

АККОМПАНИРОВАННАЯ КЛАВИРНАЯ СОНАТА И ЕЕ ПРЕТВОРЕНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ В. А. МОЦАРТА

В XVIII — первой трети XIX века по всей Европе были широко распространены сонаты для клавира с аккомпанирующими мелодическими инструментами (кроме скрипки — флейта, виолончель, другие духовые и струнные инструменты).

В наше время такие сочинения могут вызывать некоторое недоумение. Сочетание, к примеру, скрипки — как инструмента *мелодического*, и клавира — как инструмента *аккомпанирующего* — кажется вполне естественным, ибо базируется как на специфике самих инструментов, так и на многолетней — в первую очередь, классико-романтической — практике их использования. Когда скрипка излагает основной мелодико-тематический материал, а клавир ей аккомпанирует, — это сегодня соответствует некоей «норме» жанра. Однако, сталкиваясь с произведениями, написанными в жанре аккомпанированной сонаты, мы наблюдаем иную картину: не скрипка главенствует в экспонировании темы и тематическом развитии, а клавир.

Историческое название жанра — «соната с сопровождением». Именно такую формулировку можно найти на титульных листах множества опубликованных сочинений XVIII–XIX веков. На сегодняшний день более употребительным стал термин «аккомпанированная клавирная соната». Он принят большинством ведущих западноевропейских исследователей, например Уильямом Ньюменом и Дэвидом Фаллером. Однако есть и исключения. Так, например, Рональд Кидд¹ предложил альтернативное обозначение для всех аккомпанированных жанров² — камерная музыка с облигатным клавиром. У этого термина есть неоспоримые преимущества: он указывает, во-первых, на то, что партия клавира выписана, а во-вторых, подразумевает присутствие мелодических инструментов. Вместе с тем термин оставляет открытым вопрос специфического соотношения партий. Вероятно, именно поэтому название «камерная музыка с облигатным клавиром» не получило широкого распространения. Да и, как остроумно замечает уже упомянутый Фаллер, кто будет писать пять слов, если можно написать три? Аккомпанированный — ключевое слово, позволяющее этому специфическому жанру не «затеряться» в более широкой области «камерной музыки».

¹ *Kidd Ronald*. The emergence of Chamber music with Obligato Keyboard in England, *Acta musicologica* XLIV, 1972.

² Аккомпанированная музыка — «термин, используемый для описания камерной музыки XVIII века с полностью или частично выписанной клавирной партией и одним или более сопровождающими инструментами». Аккомпанированными в XVIII веке бывали сонаты, трио, дивертисменты; возможны были также большие инструментальные составы. (*Fillion M*. Accompanied keyboard Music // *The New Grove Dictionary of Musica and Musicians*). В нашей статье мы ограничиваемся рассмотрением только одного вида аккомпанированной музыки — аккомпанированной сонаты.

Аkkомпанированная музыка — область довольно сложная для изучения в современных условиях. Главное препятствие здесь заключается в атрибуции ряда опубликованных источников как именно аккомпанированных произведений. Многие из них, являясь по сути аккомпанированными, идентифицируются и соответственно хранятся в библиотеках как скрипичные или флейтовые сонаты, другие — как сольные клавирные, ввиду отсутствия партий мелодических инструментов. Партии же по существующей тогда традиции издавались отдельно и не вписывались в клавир, как это принято в изданиях конца XIX–XXI веков. Участие виолончели, традиционного партнера клавира еще со времен *basso continuo*, также представляет определенную проблему. Иногда она имеет партию (как, например в моцартовских сонатах KV 10–15), но, вероятно, гораздо чаще виолончель просто дублирует партию клавира, причем, по мнению Ньюмена, «ее участие в названии аккомпанированной клавирной сонаты не упоминалось»¹.

Таким образом, аккомпанированную сонату нельзя атрибутировать, опираясь на количество участников ансамбля, структуру цикла, или, скажем, имея в виду только вопросы формообразования. С этой точки зрения она ничем не отличается от сольных клавирных сочинений. Решающим и, пожалуй, даже единственным критерием становятся особенности фактуры, определяющие специфику взаимоотношений партий внутри сочинения.

Суммируя свои наблюдения, Уильям Ньюмен отмечает следующие возможные фактурные комбинации в партии аккомпанирующего инструмента. Итак, аккомпанемент может:

- 1) дублировать любой из голосов клавира в унисон или октаву;
- 2) удваивать мелодическую линию клавира в терцию или сексту с возможными ритмическими изменениями;
- 3) исполнять гармонические голоса в виде выдержанных нот или фигураций;
- 4) дублировать контур мелодии, изложенной у клавира фигурационно в более простом ритме;
- 5) вступать в диалог с клавиром, причем аккомпанирующий инструмент не является инициатором диалога;
- б) наконец, исполнить и целую мелодическую фразу, однако такие фразы обычно достаточно кратки, а их сопровождение у клавира само по себе интересно².

В свою очередь Юрген Хюнкенмёллер, обобщая функции аккомпанирующего инструмента в фактуре, выделяет следующие типы взаимодействия его с клавиром: а) удвоение, б) дублирование, в) самостоятельный материал³.

Причины столь специфического взаимоотношения партий в аккомпанированной сонате коренятся в генезисе жанра, хотя на сегодняшний

¹ Newman William S. Concerning the accompanied Clavier sonata. The Musical Quarterly 1947 XXXIII(3). P. 330.

² Ibid. S. 342–346.

³ Hunkemöller Jürgen. W. A. Mozarts frühe Sonaten für Violine und Klavier. Untersuchungen zur Gattungsgeschichte im 18. Jahrhundert, Bern: Francke, 1970. S. 30.

день он и не вполне ясен. На этот счет существует несколько гипотез. Наиболее ранняя из них принадлежит Хуго Риману и присоединившемуся к его мнению Хансу Мерсманну. Истоки они усматривают, в основном, в барочной трио-сонате, а приоритет в основании отдают Иоганну Шоберту как представителю мангеймской школы. Итальянский музыковед Фаусто Торрефранко подвергает сомнению приоритет Шоберта, выдвигая на первый план неаполитанские источники и, соответственно, фигуру неаполитанского же мастера Феличе Джардини. Французский исследователь Лионель де Ла Лоранси отдает пальму первенства французским композиторам, представителям клавесинной школы¹. Наконец, Дэвид Фаллер в статье «Акомпанированная клавирная музыка» приходит к выводу, что у истоков акомпанированной музыки (в том числе сонаты) лежит целый ряд самых различных жанров: «...Франко-итальянская скрипичная и трио-соната посткоррелиевского периода, немецкие трио-сонаты и концерты, различные виды музыки для клавира соло, включая популярные переложения оркестровых сочинений, музыка для клавесина с мелодическим инструментом и, возможно, венский *Lauthenconcert* и английский органный концерт»². Иными словами, возникновение акомпанированной музыки, носило «интернациональный» характер, а в формировании его участвовали едва ли не все ключевые жанры эпохи.

Даже если встать на точку зрения Ньюмена и признать определенную неизбежность возникновения акомпанированной музыки, обусловили ее появление все-таки в первую очередь социальные причины. Специфика жанра, особенности композиция, тембровая драматургия и другие музыкальные «приметы» конкретного сочинения находились в прямой зависимости от условий, в которых ему предстояло звучать, и музыкантов, которые должны были его исполнять. Иными словами, как афористически выразился М. С. Друскин (правда, по несколько иному поводу), «место звучания (Ort) предопределяло манеру (Art) письма»³.

Среда, которая вызвала к жизни акомпанированную музыку — бытовое музицирование. Особенности жанра отвечали практической необходимости — клавесин (а несколько позже и фортепиано) существовал почти в каждом доме, где увлекались музыкой. А вот наличие других инструментов от случая к случаю варьировалось, в зависимости от состава играющих и их исполнительских умений. Таким образом, с развитием домашнего и салонного музицирования возникла насущная необходимость в таких сочинениях, в которых основная музыкально-смысловая нагрузка ложилась бы на партию клавира, а другой инструмент, или даже несколько инструментов, могли бы легко присоединиться к исполнению — даже при условии, что играют любители, не владеющие инструментом в совершенстве. Впрочем, и отсутствие мелодических инструментов не препятствовало

¹ См. *Newman William S.* Concerning the accompanied Clavier sonata. *The Musical Quarterly* 1947 XXXIII(3). P. 328.

² *Fuller D.* Accompanied keyboard music // *The Musical Quarterly.* 1974. IX. Стр. 224

³ *Друскин М. С.* Иоганн Себастьян Бах. М., 1982. С. 165.

музицированию: при необходимости пьесу можно было исполнять на клавире соло, опустив несущественные детали.

Спрос на аккомпанированную музыку был достаточно велик. Британский музыковед Стенли Сэди отмечает: «Соната с аккомпанементом, обычно для клавира (как основного инструмента) и скрипки (как аккомпанирующего) была популярным жанром во всех больших центрах, таких как Париж, Лондон и Амстердам, где она являлась жанром, предназначенным преимущественно для любительского музицирования; предполагалось, что юные дамы со средним уровнем подготовки играют на клавишном инструменте, мужчина — на скрипке или флейте. В ответ на общественные запросы такой тип сонаты развивался в третьей четверти XVIII века»¹.

Востребованность жанра аккомпанированной сонаты в Европе может быть объяснена как минимум двумя причинами. Во-первых, это демократизация общественно-музыкальной жизни, начавшаяся в XVII веке и повлекшая за собой значительное и быстрое расширение сферы бытового музицирования. Во-вторых, смена музыкальной парадигмы, результатом которой стало постепенное отмирание практики *basso continuo*.

В барочную и раннеклассическую эпоху клавирист-профессионал должен был уметь играть по цифровке. Этот наиболее распространенный вид музицирования, связанный с импровизацией, характерен для всех западноевропейских жанров — оперы, оратории, мессы, пассиона и пр. — с последних десятилетий XVI — по середину XVIII столетия. Полностью выписанный бас, сопровождаемый так называемыми сигнатурами — цифрами, указывающими состав гармонии, строящейся на данном басу, предоставлял исполнителю возможность «расшифровать» сочинение, досоздать его — но в соответствии с определенными законами, знанием основ композиции и контрапункта.

Однако в XVIII столетии частота исполнения по цифрованному басу постепенно, но неуклонно шла на убыль. Увеличивалось число музыкантов-любителей не из аристократов, но из других слоев общества, в частности — зажиточных горожан. «К прежним внешним формам бытования музыки — церкви, театру, феодальному двору — <...> прибавляются публичные концерты и любительское музицирование. <...> Возникает потребность в таких формах исполнительства, которые были бы приспособлены к возможностям не столько музыкантов-профессионалов, сколько любителей-бюргеров»².

Способствовало отмиранию *basso continuo* также отсутствие единой системы нотации и ее постоянное усложнение. Нельзя не учитывать и географические «разногласия»: так, по словам Ф. Марпурга, «немец

¹ Sadie S. Mozart: The Early Years 1756–1781. Oxford Univ. Press, 2006. P. 68.

² Бялый И. Е. Из истории фортепианного трио: Генезис и становление жанра. М., 1989. С. 25.

испытывает недоумение, глядя на французский генерал-бас, француз ценой больших усилий играет немецкий генерал-бас»¹.

Для любителей, пусть даже и высокообразованных (что уж говорить о бюргерах!), играть по цифрованному басу становилось все труднее, а вот дублировать на мелодических инструментах отдельные голоса партитуры, исполняемой на клавире, — вполне под силу. Это одна из значимых причин, вследствие которой практика цифрованного баса уходит в прошлое, а аккомпанированные сонаты (наряду с другими формами аккомпанированной клавирной музыки) начинают пользоваться все бóльшим спросом.

Среди причин особой популярности жанра нельзя также не упомянуть *появление фортепиано* и его все усиливающаяся роль в сфере бытового музицирования и публичного исполнения.

Несмотря на то, что в формировании жанра приняли участие представители разных национальных музыкальных школ, географическим центром этого процесса оказалась французская столица. Именно здесь появились первые образцы жанра. Немецкий исследователь Марк Хайнцель, впрочем, указывает только один подобный образец — сборник из шести непрограммных сонат «для клавесина с аккомпанементом скрипки» ор. 3 Ж. Ж. К. де Мондонвиля² (с ним согласен также Джон Ирвинг³). Опус 3 Мондонвиля был опубликован в 1734 году. Композитору, видимо, не были известны более ранние образцы «аккомпанированных пьес», увидевшие свет во Франции в самом начале XVIII века, в 1705 и 1707 годах⁴, и поэтому в Посвящении своего опуса он назвал себя новатором и в качестве такового считается общепризнанным «патриархом» жанра. Вслед за Мондонвилем к аккомпанированной музыке обратился Жан-Филипп Рамо. Речь идет о его знаменитых «Трио-пьесах» (опубликованных во второй половине 1741 года): «*Pièces de Clavesin en Concerts avec un Violon ou une Flûte et une Viole no un 2d Violon*», заголовок которых, по мнению В. Н. Брянцевой, у нас принято неточно переводить как «Концертные пьесы для скрипки или флейты и виолы или 2-й скрипки». Более точный, на ее взгляд, перевод должен звучать следующим образом: «Клавесинные пьесы в ансамблях» (с двумя другими инструментами)⁵. Свой сборник Рамо предварил «отсылкой» к ор. 3

¹ Цит. по: Катунян М. И. Импровизация на основе basso continuo // Музыкальное искусство барокко. Стили, жанры, традиции исполнения. Сб. ст. МГК им. П. И. Чайковского. Сост. и ред. Дубравская Т. Н., Меркулов А. М. Вып. 37. С. 137.

² См.: Heinzel M. A. Die Violinsonaten Wolfgang Amadeus Mozarts. Diss. Freiburg (Breisgau): Univ, 1996. Жан-Жозеф Кассанеа де Мондонвиль (крещен 1711 — 1772) — французский скрипач и композитор, в 1755–62 руководил парижскими Concert Spirituel. Хотя он активно работал в жанрах оперы и духовной музыки, известность в первую очередь приобрел как автор инструментальных жанров, а также сочинений для клавира, скрипки и голоса (1738).

³ Irving John. Sonata (Classical) // NGD.

⁴ Речь идет о сборниках Гаспара ле Ру и Элизабет Жакэ де Ла Герр; оба изданы в Париже. (Впрочем, Брюс Густафсон, опираясь на стилизованный анализ сборника Ле Ру, выдвигает гипотезу, согласно которой сборник был написан десятилетием раньше. См.: Gustafson Bruce. Le Roux, Maurice // NGD). В сборнике Ле Ру партия аккомпанирующей скрипки выписана, в сборнике Ла Герр — только указана. Помимо этих двух авторов В. Н. Брянцева в своей монографии «Французский клавесинизм» указывает также на Шарля Дьёпара, чьи аккомпанированные сонаты были опубликованы в Амстердаме однако без указания года. См.: Брянцева В. Н. Французский клавесинизм. СПб., 2000. С. 329.

⁵ Брянцева В. Н. Цит. соч. С. 329.

Мондонвиля: «Успех Сонат, недавно появившихся в качестве Пьес для клавесина со скрипкой, породил у меня намерение последовать тому же плану в новых клавесинных пьесах, которые рискую ныне выпустить в свет; я составил из них маленькие концерты [ансамбли. — В. Б.] между клавесином, скрипкой или флейтой и виолой и 2-й скрипкой»¹.

«Трио-пьесы» Рамо инициировали появление значительного количества аккомпанированной музыки — в большинстве своем, для двух исполнителей. В 1742 году Мишель Коррет² выпустил «Шесть сонат для клавесина с аккомпанементом скрипки» ор. 25, поскольку, на взгляд Брянцевой, «одним из первых во Франции уловил начавшийся в отечественном инструментализме поворот от многочастной программной сольной клавесинной сюиты к трехчастной, как правило “аккомпанированной” клавесинной сонате»³. Среди сочинений последователей, периодически обращающихся к этому жанру, музыковед называет целые серии (из трех или шести сочинений) Шарля Франсуа Клемана (1743), Шарля Нобле (1756), Симона Симона (ок. 1760), а также последнего представителя династии Куперенов — Армана Луи Куперена (1765). К ним следует добавить Леграна из Бордо (1755), шевалье Эрбена (1756) и Луи Габриеля Гийемена⁴. Последний, публикуя в 1745 году свои «Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement de violon», отметил в предисловии: Сначала я собирался сочинять для одного только клавира без сопровождения, но для того, *чтобы удовлетворить существующие вкусы*, я почувствовал, что не в состоянии обойтись без скрипичной партии, которая должна быть исполнена очень мягко, так, чтобы можно было легко слышать партию клавира. При желании эти сонаты могут быть исполнены без аккомпанемента скрипки (курсив мой. — В. Е.)⁵.

В 1750-м году пьесы Рамо были опубликованы в Лондоне, а в 1753-м там же переиздали и ор. 3 Мондонвиля. В 1760 — начале 1770-х годов на аккомпанированные жанры возник весьма устойчивый спрос; появились многочисленные публикации в парижских и лондонских издательствах. На периферии увлечения оказалась Вена: по утверждению М. Филлион, в австрийской столице вплоть до 1770-х годов «аккомпанированная соната со скрипкой была <...> практически неизвестна»⁶.

В 1770–1790 годы в музыкальной культуре Франции произошли определенные изменения. «Хотя инструментальная музыка звучала во французских дворцовых залах и салонах на протяжении всего XVIII века, —

¹ Цит. по: там же. С. 330.

² Мишель Корретт (1709–1795) был не только композитором и органистом, но также музыкальным писателем и автором свыше 17 учебных пособий. Среди них — школа игры на скрипке «L'école d'Orphée» (1738), а также «Le maître de clavecin pour l'accompagnement, méthode théorique et pratique» (1753).

³ Брянцева В. Н. Цит. соч. С. 347.

⁴ Луи Габриэль Гийемен (1705–1770), французский композитор и скрипач, придворный музыкант Людовика XV, работал почти исключительно в жанрах инструментальной музыки. Большой популярностью в Париже пользовались его сонаты для скрипки соло, для скрипки с basso continuo, трио-сонаты, квартеты, концерты, сонаты для двух скрипок и др.

⁵ Брянцева В. Н. Цит. соч. С. 347.

⁶ Fillion M. Accompanied keyboard music // New Grove Dictionary.

замечает Лариса Кириллина, — в ней все более заметными становились недостаток собственных свежих идей и влияние приезжих композиторов-виртуозов»¹. Пик спроса пришелся на опусы иностранцев, в основном австро-немецкого происхождения. Речь идет об инструментальных жанрах — симфониях, концертах, квартетах. Но особенно о сонатах: «Похоже, что, словно бы обидевшись на оброненный еще в XVII веке Б. Фонтенелем иронический вопрос — “Соната, чего ты хочешь от меня?” — соната от французов ничего уже больше не хотела. Она отдала свое сердце немцам и австрийцам»². В первую очередь — Иоганну Шоберту, Леонти Хонауэру, Герману Фридриху Раупаху, Иоганну Фридриху Эдельману и Николасу-Йозефу Хюльманделю.

Некоторые из перечисленных авторов оказали значительное воздействие на творчество юного Моцарта, в том числе и в жанре аккомпанированной сонаты. Это, безусловно, Шоберт, Раупах, Хюльмандель. Наконец, нельзя не упомянуть и лондонского Баха — Иоганна Кристиана, чьи аккомпанированные сочинения Моцарт знал, и влияние которых испытывал.

Таким образом, к середине XVIII века усилиями композиторов различных национальных школ аккомпанированная соната была сформирована и приобрела огромную популярность. Дальнейшее развитие и, отметим особо, преобразование аккомпанированной сонаты в концертирующий дуэт двух равноправных инструментов оказалось связано с деятельностью Вольфганга Амадея Моцарта.

Четыре ранних опуса, объединившие не менее шестнадцати сонат, представляют собой величайшую ценность для всех, изучающих развитие Моцарта-ребенка; но тем их значение и исчерпывается.

*Альфред Эйнштейн*³

«Ни один скрипач, — продолжает Эйнштейн, — не пришел бы в восторг от партии, предназначенной ему в ранних скрипичных сонатах Моцарта. Скрипка сопровождает клавир в терцию и зачастую выполняет только колористическую функцию, заполняя аккордовые звуки; она скромно держится в пределах среднего регистра, *ниже* партии правой руки на клавире, что было бы совсем плохо, если бы скрипка действительно претендовала на господство. Да, она может отважиться на короткие восклицания, но ей очень редко разрешается принять участие в диалоге или концертировать. <...> Голос скрипки всегда как бы прилаживается к клавире»⁴. Но ведь именно так были написаны многие и многие сочинения

¹ Кириллина Л. Классический стиль. Ч. 3. М., 2007. С. 214.

² Там же.

³ Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. М., 1977. С. 245.

⁴ Эйнштейн А. Цит. соч. С. 245.

современников Моцарта, и именно так писал свои ранние сонаты Моцарт, подражая существующему стилю, жадно впитывая и преобразуя музыкальные впечатления. Негативное восприятие Эйнштейна — это позиция современного слушателя, привыкшего к классико-романтическому распределению инструментов в ансамбле.

Повсеместно распространенный и чрезвычайно популярный жанр аккомпанированной сонаты оказался как нельзя более подходящим для композиторских опытов маленького Моцарта.

Общеизвестно, что первыми сочинениями Вольфганга были пьесы для клавира — этому инструменту в творчестве композитора определенно принадлежит «пальма первенства». Однако следующим инструментом, который он освоил — и как исполнитель, и как сочинитель, — оказалась скрипка. В том, что юный Моцарт помимо клавира практически осваивал еще и скрипку, нет ничего удивительного: Леопольд прославился как знаменитый преподаватель игры на этом инструменте; а его «Опыт основательной игры на скрипке»¹ известен педагогам наших дней, несмотря на то, что со времени ее издания прошло две с лишним сотни лет.

Первые композиторские опыты юного Вольфганга в области скрипичной музыки связаны с большим турне семейства Моцартов, начавшемся в 1762 году (Мюнхен, Пассау, Линц, Вена). В Вене брат и сестра дважды с большим успехом играли перед Марией Терезией и ее супругом Францем I. «Главным инструментом Вольфганга в то время был клавир, — утверждает Герман Аберт, — но, наряду с этим он все чаще обращался к скрипке и органу» (курсив мой. — В. Е.)².

Всего два года отделяют первую Сонату «для клавира или клавира и скрипки» (KV 6) от первых сочиненных Вольфгангом пьесок KV 1^a и 1^b (Andante и Allegro для клавира). Она появилась между 1762 и 1764 годами³ и, по сути, все еще была, скорее, клавирным сочинением, скрипка же присоединялась к клавиру *ad libitum*. Переход от клавирных к клавирно-скрипичным опусам оказался, таким образом, постепенным.

Первую (KV 6) и вторую (KV 7) сонаты — Вольфганг сочинял в 1762–1764 годах. Повод, благодаря которому они появились на свет, скорее «карьерного» характера. Посвященные второй дочери французского монарха — добродушной, как называет ее Аберт, принцессе Виктории, — сонаты были ей преподнесены маленьким композитором в Версале. По всей видимости, таким образом Леопольд стремился обратить на талантливого мальчика внимание французского двора. В конце января 1764 года сонаты были отданы в гравировку, а спустя два месяца изданы в Париже под ор. I.

Сонаты KV 8 (конец 1763 или начало 1764) и Allegro KV 9 (датировано 21 ноября 1763) были опубликованы также в Париже — в начале апреля

¹ Первое издание «Опыта основательной игры на скрипке» было опубликовано в Аугсбурге 1756 году — то есть в тот же год, когда у четы Моцарт появился на свет последний ребенок — Вольфганг Амадей.

² Аберт Г. Моцарт. Т. I, ч. 1. М., 1978. С. 80.

³ Год и место сочинения KV 6 точно не установлены. Скорее всего, мальчик сочинил ее в 1762, 1763 или 1764 г. в Зальцбурге, Брюсселе или Париже (Вольфганг Амадей Моцарт. Аннотированный каталог сочинений. М., 2005. С. 9).

1764-го как ор II. Они также имели посвящение и указание, что их сочинил семилетний мальчик. На сей раз адресатом посвящения стала придворная дама дофины графиня де Тессэ. Впоследствии все четыре ранние сонаты были опубликованы по инициативе Леопольда Моцарта во время пребывания семьи в Лондоне (апрель 1764 — июль 1765) с титульным листом на английском языке.

Факт публикации всех четырех сонат (KV 6–9) свидетельствует о том, что музыка прошла строгую «цензуру» и, не исключено, редактуру отца¹, и что он отнесся к этим произведениям достаточно серьезно, чтобы предложить их на суд широкой публики.

Следующие сонаты для клавира и скрипки или флейты (виолончель *ad libitum*) KV 10–15 появились на свет осенью 1764 года в Лондоне и были там же опубликованы в 1765 году под опусом III. Это характерный образец аккомпанированной музыки предназначенной для трех исполнителей.

Отметим, что первые сонаты для клавира был написаны Вольфгангом вразбивку в Нотной тетради Наннерль, так что «сонаты-трио» KV 10–15 — это действительно первые целенаправленно сочиненные сонатные циклы. Затем в жанре аккомпанированной сонаты следует двухлетний перерыв: в это время интерес юного Моцарта привлекает симфония (он пишет симфонии KV 16, 19 и 22), а также вокальные и клавирные пьесы.

Завершают ранний период творчества шесть сонат для клавира и скрипки KV 26–31, созданные в феврале 1766 года в Гааге и изданные при жизни Моцарта под опусом IV. Подобно «парижским» и «лондонским», эти сонаты также посвящены особе королевской крови — на сей раз принцессе Каролине фон Нассау-Вайльбург (1743–1787), сестре принца Оранского.

Конечно же, в первых произведениях Моцарта в жанре сонаты многие детали нотного текста связаны с неловкостью юного композитора, его неумением грамотно и удобно изложить свои музыкальные идеи. Однако поразительна скорость, с которой развивается композиторское мастерство! Еще в первой части Сонаты KV 6 совершенно очевидно, что юный композитор пока не знает, что делать с партией левой руки — она практически целиком сведена к альбертиевым басам. Во второй части автор попадает в зависимость от остинатного ритма, которую пока не в состоянии преодолеть. Однако уже в финале, сочиненном несколько позже и специально для этой Сонаты, проблема разнообразия фактуры частично решается. В Сонате KV 9 он преодолевает некоторую фактурную скованность, характерную для сонат KV 6 и 7, возможно даже несколько впадая в другую крайность — материал становится пестрым, лоскутным. В первом Allegro тема включает две контрастные фигуры. Партия скрипки становится более развернутой и содержит немало элементов специфически

¹ Аберт указывает, что Леопольд «корректировал сонаты». Впрочем, несмотря на это, «в последнем трио опусе II остались три квинты со скрипкой» (Аберт Г. Цит. изд. С. 92).

скрипичной техники — повторяющиеся трезвучные фигурации в широком расположении, весьма удобные для исполнения на скрипке.

Показательно, что наиболее развитыми частями с точки зрения свободы голосоведения, разнообразия фактуры в первых сонатах являются менуэты. Заметно, что Вольфганг уже приобрел некоторый опыт в этом жанре и чувствует себя свободнее. Однако если менуэт является самой яркой частью в двух первых сонатах, очень скоро он перестает выделяться на фоне других частей, в которых композиторское мастерство Моцарта «дотягивается» до уровня менуэтов.

Удачные приемы и фактурные находки им запоминаются и «тиражируются», прилаживаясь к разному музыкальному материалу. Таковы, например, терцовые удвоения скрипкой клавирных фраз в начальных тактах сонатных *allegri* KV 6, 26, 31 — хорошая фактурная идея для скрипичной партии при солирующем клавире. А в сонате KV 29 этот прием получает и свое развитие — фраза скрипки не дублирует фразу, а имитирует ее, ритмически не совпадая с клавиром, — попытка функциональной самостоятельности партий.

Распределение фактуры между инструментами в медленной части Сонаты KV 7 может вызвать удивление с позиций современного представления о фактуре камерного сочинения — протяженная, широкого дыхания тема с обилием длинных нот, конечно, должна была быть поручена скрипке, а не правой руке в партии клавир, на котором все протянутые звуки быстро гаснут, разрывая мелодическую фразу. Исполнение такой темы клавиром, очевидно, в данном случае, очевидно связано с необязательностью скрипичной партии и, соответственно, передачей скрипке лишь сопровождающего материала. В зрелых сонатах клавиру также будут поручаться кантиленные темы, однако там причиной этого станет достигнутое к тому моменту равноправие инструментов — клавир, так же как и скрипка, должен суметь «показать себя» и в кантиленной фактуре.

Все упомянутые ранние сонаты принадлежат, разумеется, к жанру аккомпанированной клавирной сонаты. В течение двенадцати лет Моцарт не обращался к жанру сонаты для клавир и скрипки, интенсивно работая во многих других жанрах. Когда же после долгого перерыва Моцарт вновь обратится к такому инструментальному составу (клавир и скрипка), соотношение инструментов стало уже совершенно другим. Первые же такты сонаты G-dur KV 301/293^a (февраль 1778), первой сонаты для клавир и скрипки, написанной в зрелом возрасте (более ранняя по каталогу Кёхеля соната C-dur KV 296 по уточненным данным была написана позже, в марте 1778 года) наглядно показывают новый подход к трактовке партии скрипки в ансамбле: именно она излагает мелодию главной темы первой части на фоне «почтительного» аккомпанемента клавир. И последующие сонаты со всей очевидностью демонстрируют новую диспозицию инструментов. В течение двенадцатилетнего перерыва у Моцарта изменилось представление о роли инструментов в ансамбле и в процессе темообразования, и, как следствие, изменилась фактура произведений для клавир и скрипки.

Однако, следует отметить интересное явление — фактура аккомпанированной сонаты не исчезла без следа, отголоски ее можно заметить и в зрелых сонатах. Это не удивительно — жанр аккомпанированной сонаты еще процветал в этот период и ушел с исторической арены лишь в начале XIX века. Удивительно другое — в некоторых частях его сонат для клавира и скрипки зрелого периода «аккомпанированный» тип фактуры соседствует с «паритетным».

Так, например, фактуру первой части Сонаты C-dur KV 296 до наступления побочной партии вполне можно классифицировать как фактуру аккомпанированной сонаты. В партии скрипки здесь использованы многие из приемов, которые характерны для партии аккомпанирующего инструмента: дублирование темы в более простом ритме, имитации, малозначимые подголоски, выдержанные гармонические ноты. Главным же критерием является тот факт, что эту музыку вполне можно было бы исполнить без сопровождения скрипки — и при этом без какого-либо ущерба для ее содержания. Так происходит только до побочной партии, в которой у скрипки появляется самостоятельный и достаточно яркий материал, которым впоследствии инструменты обмениваются вполне равноправно. В разработке же скрипке поручен продолжительный тематический фрагмент, на протяжении которого клавир выполняет исключительно аккомпанирующую функцию. Таким образом, паритет сторон восстановлен.

Такое же соседство двух типов фактур наблюдаем и во второй части этой сонаты. Первый раздел трехчастной формы вполне может быть исполнен без дублирующего голоса скрипки, который имеет явно аккомпанирующую функцию. Однако и во втором и в третьем разделе в партии скрипки достаточно много тематического материала, словно компенсирующего ее «неактивность» в первом разделе.

С точки зрения соседства «аккомпанирующего» и «концертирующего» типов фактур рассмотренная соната не является уникальной. Достаточно взглянуть, например, на начало Сонаты D-dur KV 306, чтобы убедиться: главная партия так же, как и в Сонате KV 296, изложена в «аккомпанированной» фактуре до определенного момента — начала связующей партии, порученной скрипке. Фактурное распределение музыкального материала второй части Сонаты KV 296 повторяется и во второй части Сонаты B-dur KV 378. Указанные части сонат являются весьма показательными, поскольку «аккомпанированные» разделы занимают достаточно протяженное (и, заметим, важное – начальное) место в форме. В некоторых других сонатах аккомпанированная фактура также появляется, однако в несколько меньших масштабах.

Показательно, что в последнем сочинении в жанре сонаты для клавира и скрипки — Сонате F-dur KV 547 — Моцарт во многих деталях возвращается к жанру аккомпанированной сонаты¹. Не случайно вторая ее

¹ Кстати, такой же «шаг назад» можно отметить и относительно последнего сочинения в жанре фортепианного трио — KV 564.

часть много чаще исполняется сегодня как сольное клавирное сонатное *allegro*.

Все три ее части написаны в одной тональности, что возвращает сочинение к сюитному типу, характерному для ряда ранних аккомпанированных сонат. По мнению Эйнштейна, это произведение изначально предназначалось для клавира соло, «ибо скрипка в нем почти не участвует», и лишь первая часть «воспринимается как подлинное концертное исполнение, где и техника и мысль одушевлены юмором»¹. Соната имеет авторский подзаголовок «Маленькая клавирная соната для начинающих со скрипкой», что опять же отсылает нас к казавшемуся бы уже почти преодоленному типу сопровождения одного инструмента другим вместо равноправного концертного исполнения.

Вместе с тем не представляется возможным говорить о «композиторской деградации» или о «кризисе жанра»: этим же летом 1788 года созданы практически подряд три симфонии — № 39, 40 и 41, KV 543, 550 и 551 соответственно. Обратим внимание, что соседние по времени с этими сочинениями — контрдансы, менуэты для разных составов, отдельные арии, множество канонов и упражнений, т. е. сочинения «второго плана». Скорее всего, в данном случае можно говорить о перераспределении сил и смене жанровых приоритетов

Представление о жанровых особенностях моцартовских клавирно-скрипичных дуэтов позволяет взглянуть на эту музыку другими глазами. Ранние сонаты в этом свете представляются полноценными художественными произведениями, принадлежащими перу юного гения, пусть и не лишенными некоторых несовершенств, весьма, впрочем, обаятельных. Эти сочинения являются замечательным материалом для музицирования еще не искушенных в исполнительских тонкостях музыкантов. И в зрелых сонатах многие фрагменты становятся яснее, подвигая исполнителя и слушателя к более осмысленному восприятию этих шедевров камерной музыки

¹ Эйнштейн А, Цит. изд. С. 251.