макс Адам фон Вальштайн, граф Зигмунд фон Турн и граф Адам Максимилиан фон Юлиан.

3. Всадники третьей группы, представляющей элемент Воздуха, носили одежду из золотой парчи, оттененную «цветом Авроры» и украшенную цветами радуги. Группу Воздуха составляли камергеры Его Величества под командой герцога Лотарингского: граф Карл Людвиг фон Хофкирхен, граф Георг Зигмунд Кацианер, Франц Альбрехт Юлиус Брайнер, граф Фердинанд Эрнст фон Херберштайн, граф Вильгельм фон д'Эттинген, граф Людвиг Колоредо, граф Адам Вильгельм фон Брандес.

4. Группой Огня должен был командовать Монтекукулли; но, поскольку он был нездоров, его место было занято кем-то другим. Всадники этой группы носили костюмы красного и серебряного цветов, украшенные блестящим пламенем. 7 всадников этой группы составляли: граф Иоганн Рудольф Марцин, граф Бартоломей фон Штаремберг, граф Эней Капрара, граф Якоб Андре фон Брандес, Франс Леопольд фон Тирхайм, граф Георг Зигмунд фон Траутмансдорф, Эрнст Шерфенберг.

Каждую из групп сопровождали оруженосцы, трубачи и литавристы, одетые в цвета своего элемента.

Процессию возглавляли всадники Водного эскадрона; позади них, на огромной колеснице, ехал гигантский кит, фонтанирующий значительное количество воды изо рта и ноздрей. На его спине ехал Нептун со своим трезубцем. Его окружали всевозможные морские монстры, держащие в руках фейерверки и трезубцы, и хор из 30 человек, представляющих Ветры, и, подобно Нептуну, вооруженных трезубцами.

Затем следовал эскадрон Земли и позади него, на другой большой колеснице, два огромных слона, несущие на своих спинах замки, на которых покоилась Земля. Сама колесница представляла сад богини земли Бересинтии, в котором сидел лесной бог Пан со своими пастухами, держащими на плечах большие дубинки, которые позже поджигались, чтобы осветить громадное сооружение.

Кроме массы этих мифологических персонажей на колеснице был певец, который пел на итальянском языке восхваление Императрице.

После этого следовала кавалькада эскадрона Воздуха и позади них, на колеснице, на ужасном драконе восседал Воздух, окруженный стаей птиц всех видов и тридцатью грифонами, которые, покрытые золотой тканью, несли в своих лапах зажженные огни. Над колесницей сияла радуга, на которой сидел другой певец, также поющий восхваление Императрице.

Тыл образовывала кавалькада эскадрона Огня, с серебряными молотами, сопровождаемая машиной с гигантским пламенем огня, в середине ее — саламандра, из пасти которой изрыгался самый значительный из всех фейерверк. К этому эскадрону присоединялась колесница Этны, извергающей огонь, и на ней бог Вулкан, также с серебряным молотом, одетый в костюм телесного и черного цветов. Рядом с ним шли 30 циклопов с серебряными молотами и сонм маленьких Купидонов.



Конный балет «Спор Воздуха и Воды», Хофбург, 1667 год¹⁹⁴

Затем под фанфары труб и литавр сцена менялась, и появлялся корабль с Аргонавтами, с золотым руном подле императорской короны.

После процессии Юнона и Нептун затевали спор: какая стихия больше всего подходит, чтобы породить жемчуг. К ним присоединялись остальные боги — Воздух звал на помощь Огонь, Вода — Землю, и начиналась битва (Воздух и Огонь против Воды и Земли). Пока продолжался спор за драгоценный приз, небо освещалось, и появлялось маленькое облачко, которое постепенно увеличивалось, пока не превращалось в большой усеянный звездами глобус, над которым на радуге (эмблеме мира) сидела Вечность. Она обращалась к всадникам, объявляя им, что нет необходимости драться, так как Золотое Руно и Корона от начала времен предназначены Дому Австрии, а Маргарита — Леопольду. Затем глобус открывался и перед взорами зрителей предстал храм Вечности, 60 футов в высоту и 48 в ширину, сделанный из металла и мрамора, из которого появлялся сам император, возглавляющий процессию духов предшествующих императоров, сопровождаемых музыкантами, придворными, солдатами и колесницей Славы в форме серебряной раковины с роскошной огромной жемчужиной, лежащей в ней. Раковина демонстрировала портрет императрицы и фигуру Леопольда как шестнадцатого Цезаря Дома Австрии, в одеждах римского императора. Его Величество сопровождали 12 трубачей, разделенных литавристами на три группы, и 12 всадников, составлявших цвет австрийского дворянства: граф Фердинанд Эмерих фон Коломитц, Карл фон Шерфенберг, граф Франц Августин фон Вальдштайн, граф Зигмунд Хельфрид фон Дитрихштайн, граф Франс Карл Кауриани, маркграф Отто Генрих фон Коретто и Грана, граф Франс Кристоф Кевенхюллер, граф Максимилиан Людвиг Брайнер, граф Михаэль Венцель Франс фон Альтхайм, граф Фердинанд Бонавентура фон Харраш, граф Франс Ульрих Кинцки, граф Кристоф Иоганн фон Альтхайм. За колесницей Славы ехали три другие с пленными Индийцами,

¹⁹⁴ Sbarra F. La contesa dell'aria, e dell'acqua festa a cavallo rappresentata nell' augustissime nozze... dell' Imperatore Leopoldo e dell'Infanta Margherita dell Spagne. Vienna: Appresso Matteo Cosmerovio, 1667.

Татарами и Маврами. Вся эта группа следовала вокруг арены, а хор сопровождал процессию хвалебными песнями.

Далее сцена была очищена от всех колесниц, и начинался собственно конный балет. Участники были также поделены на четыре группы, соответствующие четырем Элементом, каждая из которых состояла из восьми всадников, разбитых на пары; между каждыми двумя парами ехала колонна сопровождающих оруженосцев.

После балета декорация опять превращалась в облачное небо над триумфальной аркой. Высоко в воздухе ангел пел сладкую песню; затем появлялись шесть всадников в широких ниспадающих одеждах, украшенных серебряными кружевами и бриллиантами, с серебряными стрелами в руках. За ними следовал сам император, окруженный толпой пажей, одетых в золотое. Император был одет так же, как и шесть всадников, но кружева на его платье были более роскошными, а шлем украшала корона. Двенадцать всадников, одетых в белое, следовали позади Его Величества. Затем шла триумфальная колесница, которую тянули восемь снежно-белых лошадей и на которой сидели семь певцов в одеяниях, усыпанных драгоценными камнями. Сделав один круг, колесница останавливалась перед императрицей, и певцы исполняли самую восхитительную музыку. Затем все в сжатом строю покидали арену.

Завершение балета было также отмечено выстрелом тридцати орудий.

Программа оперы «Золотое Яблоко»

В **прологе** император Леопольд I верхом на коне стоит на груди оружия, окруженный предыдущими австрийскими императорами, пока восемь провинций и государств, находящихся под властью австрийского императора (Испания, Италия, Венгрия, Империя, Сардиния, Богемия, Америка и верхняя Австрия), славят Его Величество. К ним присоединяются Купидон с луком, Гименей с факелом и Австрийская Слава на крылатом Пегасе.

Действие 1. В мрачном царстве Плутона Прозерпина оплакивает свое унылое, мрачное существование, наполненное стенаниями и криками

грешников. Плутон утешает Прозерпину, говоря, что печали могут быть и у богов. Он призывает к себе Раздор и приказывает посеять вражду между небожителями.

В небесном царстве Юпитера пируют боги. Придворный шут Момо высмеивает их, особенное внимание уделяя Марсу, когда вдруг из облаков появляется Раздор и бросает пирующим золотое яблоко с надписью «Прекраснейшей». Начинается спор за этот титул между тремя богинями — Юноной, Палладой и Венерой. Юпитер назначает судьей Париса, известного своей справедливостью, и отправляет за ним Меркурия.

На фоне пасторального пейзажа на горе Ида веселятся нимфы, среди них Эннона. Появляется ее возлюбленный, Парис, и они поют любовный дуэт. С небес спускается Меркурий с посланием от Юпитера, Эннона печалится при мысли, что Парис должен оставить ее. Парис утешает Эннону и клянется в верности. Позднее, в этих же декорациях, пастух Аурлиндо горюет о своей несчастной страсти к Энноне, пока не появляется Филауре, кормилица Энноны, и не начинает высмеивать его.

Во дворце Париса Юнона и Паллада тайно спускаются с небес, чтобы подкупить юношу. Юнона предлагает ему власть, Паллада — славу, а Венера соблазняет его обещанием Елены, жены царя Менелая и самой прекрасной женщины в мире. Момо высмеивает Париса за странную роль, которая ему досталась. Судья решает в пользу Венеры. Хор красоты и амуры танцуют радостный балет, а Юнона и Паллада клянутся отомстить.

Действие 2 открывается видом морского порта с кораблями и разрушенными башнями. Парис уезжает притязать на Елену. Сначала он хочет сбежать тайком от Энноны. Ауриндо убеждает Филауру помочь ему завоевать любимую; Момо рассказывает Филауре об увлеченности Париса Еленой. Парис поет о своей новой любви, в это время появляются Филаура и Эннона, чтобы обвинить его в измене. Парис пытается рассеять их подозрения и притворно клянется в любви к Энноне.

Земля разверзается, и из нее появляется огромная, фыркающая огнем голова монстра; внутри ее открытой громадной пасти обнаруживается вход в Аид, с Хароном в лодке на реке Ахерон и обнесенным стеной городом Дисом на заднем плане. Паромщик комично жалуется на отсутствие бизнеса в его царстве, когда появляются три летящие Фурии. Они несут вести Плутону и просят Харона перевезти их через реку. Тот соглашается, но взамен просит рассказать ему историю. Фурии рассказывают ему о надвигающейся войне на земле, чему Харон несказанно рад, т. к. война поправит его дела в подземном мире.



Действие 2. Уста Преисподней

Смена декораций возвращает зрителей обратно в морской порт, где они становятся свидетелями отъезда Париса. Венера и Купидон отправляются вместе с ним. В палаточном лагере афинской армии вооруженная Паллада в парящей колеснице, ведомой совами, появляется перед своим жрецом Адрасте и царем Кекропом и приказывает им отомстить за пренебрежение к ее чести.

Царица Альцеста жалуется, что частые войны отдалили от нее супруга, и Кекроп разрешает жене сопровождать его.



Действие 2. Армейский лагерь

В болотистой местности, которая символизирует место рождения Паллады, афинские девушки занимаются военными искусствами.

Действие 3. Мрачная пещера короля ветров Эола. Эол сидит на каменном троне и совещается с ветрами Австром, Эвром, Зефиром и Вольтурном. Появляется Юнона с приказом уничтожить в море корабль Париса. В долине, в тени сосен, Эннона тревожится, что нигде не может найти Париса, и хочет утопиться в реке Ксантусе. Аурииндо и Момо веселят ее. Аурииндо надеется, что Эннона ответит взаимностью на его любовь, ведь мир — это сцена с разными декорациями, которые Фортуна, искусный механик сцены, в любой момент может изменить.

Венера приходит к Марсу в арсенал с высоким потолком и свисающими с него трофеями, знаменами и оружием, и умоляет его помочь ей противостоять Палладе и Юноне. Тем временем, вызванная Эолом буря во все стороны кидает

корабль Париса. Но тут появляется Венера в раковине, которую несут Нереиды, и подкупает Нептуна обещанием отдать ему нимфу Амфитриту. Буря стихает, и Парис продолжает свой путь. Филаура и Ауриндо все еще блуждают вокруг в поисках Париса. Происходит сражение между армиями Кекропа (Паллада) и Марса (Венера). Марс побеждает, и афинян вместе с царем Кекропом уводят в плен.



Действие 3, сцены 7–10. Море

В середине священной церемонии разгневанная Паллада, сопровождаемая громом и молнией, обрушивает на храм землетрясение. Со своей летящей колесницы она сообщает афинянам о пленении их царя.

Действие 4. В тихой кедровой роще Эннона горюет о Парисе, к ней присоединяется Филаура. Юнона пытается отомстить Нептуну за помощь Парису и просит Огонь уничтожить его подводное царство, но Огонь бессилен сделать это. Тогда Юнона разрушает дворец Париса. Ауриндо надеется, что после вероломства Париса Эннона обратит свой взор на него. Эннона понемногу успокаивается и уже более благосклонно слушает юношу. Паллада

отправляет Альцесту с войском к стенам крепости Марса, чтобы вызволить царя из плена. Начинается батальная сцена с воинами, двумя слонами и осадой. Афиняне терпят поражение.



Действие 4. Крепость Марса

Действие 5. Юпитер объявляет Юноне, что пресытился раздором между богами. Он решает забрать яблоко раздора из крепости, где оно находится.

Юпитер разрушает крепость и посылает орла за яблоком. Паллада и Юнона надеются получить его. Венера недовольна пересмотром решения. Юпитер успокаивает спорящих богинь и отдает яблоко той, кто обладает красотой Венеры, мудростью Паллады и величием Юноны — супруге австрийского императора Маргарите Терезе.

Завершает оперу заключительный хор, славящий Леопольда и Маргариту, и большой балет для трех групп персонажей.