

А. А. Василенко
Н. Е. Богоявленская
С. С. Иванова

**ИСТОРИЯ КОНЦЕРТНОГО РЕПЕРТУАРА
(СКРИПКА, ВИОЛОНЧЕЛЬ)
БАРОККО**

Учебное пособие



Воронеж
Издательско-полиграфический центр
«Научная книга»
2020

УДК 787
ББК 85.315.5-7
В19

Печатается по решению учебно-методического совета
Воронежского государственного института искусств

Рецензенты:

заслуженный работник культуры РФ, профессор
кафедры оркестровых инструментов ВГИИ,
заведующий отделением оркестровых струнных
инструментов ГБ ПОУ «ВМКР» *М. М. Фрадин*;
заслуженный работник культуры РФ, член Союза
композиторов, лектор-музыковед Воронежской
государственной филармонии *В. В. Головина*

Василенко, А. А.

История концертного репертуара (скрипка, виолончель).
Барокко : учебное пособие / А. А. Василенко, Н. Е. Богоявлен-
ская, С. С. Иванова. – Воронеж : Издательско-полиграфичес-
кий центр «Научная книга», 2020. – 87 с. – ISBN 978-5-4446-
1415-0 – Текст : непосредственный.

Издание представляет собой учебное пособие, в котором проана-
лизирован скрипичный и виолончельный концертный репертуар эпохи
барокко. Оно возможно к использованию в таких дисциплинах как: ис-
тория исполнительского искусства, история концертного репертуара,
изучение концертного репертуара.

УДК 787
ББК 85.315.5-7

ISBN 978-5-4446-1415-0

© Василенко А. А., Богоявленская Н. Е.,
Иванова С. С., 2020
© Оформление.
Издательско-полиграфический центр
«Научная книга», 2020

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	4
Концертный репертуар эпохи барокко	6
Скрипичный репертуар эпохи барокко.....	8
Италия	8
Франция.....	28
Чехия, Германия, Австрия	31
Виолончельный репертуар эпохи барокко	54
Произведения для виолончели соло	54
Италия	54
Германия.....	61
Произведения для виолончели с basso continuo	64
Италия	64
Переложения и свободные обработки.....	73
Германия.....	76
Франция.....	77
Концерты.....	78
Италия	78
Австрия и Германия	84

ВВЕДЕНИЕ

Концертный репертуар – понятие всеохватное и достаточно глобальное. Под ним обычно понимают набор определенных музыкальных произведений для публичного исполнения. Он может принадлежать разным эпохам, относиться к разным стилям, жанрам и выражать индивидуальность исполнителя. Понятие это, безусловно, претерпело эволюцию. В XX-XXI веках музыканты владеют целым арсеналом произведений, и традиционно концертными произведениями считают те, что отличаются яркой музыкальной или художественной направленностью – в противовес репертуару педагогическому. Однако, не будем забывать, что многие произведения педагогического репертуара (например, концерты французских скрипачей XIX века – П. Роде, Р. Крейцера и др.) в свое время таковыми не считались, а часто исполнялись на эстраде.

Концертная деятельность – необходимая составляющая в жизни любого музыканта-исполнителя. Она имеет огромное значение и в процессе обучения, и в дальнейшей творческой жизни любого исполнителя. Концертные программы могут быть самыми разными и формироваться по различным принципам: по стилевому, жанровому, в связи с определенными событиями и т.д. Потому современному музыканту-исполнителю необходимо хорошо ориентироваться в огромном количестве концертных произведений, для того, чтобы иметь возможность подбирать необходимый репертуар себе лично, коллективам или своим ученикам.

Определение «концерта» менялось исторически. Один из важнейших исследователей этого явления, Е. Дуков, в работе «Концерт в истории западноевропейской культуры»¹ утверждает, что теория концерта – одна из самых неопределенных в истории музыки. Он указывает, что даже варианты трактовки латинского термина «concerto» чрезвычайно разнятся: изначально они связаны со значением состязания, спора, впоследствии – с представлениями о согласии,

¹ Дуков Е. Концерт в истории западноевропейской культуры. – М., 2003.

гармонии. Как пишет Л. Кириллина [16, 323], понятие это приобрело популярность во второй половине XVIII века, подразумевая под собой многочисленные разновидности барочного концерта – от ансамблевого *concerto grosso* до сольного концерта без сопровождения (например, «Итальянский концерт» для клавесина соло И. С. Баха). Таким образом образовались два полюса жанра: симфония *concertanta*, примыкавшая к чисто симфоническим формам, и концерт для солиста или солистов с оркестровым сопровождением.

Постепенно менялась как жанровая палитра исполняемых на концертах произведений, так и сама форма концертного мероприятия – на смену концертам для отдельного инструмента или инструментов пришли разнообразные вариации, фантазии, программные или жанровые миниатюры и многие другие сочинения; достаточно закрытая барочная и раннеклассическая формы выступлений превратилась в публичную.

Постоянно меняются и стили, и традиции исполнения – безусловно, названия у них появляются значительно позже их существования во времени. Так, сегодня очень популярна тенденция аутентичного исполнительства, устойчивые ассоциации вызывает словосочетание «романтическая традиция», подробно анализируются приемы современной манеры игры на инструментах и т.д. Еще одним важным аспектом любого исполнения является проблема интерпретации.

В данном учебном пособии будет рассмотрен струнный репертуар эпохи барокко для скрипки и виолончели, вопросы традиции, аспекты содержания и примеры исполнений, которые считаются эталонными.

КОНЦЕРТНЫЙ РЕПЕРТУАР ЭПОХИ БАРОККО

Струнная музыка эпохи барокко – одна из ярчайших страниц истории музыки и истории струнно-смычкового исполнительского искусства. Этот период подарил миру огромное количество композиторов и сочинений – очень профессиональных, поскольку чаще всего авторы писали для того или для тех инструментов, на которых они играли сами.

Эстетика и стиль барокко подробно описаны в целом ряде искусствоведческих и музыковедческих работ. Любому исполнителю, который желает глубоко погрузиться в данную стилистику, необходимо с ними ознакомиться. Назовем основные: это классическая «История западноевропейской музыки до 1789 года» Т. Ливановой [18], монография М. Лобановой [19], посвященная эстетике барокко, работы Р. Берченко [4], Я. Друскина [12], В. Носиной [24], связанные с наследием И.С. Баха; фундаментальный труд Л. Гинзбурга и В. Григорьева [9], посвященный истории скрипичного и виолончельного искусства, появившаяся недавно монография Ю. Бочарова о жанрах инструментальной музыки эпохи барокко [5] и др.

Приступая к изучению репертуара этого периода, необходимо помнить о его стилистических чертах. Известно, что барокко – одна из наиболее противоречивых и сложных эпох в истории мирового искусства. Её повышенный динамизм, экспрессия, внутренняя расколотость проявлялись в ней как неизменные черты эпох перелома. Очень по-разному прошла она в различных странах, но единым для всех остается одно – ощущение расколотого целого, утраты ранее приобретённых ценностей, потеря цельности и гармоничности мироздания. Быть может, именно поэтому искусство смогло наиболее полно продемонстрировать глубину и *внутреннюю противоречивость бытия и человеческой жизни* – так об этом периоде пишет в своей знаменитой работе М. Лобанова.

Теоретики барокко, опираясь на трактат Декарта «Страсти души» (1649), разработали *теорию аффектации и страстей* примени-

тельно к искусству. В творчестве барочных мастеров рождается особое отношение к *метафоре, иносказанию, эмблеме, символу* (в этой связи необходимо ознакомиться с работой В. Носиной «Символика музыки Баха», а также с другими работами, связанными с музыкально-риторическими приемами эпохи).

Барокко – это пышность, декоративность, величие, замысловатость, текучесть, порыв, страсть, экстаз, артистизм, динамизм, лёгкость и свобода духовных устремлений, зачастую – повышенная экзальтация образов, это противопоставление порядка – строгой продуманной полифонии, и хаоса – импровизации, фантазийности, каденций и украшений.

Музыкальное искусство – одно из самых значительных достижений эпохи. В это время были заложены все важнейшие моменты дальнейшего развития многих жанров.

Во-первых, на базе идеи синтеза искусств возникла барочная опера. Во-вторых, получил своё законченное выражение ещё один важный жанр – жанр барочной фуги. В-третьих, оформилась линия светской музыки, безусловно, ещё не до конца, но это стало мощнейшим импульсом дальнейшего развития. Эта линия представлена такими многочисленными жанрами, как: сюита, трио-соната (в её светском варианте), камерная соната, Concerto grosso, сольный концерт – на их основе впоследствии формировались и классические инструментальные жанры.

Исполнителю, обратившемуся к концертным сочинениям барокко, необходимо помнить о том, что композиторы той эпохи часто не фиксировали полностью в нотном тексте то, что должно было звучать – это так называемая «условная запись», которая представлена в уртекстах (urtext) – без детального указания исполнения штрихов, темпов, динамики, украшений. Это связано с тем, что музыканты того времени знали эти особенности. Современные скрипачи и виолончелисты обращаются к редакциям, к разнообразным историческим источникам, чтобы пытаться верно передавать традицию. Му-

зыковеды и исполнители ведут постоянные поиски, отрабатывая способы реконструкции и понимания музыки прошлого.

Одна из ярчайших примет той эпохи – танец, изначально существовавший отдельно, а затем ставший частью сюиты, партиты, камерной сонаты и даже концерта. Сюитность – основная черта барочной камерно-инструментальной музыки. Исполнителю следует понимать, что постепенно различие между церковными и светскими жанрами сглаживалось, элементы сюиты проникают в серьезные сочинения, и наоборот, фугированные разделы становятся типичными для любого сочинения. В творчестве композиторов речь чаще всего идет не о дословном воплощении какого-либо танца, а о жанровых прототипах, которые нужно иметь в виду.

Барочных композиторов, писавших струнную музыку в разных странах Европы, очень много – о них подробно написано в уже упоминавшихся нами источниках. В данной работе будут представлены имена тех, чьи сочинения часто звучат на концертной эстраде и входят в золотой фонд скрипичного и виолончельного репертуара.

СКРИПИЧНЫЙ РЕПЕРТУАР ЭПОХИ БАРОККО

Италия

Итальянский барочный скрипичный репертуар – самый многочисленный и разнообразный по жанрам. В это время именно в русле скрипичной специфики начинается развитие новых инструментальных форм: типизируются формы целого и частей, вырабатываются общие типы мелодики, выразительных музыкальных оборотов, интонационные формулы – то есть, процесс музыкального сочинения требует строгого порядка.

Как пишет Г. Фельдгун [32; 37], появляются два типа быстрого инструментального движения: первый – фугированное, подвижное, с типичным для фуги тематизмом типа «ядро-развертывание» (часто встречается в фугах или фугированных частях сонат, сюит, концертов); второй тип – фигурационно-инвенционный (характерный

для вступительных прелюдий, а также танцев сюит). Многочисленные варианты разложенных аккордов, следующие друг за другом в секвенциях, до сих пор поражают слушателей динамикой и свежестью сочетаний.

С другой стороны, противоположностью типизации и упорядоченности является стремление к фантазии, импровизации – это выражается в том, что в ходе игры исполнитель постоянно «расцветчивает» мелодию многочисленными украшениями (например, есть варианты изданий сонат Корелли, где на одной строке предложен оригинальный авторский текст, а на другой – его возможный исполнительский вариант).

Таким образом, появляется новый инструментальный стиль, который сегодня требует от исполнителя понимания его закономерностей.

Арканджело Корелли (1653-1713) – один из ярчайших авторов барокко, оставил огромное творческое наследие, которое стало образцом скрипичного инструментализма и нашло продолжение в музыке Вивальди, Джеминиани, Локателли, Верачини, Тартини, Генделя, Баха и других.

Корелли известен шестью опусами своих сочинений, в первых пяти он поместил по 12 сонат – камерных или церковных, в шестом опусе – по 6 *concerti grossi*, также церковных и камерных. Как отмечают исследователи, в этих сочинениях отчетливо слышно стремление композитора сделать скрипку сольным, а не ансамблевым инструментом; развить максимально полифонические возможности скрипки. Интересно, что в последнее время музыканты, работающие в архивах, находят все больше сочинений, принадлежащих Корелли – Концерт для двух скрипок, виолетты и баса, Фуга для четырех голосов и т.д.

Церковные сонаты опуса 5 пятичастны, начинаются с Граве или Адажио, потом следует быстрая фугированная часть или моторно-

виртуозная, по контрасту – медленные лирические. В сонате № 5 финал сам Корелли назвал Жигой.

Сольные скрипичные сонаты этого опуса делятся на две группы: первые шесть сонат тяготеют к жанру церковных, следующие пять – тяготеют к сюите (Прелюдия, Аллеманда, Куранта, Жига, Сарабанда, Гавот) и последняя Фолия.

Его музыкантское дарование было огромным, что объясняет постоянный интерес исполнителей к его музыке. Так, например, Гавот из Сонаты № 10, ор. 5 стал основой для знаменитого «Искусства смычка» Дж. Тартини, а «**Фолия**» (Соната № 12, ор. 5, 1700) – вариации на народную испано-португальскую тему – до сих пор является прекрасным и концертным, и учебным материалом для скрипача.

La Folia (Фолия) представляет собой цикл из 23-х вариаций на остиганный гармонический оборот (тема возникла, видимо, еще в XV веке, была записана в середине XVI Д. Ортисом, в конце XVII была издана в Англии, к ней и обращались композиторы). Тему Корелли чуть изменил – сделал ладовое отклонение; по своему характеру тема близка чаконе или сарабанде, открывая богатые возможности для варьирования. Как считает, например, автор монографии о Корелли М. Пеншерль, форма вариаций позволила их автору в конце своего опуса подытожить все, что в техническом отношении было использовано в предшествующих «Фолиях» сонатах. Фолия отличается разнообразной скрипичной техникой, большой выразительностью и художественной целостностью: многочисленные арпеджированные варианты темы изложены в разных ритмических вариантах, требуют и грамотного владения звуком (особенно, если современный исполнитель стремится приблизиться к барочной манере – выдержанные звуки часто исполняются без вибрации, с погружением смычка в струну больше в середине); хорошего владения разнообразным штрихом детаще, техникой двойных нот.

Л. Гинзбург и В. Григорьев в своей работе [9] так характеризуют стиль А. Корелли: его музыке свойственны стремление к декламационности, речитативности, связанное с оперным влиянием и рече-

вой выразительностью музыки, скрытая интонационная основа речи, которая вытеснила у него риторические фигуры. Он не слишком применял виртуозные красочные приемы типа пиццикато, основу техники составляют легато и разнообразное деташе, а также различные комбинации этих штрихов, которые требуют в быстрых фугированных частях хорошей координации рук. В танцевальных частях нередко пунктирные и синкопированные ритмы, различные акценты, бариолаж, арпеджио, переброски смычка через струны в быстром темпе.

Существует ряд редакций:

Оригинальная редакция (переиздана в коррекции Пьера Гуина, 2006, 2013).

Для двух скрипок – Х. Леонар и Г. Марто.

Для скрипки и фортепиано – Ф. Давид (1867, 1910) – объемная пьеса, трудная и виртуозная, с большим количеством двойных нот, триолей, разных указаний и штрихов. Можно играть в сокращенном варианте Энеску.

Редакция Г. Енсена (1893).

Редакция Х. Леонара (1901) – достаточно простая, сокращенная, но с сольной каденцией.

Редакция Ф. Крейсера – с нетипичными для барокко романтическими гармониями в партии фортепиано, в ней отсутствует кульминационный лирико-драматический эпизод

Варианты исполнения

Аутентичные варианты:

Эндрю Манзи или Мэнзи (скрипка), и Ричард Эгарр (клавесин), запись 2002 года. (Э. Мэнзи – британский скрипач и дирижёр).

Барочные ансамбли: Авизон, Сонатори Фиорентини (The Avison Ensemble. Linn Records, 2013. Sonatori Fiorentini)

Академический вариант:

Артюр Грюмьо (скрипка) и Риккардо Кастонье (клавесин)

XVIII век

Начало XVIII века ознаменовало в некотором смысле новый этап скрипичного исполнительства – начали издаваться трактаты и руководства по обучению игре на инструменте, по-новому осмысливается задача артиста, исполняющего музыку.

В 1751 году **Франческо Джеминиани** (1687-1762) опубликовал труд «Искусство игры на скрипке», который вскоре был переведен на ряд европейских языков. Как пишет Фельдгун [32; 70], «это была первая школа, рассчитанная на воспитание скрипача-солиста». Джеминиани считал: «Задача артиста – не развлекать, а возбуждать мысли и страсти».

Наиболее ранним известным его сочинением были Двенадцать сонат для скрипки без сопровождения – жанр необычный для того времени, поскольку в основном композиторы писали сонаты в сопровождении партии continuo. Они были созданы в 1705 году и опубликованы в Болонье. Некоторые из них (например, B-dur) содержат довольно развитые скрипичные фуги.

В 1716 году в Лондоне вышли Двенадцать сонат для скрипки с басом op. 4, переизданы в 1739 году с «добавлением украшений и аппликатуры». Исполнителю, который берется за этот опус, следует хорошо знать и понимать традиции орнаментирования, импровизации, что, кроме чувства стиля и вкуса потребует хорошей техники левой руки – пальцевой беглости и крепости для исполнения трелей и мордентов, хорошей артикуляции и т.д. Кроме этого, сонаты сложны в отношении двойных нот и аккордов в полифонических быстрых частях.

Одно из ярчайших концертных произведений Джеминиани, которое и сегодня часто звучит на эстраде – **Соната c-moll**, дошедшая до нас в редакции Ф. Давида. Она состоит из выразительного и распевного Largo, фугированного Allegro moderato, лирической Сицилианы и подвижного финала – Allegro ma non troppo. В ней используются техника двойных нот, «переброски» смычка, арпеджио, аккорды (доступна слушателю на официальных бесплатных интер-

нет-источниках, исполнители: Антон Сороков, скрипка, Лука Монти, фортепиано).

Популярностью пользуется и **Соната B-dur** для скрипки соло, редактор Марио Корти, издана в Милане 1924 (одним из вариантов ее эталонного исполнения может быть знаменитая запись Гидона Кремера). Эта соната также в 4-х частях: медленное импровизационное Adagio (со сложными двойными нотами, приемами бариолажа по трем струнам, пассажами); быстрое фугированное Vivace, вокально-речитативное Affetuoso и очень сложная в отношении координации Жига.

Антонио Вивальди (1678-1741)

Творчество А. Вивальди известно во всем мире – и благодаря его биографии («рыжий священник», обучающий девочек-сирот музыке»), и благодаря его многочисленным сочинениям, особенно – концертам цикла «Времена года». Однако, кроме этого, в наследии композитора есть и другие сочинения, достойные исполнения на концертной эстраде.

Одним из них является первый опус – 12 трио-сонат (1705), близкий по стилю Корелли и заканчивающийся двенадцатью вариациями на тему испанской фоллии (в записях известна как «Фолия» А. Вивальди).

Варианты исполнения

Аутентичные варианты:

Il Giardino Armonico

Ensemble 415, Chiara Banchini

Очень интересным и необычным стал опус Сонат для скрипки соло с басом (1709), который является уже приметой нового предклассического стиля, а искушенный слушатель может уловить даже раннеромантические эмоции. Как правило, это трехчастные сонаты, очень динамичные, где есть импровизационные моменты, которые прокладывают путь будущей фантазии и каприччио. Самой популярной сонатой этого опуса является **Вторая, A-dur**, известная в ре-

дакциях Ф. Давида, Н. Мильштейна и О. Респиги. Она открывается музыкой театрального характера – Каприччио. Затем следуют: Куранта, Адажио и финал (жига).

Аутентичные записи:

Vivaldi: Violin Sonata No. 2 in A major, RV 31

Fabrizio Cipriani | Antonio Fantinuoli | Antonio Frigé – Фабрицио Киприани, Антонио Фантинуоли, Антонио Фриге.

Complete Violin Sonatas Op. 2 (Full Album) played by L'Arte dell'Arco – Полная запись сонат op.2 в исполнении ансамбля «Искусство смычка».

Классические записи:

Натан Мильштейн (скрипка)

Елизавета Гилельс (скрипка), Эмиль Гилельс (фортепиано), Скрипичная соната A-dur, RV 31, запись 1951 года.

Части:

1. Прелюдия и каприччио.
2. Куранта. Аллегро.
3. Адажио.
4. Жига. Аллегро.

Особенно ярко проявилась творческая изобретательность Вивальди в концертном жанре – именно в нем написана большая часть его произведений. При этом в концертном наследии итальянского мастера свободно сочетаются произведения, написанные в форме concerto grosso и в форме сольного концерта.

В его творчестве утвердился трехчастный концертный цикл, когда части следуют друг за другом в контрастном порядке. Его концерты очень яркие, виртуозные, контраст между оркестром и солистом в них также достаточно сильный. Первые части концертов чаще всего написаны в старосонатной или ритуальной форме (главная и побочная темы имеют один и тот же материал, излагаются в разных тональностях – чаще всего в тонике и доминанте), что требует от исполнителя разнообразного подхода к похожим формально проведением тем. Поскольку Вивальди – оперный композитор

тор в том числе, во вторых частях он часто использует форму арии da capo (АВА). Третьи части быстрые и основаны на жанрово-танцевальных мотивах. Также Вивальди один из тех, кто пишет программные концерты.

В сочинениях композитора можно говорить о глубоком музыкальном содержании, об усилении концертности, о концертной трактовке сольной партии, развитии мелодического и ритмического начал, ярком противопоставлении tutti и solo.

В 1723 году были созданы Двенадцать концертов, составившие ор. 8 «Опыт гармонии и фантазии», куда входят знаменитые «Времена года» (La Quattro Stagioni), чаще всего звучащие на эстраде.

Violin Concerto in E major, RV 269 «La primavera» (Весна)

Violin Concerto in G minor, RV 315 «L'estate» (Лето)

Violin Concerto in F major, RV 293 «L'autunno» (Осень)

Violin Concerto in F minor, RV 297 «L'inverno» (Зима)

Первая публикация – Амстердам, 1725.

Как известно, каждому концерту и каждой части предшествует поэтическое «введение» – сонет, однако, неверно было бы считать, что эти концерты точно следуют за текстом и просто звукоизобразительны. Исполнитель должен искать возможности для передачи ярких и выпуклых музыкальных образов.

Концерт этот претерпел эволюцию в исполнении. Записи 60-80-х годов XX столетия представляют собой академические варианты – на современных инструментах, современными смычками, на металлических струнах.

С конца 90-х годов XX века и до сегодняшнего времени большой популярностью пользуются аутентичные записи, преимущественно – зарубежные, разнообразные ансамбли или академии старинной музыки, где струнники играют на старинных инструментах, старинными смычками на жильных струнах. В этих записях солисты много импровизируют, «расцветчивают» темы медленных частей, что является приметой эпохи; звучат они чуть ниже современных инструментов.

Наконец, цикл «Времена года» в 90-х годах был очень популярен благодаря Ванессе Мэй и ее исполнению на электронной скрипке.

Как пишут Л. Гинзбург и В. Григорьев: «Вивальди в этом цикле, отталкиваясь от внешней изобразительности, прорывается в качественно новую образность, использует яркие выразительные средства, воплощающие мир во всем богатстве его проявлений. Здесь он проникает в более глубокие и емкие области музыкального мышления, стремясь к созданию сюжетных построений чисто музыкальными средствами. Это был прорыв в будущее. Именно поэтому «Времена года» оказали столь мощное воздействие на развитие европейской инструментальной музыки» [9; 117].

Варианты исполнения

Академические варианты:

Генрик Шеринг и Английский камерный оркестр, 1969.

Гил Шахам и Камерный оркестр «Orpheus», 1992.

Исаак Стерн и Израильский филармонический оркестр, дирижер Зубин Мета, 1977.

Сергей Стадлер и Литовский камерный оркестр, дирижер Саулус Сондецкис, 1984.

Анна-Софи Муттер и Венский филармонический оркестр, дирижер Герберт фон Караян, 1984.

Виктория Муллова и Камерный оркестр Европы, дирижер Клаудио Аббадо, 1987.

Артюр Грюмьо, дирижер Арпад Геретц, Солисты Romands, 1978.

Михаил Вайман и камерный оркестр Ленинградской филармонии, руководитель Лев Шиндер.

Владимир Спиваков и оркестр «Виртуозы Москвы».

Аутентичные записи:

Камерный оркестр «Академия старинной музыки», Кембридж, 1982, дирижер Кристофер Хогвурд.

Камерный оркестр Il Giardino Armonico, 1993.

Гидон Кремер и Клаудио Аббадо, 1981.

Венецианский барочный оркестр, Джулиано Карминьола, дирижер Андреа Маркон, Венеция, 1999.

Мидоре Зайлер и Камерный оркестр «Академия старинной музыки», Берлин, 2009.

Современные демократические варианты:

Ванесса Мэй, 1995-1996.

Джошуа Белл и камерный оркестр «Академия св. Мартина в полях», дирижер Джон Констебл, 2008.

В современных концертных программах «Времена года» Вивальди до сих пор занимают очень важное место и весьма любимы публикой.

Концертный репертуар эпохи был бы неполным без упоминания семейства Витали. Старший его представитель – *Джованни-Баттиста Витали (1644-1692)* был скрипачом и альтистом, автором разнообразных танцев для струнных ансамблей или ансамблей с участием continuo, а также многочисленных опусов в жанре церковной сонаты. Многие известные музыканты считают, что его стиль оказал значительное влияние на Торелли, Корелли и даже Пёрселла. Особенно можно выделить ор. 13, известный под названием «Музыкальные изобретения» и содержащий 60 сочинений. Как указывают Л. Гинзбург и В. Григорьев, это «своеобразная энциклопедия скрипичной техники конца XVII века, предвосхищающая «Фолию» Корелли» [9; 67]

Вторым ярким представителем семейной династии был сын скрипача – *Томазо-Антонио Витали (1663-1745)*, прекрасный композитор, виртуоз и педагог. Самое известное его сочинение – Чакона, дошедшая до нас изначально в обработке Ф. Давида

Это сочинение в редакции для скрипки и клавира было впервые опубликовано Ф. Давидом во втором томе сборника «Высшая школа скрипичной игры» (нем. Die Hohe Schule des Violinspiels; 1872), включавшего различные обработки малоизвестной в его время барочной музыки. Стилистически она заметно отличалась от других произведений Витали, опубликованных позднее, что дало повод

думать, что она являлась оригинальным произведением самого Давида. Однако позже Саксонской земельной библиотеке в Дрездене, унаследовавшей собрание Саксонской королевской библиотеки, к которому обращался Давид, были обнаружены и в 1980 г. опубликованы ноты, на которых основано изданное Давидом сочинение – это немецкая копия первой половины XVIII века. Автором пьесы в найденной рукописи значится Томазо Виталино (итал. Tomaso Vitalino). Как сообщает Эндрю Мэнзи, две последние буквы были приписаны к фамилии позднее; эта приписка (уменьшительный суффикс), по мнению разных специалистов, должна была отличать Томазо Витали от его отца, известного композитора Джованни Баттиста Витали, либо свидетельствовать о написании этой пьесы композитором в юном возрасте (Виталино – маленький Витали). Есть и другие версии.

Известно, что Давид от себя дал пьесе название «Чакона», сократил и переделал её в романтическом стиле, а партию клавира, по сути, написал заново. Дальнейшие видоизменения внёс своей транскрипцией (1909) Леопольд Шарлье, усиливший виртуозный характер обеих партий и поменявший местами несколько вариаций, чтобы степень технической сложности постепенно возрастала по ходу сочинения. Преимущественно исполняются и записываются эти две редакции.

Открытые интернет-источники указывают, что существуют известные оркестровки Чаконны: они принадлежат Отторино Респиги (1908) и тому же Шарлье (1933). Кроме того, есть оркестровки Альфонса Дипенброка (скрипка и камерный оркестр), Марка Оливье Дюпена (скрипка и струнный оркестр), Альфреда Эйкона и Гвидо Фарина (обе – для оркестра без солирующего инструмента).

Луиджи Сильва и Эдмунд Курц осуществили переложения Чаконны для виолончели и фортепиано, Фридрих Херман – для альты и фортепиано.

Чакона входила и входит в репертуар выдающихся исполнителей. Назовем **самых известных скрипачей**, сделавших ее записи:

Яша Хейфец (27 октября 1917 года в Карнеги-холле открыл Чаконой Витали (в оркестровке Респиги) свой первый концерт в США).

Натан Мильштейн.

Зино Франческати.

Жак Тибо.

Давид Ойстрах.

Одним из первых исполнителей, сделавших аудиозапись **произведения по рукописи XVIII века**, был Эдуард Мелькус.

Пьетро Локателли (1695-1764) – один из авторов эпохи барокко, с чьим скрипичным наследием устойчиво ассоциируется термин «виртуозность» – недаром считается, что он во многом подготовил появление Паганини. Уже при жизни был знаменит и как композитор, и как скрипач.

Сочинение, которое слушатель одновременно и знает, и нет – цикл «Искусство скрипки», ор. 3 (1733), содержащий двенадцать концертов и двадцать четыре каприса для скрипки соло (теперь известно, что на них и ориентировался Паганини в своих Каприсах). «12 концертов или скрипичных соло с 24 каприччо ad libitum для первой (солирующей) и второй скрипок, альты, виолончели и баса» известны только искушенным музыкантам, но отдельно звучащие Каприсы знают все скрипачи.

Во всех концертах первая и последняя быстрые части (исключение составляют Второй – двухчастный, и Двенадцатый – четырехчастный) заканчивались своеобразной каденцией, которую Локателли назвал Каприччио. Это весьма трудные в техническом отношении соло, в которых автор предстал настоящим новатором скрипичной техники, помимо этого они обладают ярким концертным началом.

В начале XX века эти каприччио и еще одно – знаменитый «Лабиринт гармоний» издал французский скрипач Э. Надо (в своей редакции и под заголовком «L'art du violon» и с посвящением Дж. Б. Виотти), а в 1921 году переиздал Р. Франкони.

Каприччио эти импровизационны, по мнению исследователей, они явно были изначально записаны в сокращенной нотации, принятой в то время; для того, чтобы облегчить их исполнение Локателли один из первых утончил струны (что особенно пригодилось в игре флажолетами и в верхних позициях).

Особенности каприччио: часто музыка выходит за пределы квартетного охвата позиции, что требует постоянных растяжек левой руки – в очень прогрессивном варианте оттяжкой первого пальца вниз; Локателли часто применяет скачки на большие расстояния, связанные и с перебросками смычка в быстром темпе; часто используются внепозиционные движения руки вдоль грифа, высокие позиции; вводит комплексное движение пальцев, сложные штрихи и их сочетания и т.д. Главное – Локателли стремится максимально раскрыть возможности скрипки.

Скрипач, который берется за исполнение этих каприсов, должен обладать значительной степенью виртуозности и выносливости.

Варианты исполнения

Локателли П. «Искусство скрипки» (Скрипичные концерты ор. 3)

Мела Тененбаум (скрипка), дирижер Ричард Капп, запись 2012 года.

Mela Tenenbaum (violin) Philharmonia Virtuosi, Mela Tenenbaum & Richard Capp

Локателли П. Каприччио. Давид Монти (скрипка), запись 2016 года, Познань.

Локателли П. Каприс «Лабиринт»: Давид Ойстрах, Илья Грингольц.

В репертуаре современных скрипачей популярны две минорные сонаты, привлекающие своей выразительностью, глубоким содержанием, мелодической красотой и сложностью – сонаты f-moll («У гробницы», ор. 6 № 7) и g-moll (ор. 8 № 3), а также избранные сонаты опуса 2.

Сонаты ор.2 написаны в 1732 году. Это большой блок из 12 сонат. Написаны они для попеременной флейты и басса continuo. Есть ве-

роятность, что их создание связано с пребыванием П. Локателли в Германии, где в это время было очень распространено, популярно исполнительство на флейте.

Известный немецкий скрипач и педагог Ф. Давид, родившийся несколько позже, а именно в 1810 году, занимался композицией, аранжировками. Именно он выполнил переложение всего цикла флейтовых сонат этого опуса для скрипки.

В сонатах представлена богатая палитра красок, которой мастерски владел Локателли в своём исполнительстве, и которая не была потеряна в переложении. Все приемы виртуозного искусства композитора уже можно найти в столь раннем творчестве, на примере Сонаты соль минор, опус 2, № 6.

I часть. *Largo*. Медленная, светлая, наполненная внутренней энергией, Музыка этой части требует от исполнителя умения сохранить «длинную мысль», несмотря на большое количество микромотивов. Перед исполнителем стоит технологическая задача – не терять мелодическую линию через паузу за счёт умения продолжить звук в том же качестве. Важная задача смен смычка и струн также выходит на первый план. Проблемы правой руки могут появиться из-за координационных задач, так как автор, используя большое количество быстрых смен струн, параллельно применяет позиционные смены и в левой руке. К проблемам левой руки надо отнести передовые технологии того времени – растяжки от 4-го пальца к первому, свободное скольжение по грифу в пределах трёх позиций, выходы к 5 позиции. Большое количество отклонений в музыкальном тексте создают интонационные трудности.

II часть. Аллеманда. *Allegro moderato* – живая, легкая. Музыка в изобилии оснащена штриховыми скрипичными вариантами исполнительства для создания танцевального образа. Это и комбинированные штрихи, асимметричные смены штрихов на двух струнах, ритмические сложности – синкопы, чередование секстолей и квартолей, украшения в виде трелей, причём все это должно быть исполнено в достаточно подвижном темпе; быстрая смена динамики,

соответствующая стилю – все это требует от исполнителя мастерского владения разнообразными скрипичными приемами.

III часть. Adagio (Quasi andante). Написана в традициях того времени, в умеренном темпе, в характере популярной итальянской сицилианы. Музыка этой части преимущественно пасторального характера и имеет типичный для сицилианы ритмический рисунок, здесь реализованный пунктиром. Дробление мелодии на короткие мотивы, прерываемые паузами, создают определенные трудности передачи музыкального материала. Часто композитор применяет барочную фигуру «вздоха» в этих мотивах. Вот эти все приемы выразительности создают для исполнителя определённые трудности технологического характера: умение ритмически точно исполнить пунктирный ритм, при этом применяя не маршеобразный приём исполнения пунктира, а соответствующий пасторальному характеру музыки. Возможен вариант исполнения с возвратом смычка. Исполнение чувствительных «вздохов» требуют от исполнителя умения разнообразного управления скоростью смычка, а также владения его распределением. Искусное исполнение смычком основной мелодической линии сочетается с навыками работы над исполнением аккордов и двойных нот, которые являются красивым дополнением – а иногда даже аккомпанементом своей же мелодии, но не должны мешать звучанию темы. В левой руке автор продолжает развивать свои принципы игры на инструменте, используя растяжки, переходы на большие интервалы, двойные ноты, аккорды. Интересны каденции, представленные в тексте, предъявляющие исполнителю новые требования – владение отточенной пассажной и арпеджированной техникой, исполнение мелодии на соль струне. Так как исполнение каденций в ту пору приветствовалось, то интересны ремарки от редактора, а после авторской или редакторской каденции можно исполнить ещё одну, уже свою каденцию.

Продолжая развивать стилистические особенности стиля барокко, Локателли «двигается» несколько дальше. Он привносит в музыку подвижных частей сонат большую легкость, прозрачность, гиб-

кость движения мелодики. Так, в IV части сонаты Allegretto moderato Ed espressivo «воздушный» характер мелодии достигается за счёт быстрых общих форм мелодического движения в сложном сочетании комбинированных штрихов – легато, деташе, спиккато. Такой характер музыки создаёт определённые технологические трудности владения смычком – быстрые смены струн, асимметричные штрихи, сама комбинация непрерывно меняющихся вариантов штрихов. Здесь потребуются работа и над звукоизвлечением. Танцевальный характер музыки, контрастная смена динамики даёт большие возможности для умения пользоваться различными скоростями смычка. В задачах, поставленных для левой руки скрипача, продолжены инновации предыдущих частей – это разложенные арпеджированные аккорды, внепозиционная игра, владение быстрой сменой позиций, интонационные трудности множества случайных знаков. В конце этой части есть возможность показа своего понимания музыки Локателли, а также – своего виртуозного мастерства, путём исполнения каденции, которую можно сыграть по предложенному в нотах варианту, а можно сочинять самому исполнителю.

Академический вариант:

Соната g-moll op. 2 № 6

Ион Войку (скрипка), Дагоберт Бугхольц (фортепиано).

Знаменитая **f-moll'ная соната «У гробницы»** (Op. 6 No. 7., посвящена памяти жены, 1720) известна в обработке Э. Изай. Её исполнительские трудности вполне сопоставимы с уже описанными на примере сонаты g-moll.

Первая часть очень близка традициям оперных lamento, полна драматизма и скорби, требует от скрипача безукоризненного владения техникой двойных нот и разнообразного звукоизвлечения. Вторая часть потребует сочетания хорошей штриховой техники и возможности исполнять штрихи драматично. В третьей скрипачу нужно будет продемонстрировать возможности son file и выразительнейшего интонирования, а финал заставит использовать все

возможности скрипки – тематизм ее изобилует двойными нотами и многочисленными украшениями.

«У гробницы» (обработка Э. Изаи) Соната фа-минор, для скрипки и фортепиано

I. Lento assai e mesto

II. Allegro moderato e con passione

III. Adagio

IV. Cantabile: Tempo molto moderato.

Академический вариант:

Давид Ойстрах, скрипка, Владимир Ямпольский, фортепиано. 1955

Леонид Коган, скрипка, Андрей Мытник, фортепиано. 1952.

Аутентичный вариант:

представитель российской школы старинной музыки Игорь Рухадзе, скрипка, Марк Дюпер, виолончель, Воган Шлепп, клавесин.

Завершил традиции итальянской школы XVII-XVIII века и наметил новые пути скрипичного искусства знаменитый *Джузеппе Тартини (1692-1770)*. Скрипач, педагог, исследователь музыки, автор знаменитого «Трактата об украшениях», «Трактата о музыке», «Письма ученице» и «Правил ведения смычка». Известно, что в своих занятиях и методических взглядах он придерживался мнения, что важнейшим качеством скрипичной игры является звук или тон, и потому рекомендовал ученикам многочисленные упражнения для овладения красотой и вокальностью звучания, для развития широкого насыщенного звука (при этом он пришел к необходимости удлинить смычок на шесть сантиметров по сравнению с кореллиевским). Например, известно, что он советовал не менее одного часа в день медленно вести смычок по открытым струнам, усиливая и филируя звук.

С другой стороны, он в своих сочинениях использовал и сложные штрихи, и развитую технику левой руки (трели, двойные ноты, разнообразные украшения, требующие хорошей артикуляции).

Тартини оставил более трехсот пятидесяти музыкальных произведений, подавляющее большинство которых написано для скрипки, при этом его наследие до сих пор мало изучено даже за рубежом, на его родине, в Италии. Известно о примерно о 150 сонатах и 50 трио-сонатах, примерно 140 концертах. На концертной эстраде известны несколько концертов, сонаты «Трель дьявола», «Покинутая Дидона» и цикл «Искусство смычка».

Что касается жанра концерта, то композитор придерживается типа трехчастного сольного концерта, где скрипка и ее solo доминируют над tutti. Солирующий инструмент выступает в сопровождении смычкового оркестра, к которому эпизодически могли добавляться гобой и валторн

К числу его знаменитых концертов относят: *E-dur'ный концерт № 46* (нумерация концертов по классификации М. Дуниаса), в конце финала которого Тартини, как и Локателли, выписывает виртуозную сольную каденцию «a capriccio» (также он делает и в других концертах).

Известен концерт второго творческого периода *D-dur*, и поздний концерт, в советском издании имеющий *№ 45* (существует редакция Ж. Сигети с его каденциями, отвечающими стилю Тартини). Он состоит из Allegro, с Grave (оно близко по духу первой части сонаты «Дьявольская трель») и танцевального финала.

Огромное количество сонат Тартини известно примерно с 1730-1740-х годов, при этом многие до сих пор остаются в рукописи.

На концертной эстраде звучит **Соната e-moll** (из Шести сонат опуса 2), которая открывается медленным проникновенным Grave, продолжается ярким Allegro (с подробными обозначениями *grazioso, dolce, espressivo*), и завершается танцевальным финалом. Кстати, Тартини часто сочетает темповые и эстетические указания: *Andante cantabile, Aria cantabile, Larghetto affetuoso, Allegro cantabile, Allegro con spirito, Tempo maestoso*. Форма частей может приближаться к классической сонатной, в финалах могут появляться вари-

ационные черты – как позже очень часто в классических произведениях.

Варианты исполнения

Академический вариант:

Андреа Каппеллетти, Давид Ойстрах, Исаак Стерн

Аутентичный вариант:

Ансамбль «Паладины»: Родольфо Рихтер (скрипка), Сюзане Хайнрих (виола да гамба), Сила Стандаж (клавесин).

Наиболее известными и популярными в репертуаре скрипачей все же остаются две g-moll'ные сонаты Тартини, получившие программные названия – *«Покинутая Дидона»* и *«Дьявольская трель»*.

Первая из них издана в 1734 г., в некоторых изданиях ей предпосылаются стихи Метастазиио, под впечатлением которых Тартини сочинял эту сонату. Она состоит (в оригинале) из Affetuoso, Presto и Allegro (имеющаяся в ряде изданий еще одна медленная часть, помещенная между быстрыми частями, заимствована редактором Л. А. Цельнером из другой сонаты Тартини) – так указывают Гинзбург и Григорьев.

Перед исполнителем стоит непростая задача: соединить глубокое образное содержание (в первую очередь – образы скорби и печали) с виртуозной скрипичной техникой.

Вторая соната, *«Дьявольская трель»*, окончательно отредактирована, видимо, около 1740 года, считается одним из лучших сочинений Тартини. Название связывают с рассказом Тартини о приснившемся ему сне, в котором дьявол продемонстрировал ему невероятное техническое мастерство в своей сонате, и под этим впечатлением Тартини и создал свою.

Соната начинается с Larghetto affetuoso, в ритме сицилианы, очень поэтично и благородно.

Вторая часть – Tempo giusto (Allegro) – энергичная, драматическая; финал – из двух разделов, Grave и Allegro assai, которые трижды сменяют друг друга, Grave соединяет певучесть и патетику, в

Allegro assai музыка приобретает черты решительности, воли и темперамента. Именно в этой быстрой части мастерски используется трель.

«Соната «Дьявольская трель» может рассматриваться как художественное credo Тартини, как творческое обобщение не только образно-смыслового и эмоционального содержания его творчества, но и свойственного ему мелодического, гармонического и ритмического языка, а также отдельных композиторских и исполнительских приемов». Соната дошла до нас в редакциях Вьетана, Иоахима, Крейсера, Ауэра, Дулова и других скрипачей (в советском сборнике скрипичных каденций, изданном под редакцией Д. М. Цыганова, приводятся одиннадцать каденций к этой сонате. В современном концертном репертуаре наиболее популярна концертная редакция Ф. Крейсера с его каденцией).

Исполнителю, обратившемуся к творчеству Тартини, необходимо помнить о нескольких вещах: о красоте звукоизвлечения и искусстве «пения на скрипке», о вокальной природе звука и выразительности интонирования, о богатстве динамических красок и вибрации, о богатстве штриховой палитры (особенно о прыгающих штрихах), об аккордовой и пассажной технике и многом другом.

Варианты исполнения

Академический вариант: «Дьявольская трель».

Давид Ойстрах и Фрида Бауэр, Ицхак Перлман, Анна-Софи Муттер.

Аутентичный вариант:

Эндрю Мэнзи (вариант без аккомпанемента).

Франция

В отличие от Италии, Франция была государством с сильной королевской властью, её культура во многом зависела от дворянских воззрений и вкусов, потому к скрипке долго относились как к «лакейскому» инструменту с налетом пренебрежительности. В аристократических салонах долго царила виола. С XVI века эта ситуация изменилась, с 1582 года в дворцовых мероприятиях царит ансамбль скрипачей, известный как «24 скрипки короля», расцвет скрипичного и инструментального искусства связан с деятельностью Ж.Б. Люлли.

Концертные образцы французской барочной музыки связаны с именами Жана-Мари Леклера, Жака Обера, Жана-Батиста Сенайе и семейства Франкёров – правда, скажем, что не все из них остались таковыми. Так, например, сонаты Ж.-Б. Сенайе теперь активно используют в педагогическом репертуаре.

Знаменитым учеником Сенайе и продолжателем его традиций был Жак Обер (1689-1753), участник «24 скрипок короля», виртуоз, один из ярких солистов того времени. Он был автором и многочисленных скрипичных сонат (в качестве известной отдельной пьесы существует один из финалов – Presto). Самые значительные его заслуги – в области создания концертного жанра. Так, большую известность и сейчас имеют его концерты для 4-х скрипок, виолончели и клавесина (опусы 17 и 26) или скрипок с духовыми инструментами. Эти концерты – живые, яркие, близкие настроениям популярной во Франции оперы-buff или французской песне.

Варианты исполнения

Ансамбль Les Cyclopes («Циклопы»), Флориан Дёйтер (скрипка соло).

Можно упомянуть ставшего популярным достаточно недавно композитора и скрипача оркестра «24 скрипки короля» *Жан-Фери Ребеля (1666-1747)*. Был известен как автор оркестровых сюит «Стихии» и «Характерные черты танцев», балетов или танцевальных симфоний, 12 сонат для скрипки и basso continuo (1713), одна из со-

нат существует с заголовком «Гробница г-на Люлли» (фр. Le Tombeau de M. Lully, то есть «Дань почтения Люлли»)

В честь Ребеля назван нидерландский оркестр барочной музыки, основанный в 1991 году.

Варианты исполнения

Жан-Фери Ребель, сборник скрипичных сонат:

1. No. 8 in D minor
2. No. 5 in D major
3. No. 6 in B minor
4. No. 1 in A major
5. No. 3 in A minor
6. No. 9 in F major ('La Venus')
7. No. 7 in G minor ('L'Immortelle')
8. No. 4 in E minor ('La Junon')

Эндрю Мэнзи (скрипка), Яап дер Линден (виола да гамба), Рикард Эгарр (клавесин).

Завершает историю французского репертуара первой половины XVIII века творчество *Жана-Мари Леклера (1697-1764)*. Он был одним из выдающихся скрипачей и композиторов Франции, учеником Дж.-Б. Сомиса, который, в свою очередь, был воспитанником знаменитого А. Корелли.

Его скрипичное наследие достаточно обширное: сорок восемь сонат для скрипки с басом (в 4-х тетрадах), сонаты для двух скрипок без баса, трио-сонаты для двух скрипок с басом, 12 concerti grossi,, сборник концертов для трех скрипок, альты и баса (считается, что он написан под влиянием концертов Ж. Обера).

Стиль французских композиторов невозможно охарактеризовать только через термин барокко, часто речь должна идти о традициях рококо. Исполнителю нужно иметь это в виду, понимать, что сочинения Леклера, с одной стороны, очень изящны, рафинированы, ювелирны с точки зрения технических приемов, с другой стороны – в них уже слышны новые героические элементы, свойственные будущему времени.

Гинзбург и Григорьев указывают: «язык сонат Леклера отличает мелодичность, ритмическое богатство, выразительность, широкая динамическая палитра от forte до pianissimo с эффектами crescendo и diminuendo (введенными еще Л. Франкёром). Леклер добивается полнозвучности фактуры, мощного звучания инструмента. Смелые модуляции, скачки левой руки, высокие позиции, обилие двойных нот, переброски смычка через струны, двойные трели – все использует Леклер для создания яркого художественного образа.

Сонаты Леклера сохранили до наших дней свое художественное значение. Существуют различные редакции этих сонат, сделанные Ф. Давидом, Д. Аларом, А. Марто, И. Дубиской и другими» [9; 153].

Сонаты четырехчастны, первая часть обычно медленная и сосредоточенная, вторая и третья части – танцы (менуэт, гавот, сарабанда, аллеманда), финалы – быстрые и оживленные, часто напоминают творчество французских клавесинистов. Исключением являются финалы типа свободных каденций (например, финал сонаты «Гробница»).

Очень яркая и сольная скрипичная партия обычно была в концертах Леклера – композитор вводил и виртуозные штрихи, и трудные двойные ноты (особенно в op. 10). Первые части концертов обычно наиболее масштабны и виртуозны, вторые – лирические, арии или романсы, финалы – быстрые, стремительные, в народном духе. Примером такого концерта может служить Концерт Op. 7 № 3 до мажор – который предложит скрипачу множество украшений, артикуляционные трудности, потребует четкости и беглости в левой руке.

Варианты исполнения

Аутентичный вариант:

Sonatori de la Gioiosa Marca Giuliano Carmignola

Luis Otavio Santos / Les Muffatti / Peter Van Heyghen

Академический вариант:

Г. Шеринг. Леклер. Соната для скрипки D-dur, op. 9 № 3. Королевский колледж музыки, Лондон, 1978.

Ицхак Перлман, Пинхас Перлман. Леклер, Соната для двух скрипок, ор. 3 № 5.

Современниками Леклера была братья *Луи и Франсуа Франкёры*, более известный из них Франсуа (1698-1787) создал два сборника скрипичных сонат.

Чехия, Германия, Австрия

Чехия, Австрия и Германия близко связаны между собой, и скрипичное искусство в них получило свое развитие несколько позже, чем в Италии и Франции. Отчасти это можно объяснить замкнутостью культурной жизни мелких княжеств, постоянными междоусобицами и разрушительными войнами.

Шмельцер, Бибер, Вальтер, Вестгоф – скрипачи-виртуозы, благодаря которым итальянская виртуозная манера игры была перенесена в Германию и доведена до вершины, прежде недостижимой в Европе. Эти музыканты являлись авторами первых сюит для смычковых инструментов, относящихся к сфере академического профессионального музицирования. Как указывает исследователь Е. Шлыкова [34], часть этих произведений утрачена, либо изначально существовала в виде импровизационных версий, но в любом случае, они демонстрировали новый виртуозный стиль. Вальтер больше развивал технику смычка, Вестгоф уделял внимание полифонизации струнной фактуры, Бибер применял прием скордатуры и т.д.

Иоганн Генрих Шмельцер (1623 - 1680) – ведущий композитор австрийского барокко до Бибера, скрипач и дирижёр.

Исторически наиболее важны его инструментальные сочинения – оркестровые сюиты (так называемые баллетти), предназначенные для вставных танцев (балетных номеров) в театральных пьесах и операх, и сонаты (сюиты) для камерных ансамблей. Оркестровые сюиты Шмельцера содержат стандартные танцевальные пьесы (гальярды, бурре, сарабанды, жиги, гавоты, аллеманды, куранты), итальянские танцы (в жанрах *trezza*, *фолия*, *сальтарелла*, *мореска* и *trassanario*), нередко также пьесы с программно-тематическими заголовками, как «Крестьянка» (*Bauernmädel*), «Охотники» (*Cacciatori*)

и т.п. Большинство их оркестровано для струнных и континуо, но встречаются также piffari (возможно, имеются в виду шалмеи), корнеты (цинки), clarini (высокие трубы), трубы, тромбоны и фаготы.

Из большого количества «сонат» (многие представляют собой de facto сюиты для камерных ансамблей), но особый интерес представляют 6 виртуозных скрипичных сонат, изданных под не вполне понятным латинским заголовком «Sonatae unarum fidium» (1664).

Одним из выдающихся немецких скрипачей второй половины XVII века был *Иоганн Якоб Вальтер (1650 - 1717)* – знаменитый виртуоз, концертмейстер придворной капеллы в Дрездене. Им написано немало произведений: несколько скерцо для скрипки соло с басом (1676) и «Хорошо возделанный увеселительный скрипичный сад» – для скрипки соло в сопровождении трех скрипок (1688). Оба цикла очень сложны в техническом отношении – они наполнены виртуозными прыгающими штрихами, трудными растяжками в аккордовой технике (в отличие от многих своих современников он не использовал скордатуру). «Сонатообразные» пьесы (термин Григорьева и Гинзбурга) часто охватывают гриф до 7 позиции, штриховая техника включает виртуозное staccato, прыгающие штрихи, бариолаж, арпеджиато и т. д. Сонаты нередко завершают стремительные пассажи.

Второй цикл – 28 разнообразных номеров – прелюдий, арий и танцев с вариациями и т.д. Сегодня они редко звучат на концертной эстраде, за исключением концертов аутентичных исполнителей, но не упомянуть имя Вальтера невозможно, поскольку его блестящая виртуозность помогла формированию мастерства Вестгофа.

Считается, что добаховский период включает в себя два значительных сочинения, от которых перебрасывается арка через четыре десятилетия к И.Г. Пизенделю и И.С. Баху: это «Пассакалия» Г. Бибера из неопубликованного сборника «Mystery Sonatas» (1674) и сюита Вестгофа (1683). В автореферате диссертации Е. Шлыковой [34; 17] указывается, что в начале XX века были найдены неизвестные ранее сюиты Вестгофа (1696), и их оценивают как очень важное звено, подводящее к знаменитому баховскому циклу.

Иоганн Пауль фон Вестхоф (1656 -1705) – немецкий скрипач и композитор, шведского происхождения. Родился в семье музыканта-скрипача придворной капеллы в Дрездене, учился под руководством отца, много гастролировал в Италии, Англии, Франции и Германии, завоевав себе имя виртуоза.

Наряду с Бибером и Вальтером, Вестгоф – один из крупнейших представителей немецкой скрипичной школы XVII века. Вестгофу принадлежит сборник сонат с цифрованным басом, который был издан в 1694 году в Дрездене, а также ряд сочинений для скрипки соло: сюита 1683 года и сборник партит, дошедший до нас в издании 1696 года – вероятно, переиздании ранних работ Вестгофа. Сюита и партиты насыщены полифоническими элементами, и, надо полагать, наряду с утраченными ныне поздними работами Вестхофа для скрипки соло, вдохновили И.С. Баха на создание его знаменитых сонат и партит для скрипки соло.

Сюиты Вестгофа записаны в виде редуцированного текста (без расшифровки), то есть исполнять их мог только образованный музыкант, владеющий искусством орнаментики. По сути, в нотах – лишь метро-гармонические и структурные эскизы танцев, весьма схематично намечающие манеру исполнения, которую нужно усложнить полифоническими приемами и орнаментикой.

Варианты исполнения

Westhoff. 6 Sonates for Violin et Basso Continuo David Plantier / Les plaisirs du Parnasse. Вестгоф. 6 сонат для скрипки и баса континуо. Давид Плантье.

Westhoff. Suite for solo violin in A (1683)

I. Allemande - 1:47

II. Courante - 3:35

III. Sarabande - 5:12

IV. Gigue - 7:42

V. Autre gigue - 8:38

Вестгоф. Сюита для скрипки соло A-dur (1683). К. Лессинг.

Генрих Игнац Франц фон Бибер (1644 – 1704) – австрийский скрипач чешского происхождения. Скорее всего – ученик И.Г. Шмельцера, один из самых виртуозных скрипачей своего времени, что сказалось в его сонатах. В них встречаются: труднейшие пассажи, двойные ноты, виртуозные штрихи, использована скордатура – изменение обычной настройки струн и т. п.

Бибер наиболее известен как автор программного цикла «Таинственные сонаты» (1674), состоящего из 15 небольших скрипичных сонат и Пассакалии. Основу цикла составляют 15 евангельских событий.

Рождественский цикл

1-я соната – Благовещение (ре минор; без скордатуры)

2-я соната – Встреча Марии с Елизаветой (ля мажор; строй ля-ми-ля-ми)

3 – Рождество Христово (си минор; си-фа#-си-ре)

4 – Сретение (ре минор; ля-ре-ля-ре)

5 – 12-летний Иисус в храме (Auffindung im Tempel; ля мажор; ля-ми-ля-до#)

Страстной цикл

6 – Моление о чаше (до минор; ля бемоль – ми бемоль-соль-ре)

7 – Бичевание (фа мажор; до-фа-ля-до)

8 – Венчание терновым венцом (до мажор; ре-фа-си бемоль-ре)

9 – Несение Креста (ля минор; до-ми-ля-ми)

10 – Распятие (строй соль-ре-ля-ре)

Славный цикл

11 – Воскресение (строй соль-ре-соль-ре)

12 – Вознесение (до мажор; до-ми-соль-до)

13 – Сошествие Святого Духа (ре минор; ля-ми-до#-ми)

14 – Вознесение Девы Марии (ре мажор; ля-ми-ля-ре)

15 – Коронация Марии на небесах (до мажор; соль-до-соль-ре)

Завершает цикл соната Пассакалия «Ангел-хранитель» (соль минор; без скордатуры).

Пассакалия, завершающая цикл, привлекает своей монументальностью, богатством звучания, техническим мастерством. Это подлинная энциклопедия скрипичной техники XVII века, техники, во многом опередившей развитие инструментальной формы. Основная тема повторяется в басу неизменной шестьдесят четыре раза. Варьируется лишь верхний голос.

Варианты исполнения

Аутентичный вариант:

Elicia Silverstein, baroque violin Passacaglia for solo violin (1676) / Алисия Сильверштайн, барочная скрипка, запись 2014 года в Первой церкви Кэмбриджа.

Перу Бибера также принадлежат несколько сборников светских сонат, где проявилось его тонкое чувство юмора. Например, в скрипичной сонате (фактически сюите) «Sonata representativa» (1669) части названы «Кукушка», «Лягушка», «Курица и петух», «Кошка», «Марш мушкетёров» и т. п. В них имитируются звуки, издаваемые этими живыми существами, причем весьма оригинально и смело. Игра на смычковых инструментах иногда ведется за «рабочей» поверхностью струны. Иногда между струнами и грифом на виолончели подкладывается лист бумаги, что придает ей особое звучание, как в «Баталии», другой широко известной инструментальной сюите Бибера. Скрипичные партии в некоторых его сочинениях отличаются технической сложностью и требуют высокого профессионализма исполнителя.

Варианты исполнения

Аутентичный вариант:

Biber : Sonata violino solo representativa in A major. Nikolaus Harnoncourt 1969. / Бибер. Соната-репрезентатива для скрипки соло. Николаус Арнонкур.

H.I.F. von Biber. Sonata representativa a Violino Solo e basso continuo in A Major. Olga Piskorz, baroque violin. Torben Klaes, harpsichord. / Бибер. Соната-репрезентатива для скрипки соло и бассо-континуо. О. Пискорц, барочная скрипка, Т. Клаес, клавесин.

В первой половине XVIII века ситуация в Германии меняется, и в этой стране не появляются композиторы-инструменталисты, полностью посвятившие себя скрипке, как это было в Италии и Франции. Немецкие композиторы и даже шире – немецкие музыканты – были универсалами, часто играющими на нескольких струнных и даже духовых инструментах.

Автором огромного количества инструментальных сочинений был *Георг Фридрих Телеман (1681-1767)*: в его наследии концерты для самых разнообразных составов, для 2-4 солирующих инструментов, трио-сонаты, сольные сонаты, знаменитые фантазии для скрипки соло. Очень ценным моментом является близость музыки Телемана народным истокам – немецким, французским, польским и т.д., которые часто слышны в финалах его произведений.

Огромное творчество Телемана долгое время оставалось мало востребованным у современных музыкантов. Его скрипичное творчество постепенно осваивается исполнительской и педагогической практикой. Ранее других стали известными 12 фантазий для скрипки соло – их использовали педагоги-струнники для подготовки учащихся к полифонии И.С. Баха, но в последние годы исполнители все больше интересуются этой музыкой, понимая художественную ценность этих фантазий. В профессиональной среде популярны Канонические сонаты для двух скрипок без баса и концерты для четырех скрипок.

Исполнителю, обратившемуся к его музыке, нужно помнить о том, что композитор испытал огромное влияние итальянских, французских и польских традиций, что одним из важнейших выразительных средств он считал мелодию – ясную и простую. Исследователи отмечают в его сочинениях обилие диссонансов, хроматизмов, тональных сдвигов, сложную контрапунктическую технику.

В. Рабей в своей диссертации рассматривает и камерные, и сольные сочинения – сонаты и сонатины для скрипки с клавесином, концерты для скрипки с оркестром, 4 концерта для четырех скри-

пок без баса, фантазии. В рамках нашей работы мы остановимся только на самых известных 12 фантазиях.

Они были созданы в период с 1733 по 1735 год, под названием фантазия подразумевается небольшое циклическое сочинение, не связанное со строгим регламентом количества частей и их наполнением.

Смычковая полифония уже достигала определенной вершины – в 1720 году были написаны Сонаты и партиты И.С. Баха для скрипки соло, однако, нет документальных свидетельств тому, что они повлияли на Фантазии Телемана.

В Фантазиях автор добивается полнозвучной музыкальной ткани за счет разработки техники двойных нот и аккордов, а также за счет насыщения одноголосной мелодической линии скрытой полифонией. При этом Телеман, как и Вестгоф, и Бибер, и Вальтер, и Бах, прибегает к «условной» нотной записи многоголосия, которую нужно расшифровывать и «расцветчивать» украшениями. Часто полифония чередуется с гомофонными мелодическими эпизодами – это характерная черта немецкой культуры того времени. Итальянские традиции отчетливо слышны в быстрых частях.

В. Рабей пишет [28; 17], что, несмотря на известную свободу, фантазии тяготеют к двум традиционными сонатным типам: церковной и камерной сонате. Первые шесть, с большими или меньшими отклонениями, выстроены по принципу сонат *da chiesa*, вторые шесть – по принципу *da camera*.

Инструментальный стиль скрипичных сочинений Телемана подробно описан в доступном в настоящее время автореферате диссертации В. Рабея, мы выделим лишь основные аспекты.

Основа инструментального стиля в сольных концертах – широкая кантилена в медленных частях, в быстрых – комбинации прилегающих штрихов [28; 35], *bariolage*, слиговые пассажи в поступенном или секвентном мелодическом движении.

В фантазиях меньше, нежели средний и нижний, используется верхний регистр, техника направлена в сторону охвата многоголосия.

Текст часто записан «условной записью» в современном понимании: так, триоль часто записывается пунктиром (такое обозначение часто используется в жигах); в общих формах звучания – при движении квартолями, например, можно слегка удлинить первую ноту.

В отношении ряда танцевальных форм (танцев, включаемых в сюиту, сонату, фантазию) стилистика барокко предусматривает обострение ритма, которое условно можно назвать «правилом двойного пунктира» – укорочение затакта и сжатие во времени мелких длительностей, следующих после пунктирной ноты или паузы [28; 38-39].

Из всех видов украшений чаще всего встречается трель, которые можно добавлять по инициативе исполнителя даже в неуказанных местах (особенно в кадансовых оборотах). При этом трель начинается с верхней ноты традиционно: если основная нота трели совпадает по высоте с предыдущей и если между соседними нотами в нисходящем движении интервал больше терции.

Особую сложность представляет техника варьирования мелодии: дробление крупных длительностей на более мелкие, «обыгрывание» протяженных аккордовых звуков пассажными каденциями, заполнение больших интервальных скачком гаммообразным движением. Однако, эти приемы практически не поддаются регламентации [28; 45].

Динамика преимущественно контрастная, однако, возможно делать и *crescendo*, и *diminuendo*, если того требует развитие музыкальной мысли, стремясь, однако, чтобы контрастная динамика преобладала.

Традиционные обозначение темпов указывают, прежде всего, на характер исполнения. Предельные границы: *Vivace* – *Adagio*.

Штриховые обозначения: музыка барокко не имеет единой системы обозначения штрихов. Так, например, у Баха есть указания только связной или отдельной артикуляции. У Телемана штрихи обозначены четырьмя способами: лиги, точки (под лигой – твердое *staccato*, без лиг – короткое *martelle*, вертикальные черточки (слегка

акцентированное *detache*) и клинышки (штрих, близкий *martele*, *marcato*).

Завершая разговор о произведениях Телемана, скажем, что его сочинения могут пополнить концертный репертуар любого скрипача.

Варианты исполнения

Аутентичный вариант:

Телеман Г. Фантазии для скрипки соло.

Jean-Baptiste Poyard, violin / Жан-Батист Пойя

Rachel Podger, violin / Рашель Роджер

Andrew Manze, violin, 1994 / Эндрю Мэнзи

Академический вариант:

Артюр Грюмьо, 1970, Швейцария

Франтишек Бенда (1709-1786) – чешский композитор и скрипач, руководитель оркестра придворной капеллы прусского короля Фридриха II, один из основоположников немецкой школы игры на скрипке.

Несмотря на формальную принадлежность XVIII веку, творчество его связано с идеями и эстетикой барокко. Он оставил большое количество сочинений: 15 концертов для скрипки с оркестром, множество сонат для скрипки, флейты и других инструментов и бассо-континуо, трио-сонаты, дуэты, каприччио для скрипки соло. В основном его сочинения сочетают в себе мелодичность, выразительность скрипичного пения и виртуозность.

В настоящее время на концертной эстраде часто звучит знаменитое *Grave*, а также – концерт *D-dur* и отдельные каприччио.

Очень популярны среди музыкантов и скрипичные сочинения **Георга Фридриха Генделя (169-85-1759)**. Его сонаты и *concerti grossi* исполняют как большие музыканты, так и учащиеся колледжей и ВУЗов.

Сонаты известны под опусом первым (1731), однако, Гендель к тому времени уже жил в Англии и был автором огромного количе-

ства музыки. Они очень мелодичны, не слишком сложны в отношении скрипичной техники, в основном, четырехчастны. Скрипка в них предстает очень выразительным инструментом, которому Гендель позволяет показать все свои возможности.

Пятнадцать сольных сонат op. 1 (большой частью в форме старинного четырехчастного цикла *da chiesa*) для скрипки или гобоя и *basso continuo* (в то время выбор инструмента *ad libitum* практиковался часто). Примерно половина сонат – неотъемлемая часть скрипичного и педагогического, и концертного репертуара, хотя существуют они в редактированных вариантах, не всегда оправданных. Также существуют трио-сонаты для двух скрипок (или гобоев или флейт) и *basso continuo*, вышедшие двумя сборниками: opus 2 (девять сонат) и opus 5 (семь сонат).

В некоторых сонатах медленные части записаны уже упоминавшейся «условной нотацией» – то есть, исполнитель должен расшифровать сокращенную запись, украсить мелодию разнообразными трелями, мелизмами, импровизационными каденциями.

Л. Булатов выделил некоторые аспекты исполнительского толкования сонат Генделя. Подробно с ними можно ознакомиться в диссертации или статье [см. работы 6, 7 в списке литературы], в нашей работе мы назовем лишь основные из них.

В сонатах существуют нотированные орнаменты: трели и форшлагги, мелизмы; и такое скромное обозначение он применял в эпоху расцвета орнаментального искусства – это особенность его стиля. Он употребляет трели: в каденции на доминанте перед тоникой, на предъёмах, подчеркивая танцевальное начало. Нужно ли начинать трель медленно или быстро – вопрос неоднозначный. Современные аутентичные исполнители рекомендуют замедленное начало трели, но единого мнения по этому поводу нет. Главенствующий звук трели – основной или вспомогательный – зависит от мелодического строения темы. Начинается трель, по-видимому, чаще с главной ноты, исключения обозначены маленькими форшлагговыми нотами.

Варианты исполнения

Аутентичный вариант:

Э. Мэнзи, скрипка, Р. Эгарр, клавесин, запись 1998 года.

Sonata in D major, Op.1 No.13, HWV 371

Sonata in F major, Op.1 No.12 (Walsh)

Sonata in D minor, HWV 359a

Sonata in A major, Op.1 No.3, Op.1 No.3, HWV361

Sonata in G minor Op.1 No.6, HWV 364

Sonata in A major, 'Roger', Op.1 No.10

Sonata in E major, 'Roger', Op.1 No.12

Sonata in G major, HWV 358 Л. Коган

Академический вариант:

Г. Шеринг.

И. С. Бах (1685-1750)

Скрипичное наследие И. С. Баха – невелико, однако, оно является определяющим в творчестве любого исполнителя на смычковых инструментах. Его сольные сонаты и партиты для скрипки постоянны в репертуаре и студентов, и крупных музыкантов. Бесчисленное количество скрипачей сделали записи отдельных сочинений, или целого цикла. И до сих пор содержание его кажется неисчерпаемым.

Истоки скрипичного стиля Баха находятся в народном творчестве, народных немецких и французских танцах, основываются на стиле его предшественников – И. П. Вестгофа, И. Я. Вальтера, И. Бибера, А. Вивальди и других.

Итальянское влияние заметно в концертах (известно, что Бах подробнейшим образом изучал творчество Вивальди), в отношении сюитных циклов исследователи находят чешские, французские и даже польские влияния. Кроме того, Бах сам играл на скрипке и альте, и потому хорошо понимал особенности инструментов.

Сонаты и партиты для скрипки соло были написаны в Кётене, где не было возможности писать для любимого органа, однако, еще ранее, в Веймаре, Бах хорошо изучил скрипичные произведения

итальянских композиторов: А. Вивальди, Б. Марчелло, написал фуги на темы А. Корелли, Дж. Легренци, Т. Альбинони. Кроме сольного скрипичного цикла в Кётене были созданы: Шесть сонат для скрипки и клавесина, шесть или семь концертов для скрипки (из них дошли до нас в оригинале два, некоторые были переложены Бахом для клавесина), один двойной концерт, один – для скрипки и гобоя (дошел в переложении для клавесина и реконструирован), один – для скрипки, флейты и клавесина, Шесть Бранденбургских концертов (из которых G-dur'ный – с солирующей скрипкой), сюита для скрипки с клавесином A-dur, соната C-dur для двух скрипок, фуга g-moll для скрипки соло (из неизвестной сонаты), соната для скрипки с басом, четыре инвенции для скрипки.

Гинзбург и Григорьев пишут: «В Лейпциге Бахом были сделаны переложения многих его скрипичных сочинений для других инструментов: концерт a-moll был переделан для клавесина (№ 7), концерт для двух скрипок переложен в c-moll'ный концерт № 3 для двух клавесинов, фуга g-moll для скрипки соло – в фугу d-moll для органа, соната для скрипки соло a-moll – в сонату для клавесина d-moll, соната для скрипки соло C-dur – в сонату для клавесина G-dur, скрипичный концерт (не дошедший до нас) – в клавесинный концерт g-moll и т. д. [9; 176].

Но в Лейпциге Бах не только возвращался к своим прежним скрипичным сочинениям, но и создавал новые. Всего за три года до смерти он пишет последние скрипичные произведения – канон и трио-сонату c-moll, которые вошли в его «Музыкальное приношение».

Самым исполняемым сочинением является цикл сольных сонат и партит. Он уникален. Скрипка здесь выступает в качестве самостоятельного многоголосного инструмента, с огромными возможностями – порой она кажется подобной органу, порой – подобной вокальному голосу, порой – подобной оркестру.

Три сонаты (соль минор, ля минор и до мажор) ближе традициям сонаты da chiesa, три партиты (си минор, ре минор и ми мажор) опираются на принцип танцевальной сюиты. В сонатах присут-

ствуют медленные импровизационные первые части и обязательные фуги во вторых частях, в каждой из партит Бах находит свой вариант решения: в первой каждая часть имеет дубль, вторая завешается знаменитой Чаконой, третья состоит по большей части из французских танцев.

В *сонатах* Бах продолжает как традиции немецкой народной музыки, связанные с многоголосной фактурой, импровизационностью изложения, трактовкой танцев, так и традиции профессиональной музыки немецких, итальянских и австрийских композиторов (Вальтер, Вестгоф, Бибер, Корелли), связанные с отточенностью полифонического мышления, монолитностью формы, многокрасочностью звучания, тяготением к цикличности формы, скрытой программностью. Он первым создает многоголосные фуги для скрипки без сопровождения, отказывается от скордатуры, украшений. Часто использует открытые струны.

О необходимости рассматривать это сочинение как единый цикл писали многие: Л. Гинзбург и В. Григорьев, В. Рабей – еще в советских изданиях, в 2000-е годы об этом писал А. Готсдинер, в 2017 году профессор Саратовской консерватории С. Нестеров предложил рассматривать их как метацикл. Все исследователи сходятся в мыслях о том, что скрытым сюжетом здесь выступают религиозные темы, размышления о сложнейших аспектах человеческого бытия, часто зашифрованные с помощью разнообразных риторических фигур. С. Нестеров пишет: «Бах мыслил сонаты и партиты как диалог пары «соната-партита», противопоставляя сравнительно новый жанр сольной сонаты (церковный цикл), ... уже устоявшемуся циклу партиты (камерно-светский цикл). Он собрал содержание всех шести циклов вокруг трех священных событий. Первая соната g-moll и Первая партита h-moll связаны с рождественской историей. Вторая соната a-moll и Партита d-moll, завершающаяся Чаконой, посвящены крестным музикам и смерти Спасителя. Третья соната C-dur и Третья партита E-dur – воскрешению и вечной славе в веках» (с. 146, см. об этом подробнее статью). «Если сонаты – круг религиозных

размышления и созерцания истин Веры и Бытия, то партиты – внешняя реакция на них». [23; 148].

Сонаты четырехчастны. Первые медленные части – монологического, речитативно-импровизационного характера, вторые – многоголосные фуги, что отражает известную антиномию барокко – хаос и порядок. Третьи части обычно лиричны, финалы – быстрые, моторные, со скрытой полифонией.

Скрипичные партиты Баха являются как бы антитезой сонат. Основу двух первых составляют традиционные части старинной сюиты – аллеманда, куранта, сарабанда, жига (в первой партите есть бурре, во второй – чакона). Танцы третьей партиты, в основном, французские – лур и гавот, менуэты, бурре. Но танцы здесь не являются ими в прямом смысле, исполнителю нужно стараться найти баланс между традиционными танцевальными фигурами и нетанцевальным содержанием.

Самой знаменитой частью цикла является Чакона – уникальное сочинение, переложенное для многих других инструментов и оркестров, что позволяет необычная фактура, мощь и экспрессия, близкая органу.

Избранные редакции и интерпретации

Долгое время сочинения И. С. Баха находились в забвении – этот факт известен любому музыканту, как и то, что честь «открытия» музыки композитора миру принадлежит немцу Ф. Мендельсону. Потому вопрос издания и, соответственно, редакций сонат и партит отнюдь не праздный. Сонаты и партиты были изданы огромное количество раз в разнообразных редакциях.

Первой официальной «публикацией» теперь считается вариант 1720 года – голографический манускрипт, возможно, в записи Анны-Магдалены Бах. На этих изданиях теперь базируются уртексты, которые можно встретить в знаменитом издательстве Bärenreiter. Достоверно известно, что печатных изданий сонат и партит в XVIII столетии не было.

Первой публикацией можно считать Фугу из Третьей сонаты – она вошла в знаменитую школу Ж. Б. Картье «Искусство скрипки».

Первым официальным редактором баховского текста был Ф. Давид в 1843 году. Он исполнял части сонат и партит с фортепианным сопровождением, написанным его друзьями Ф. Мендельсоном и Р. Шуманом. Важнейшая заслуга Давида как редактора заключается в расшифровке нотного текста многоголосных частей, чтобы исполнитель мог понять сложную баховскую полифонию. Исследователи считают, что при этом сами редакторские указания низводят музыку до салонно-виртуозного плана.

Вторым знаменитым редактором стал Й. Иоахим (1908), который начал исполнять цикл целиком и без сопровождения. Редакцию он проделал совместно с А. Мозером (с ним же вместе написана и Скрипичная школа). По воспоминаниям современников, его трактовка цикла была академической, с небольшим употреблением *vibrato*, с очень свободным темповым исполнением медленных частей. Сейчас эта редакция считается устаревшей и не соответствующей стилистике Баха.

Кроме него в XIX веке выдающимися интерпретаторами Баха считались Г. Венявский и Ф. Лауб (подробнее об этом можно прочесть в книге В. Рабея, см. 29; 149-150).

На рубеже XIX-XX веков традиции исполнения формируются под влиянием франко-бельгийской школы – Л. Капе, А. Марто, Э. Изай, чуть позже – Дж. Энеску. Все трактовки (кроме А. Марто) характеризуются как «свободные». Существуют и редакции Л. Капе и Дж. Энеску.

В русском скрипичном исполнительстве следует выделить фигуру Л. Ауэра (его редакция вышла в 1917 году в США), а также – его учеников, исполнявших Сонаты и партиты: это М. Полякин, Л. Цейтлин, Я. Хейфец, Е. Цимбалист.

В 1913 году вышла редакция В. Безекирского, также выдающегося исполнителя баховских сочинений. Сейчас считается, что редакция заключает в себе множество искажений баховского текста, а также

неоправданно много игры на одной струне – в то время редактору хотелось сохранить тембр в целых длинных фразах, в настоящее время как можно больше играют в первых позициях, с большим количеством разных тембров.

Почти ежегодно новые редакции появлялись в начале XX века, их авторы: Л. Капе, А. Буш, Е. Хубай, А. Марто, Ф. Крейслер (Третья партия). Среди них редакция А. Буша – самая академическая, Ф. Крейсlera – самая свободная, к тому же – с сопровождением фортепиано.

XX век показал совершенно разные трактовки Сонат и партит: строгую и академическую у советских исполнителей (Д. Ойстрах, Л. Коган) и некоторых зарубежных (Г. Шеринг, Я. Хейфец); драматическую и очень экспрессивную – у таких скрипачей как Дж. Энеску, И. Менухин, И. Стерн, М. Полякину. В. Рабей пишет о слиянии «истории и современности» в трактовке Й. Сигети и Г. Шеринга – их отличает глубина мысли, высокая культура и хороший музыкантский вкус.

Обновлению традиции способствовали редакции Хельмесбергера, позже – К. Флеша, которая повлияла на знаменитую в нашей стране редакцию К. Мостраса.

В разное время (1960-е годы) на эстраде и в записях появлялись исполнения цикла целиком – можно назвать исполнения Г. Бариновой, Л. Когана, Ю. Ситковецкого, И. Безродного, М. Ваймана, Б. Гутникова, М. Фихтенгольца. В 1981 году появилась необычная для того времени близкая аутентичной запись Г. Кремера – и на сегодняшний день одного из лучших интерпретаторов старинной музыки.

Сегодня скрипачи все больше стремятся к объединению исторического, аутентичного варианта (который принципиально невозможен на современных инструментах с металлическими струнами и современными смычками) и традиционного, академического. Это заключается в использовании возможностей нижних позиций, в особом «баховском» *detache*, в отказе от увлечения вибрацией и

глиссандо, в попытке воссоздавать танцевальные структуры, в использовании украшений, в понимании закономерностей многоголосия и т.д.

Позволим себе привести фрагмент книги Гидона Кремера о сонатах и партитах.

«Великая Музыка позволяет столько разных подходов, что ни один исследователь или исполнитель не исчерпает возможности соответствовать ей. Мы все в лучшем случае можем быть (в некотором роде) лишь «гидами» в этом царстве бесконечности. Одним из самых «великих» в нём остаётся Иоганн Себастьян Бах. Не раз думалось, что он и его гений, словно «инопланетяне», посетили нас, оставив нам зашифрованные конспекты мироздания. Уникальные и непревзойдённые за столетия в литературе для скрипки Шесть сонат и партит – документ, который не может обойти ни один музыкант, взявший в руки скрипку. Каждый, кто попытается заявить, что нашел «ключ» к прочтению партитуры этого шедевра, скорее обманывает себя или нас всех.

В то же время в манускрипте этих сочинений содержится – как в любом знаковом произведении – как бы «все». Нашей скромной задачей может стать лишь пристальный взгляд в ноты. Пытаясь раскрыть звучание партитуры субъективно и одновременно убедительно, мы обязаны ставить себе сверхзадачу – «открыть уши» слушателя. Только тогда последний сумеет, погрузившись в звуки, как бы заново обнаружить координаты этого удивительного путешествия.

Медленная часть может быть молитвой, разговором с Всевышним, с воображаемым партнёром или самим собою, попыткой в тишине и в царстве фантазии увидеть, отгадать смысл. Каждая быстрая часть являет собою свидетельство математически обусловленного парения, в котором удивительным образом смешиваются симметрия и асимметрия пропорций. Порою этот захватывающий дух полёт даже свидетельствует о каком-то наваждении, целью которого

является испытание радости жизни. Невольно «узнаешь» в этом движении закономерности божественной жизни как таковой.

Что касается меня самого, то я старался в последней записи Сонат и Партит, с одной стороны, как бы отрешиться от всех знакомых «земных благ» и традиций. С другой – мне было важно (прекрасно отдавая себе отчет в ограниченности собственного пространства (духовного, как и временного)) позволить себе субъективное прочтение рукописи. Я взял на себя смелость зафиксировать этой записью собственное видение как «исповедь» в надежде, что она одновременно окажется всё же служением музыке – цель, которую я с юности преследовал, занимаясь своей профессией.

Кому-то покажется странным, что я при этом не руководствовался поиском оптимальной «скрипичности». Скорее я искал пути к сути памятника инструментальной литературы, «отдаляясь» от привычного звучания инструмента, который сопровождал меня всю жизнь. Была ли в этом неосознанная попытка приблизиться к корням Баха (который таким удивительным способом «закодировал» в сочинении для одноголосного инструмента свой духовный мир)? Или же попытка настроиться на духовную суть музыки требовала избавиться от до боли знакомой идиомы красоты звучания – «на скрипке надо петь!»?

Может быть и то и другое. Возможно ещё и нечто третье.

Пока я готовился к этому проекту, я был движим и сильным желанием передать записью некоторое открытие, которое не переставало меня занимать.

А именно: подлинная музыка, «спрятанная» в партитуре, способна наполнить сердце и душу каждого, кто с ней соприкасается (слушателя или исполняющего), необычайной энергетикой, которая соединяет в себе и любовь, и силу. Выразительность этих оживающих в руках звуков содержит столько богатства, что они просто требуют быть распространёнными (раздаренными).

Из книги Гидона Кремера «Признания миражиста» (доступна в интернете:

<https://www.liveinternet.ru/users/barucaba/post345886491/>)

Варианты исполнения

Академический вариант:

Сонаты и партиты для скрипки соло. BWV 1001-1006.

И. Менухин. Париж, 1935.

И. Перлман. Лондон, 1978.

Адольф Буш, Копенгаген, 1934

Натан Мильштейн, Нью-Йорк, 1956, партиты, сонаты – Зальцбург, 1957

А. Грюмьо, февраль 1960-61, Берлин

Г. Шеринг 1967

Х. Ханн, 2012.

Олег Каган, Концертгебау, Амстердам, 1989

Гил Шахам, Мюнхен, 2014

Шломо Минц, Виктория Муллова, Виктор Пикайзен, Йожеф Сигети, Дмитрий Ситковецкий. Кристиан Ферра – в разные годы XX столетия.

Близкий аутентичному вариант:

Г. Кремер, Вена, 2001.

Камерные музыканты хорошо знакомы с еще одним циклом: «Шесть сонат для облигатного клавесина и скрипки», весьма отличающимся от сольного. В этих сонатах впервые клавир обретает в ансамбле со скрипкой не только самостоятельный голос, но становится главным. Скрипичная полифония, характерная для сонат соло, здесь исчезает, сонаты не содержат фуг или сколько-нибудь законченных полифонических построений, сохраняя имитационное многоголосие.

Известны любому скрипачу и знаменитые концерты Баха – очень динамичные, яркие, где скрипка выступает в роли сольного концертного инструмента, выходя за пределы солирующего голоса в

эпизодах concerto grosso. Это особенно слышно в концертах a-moll, E-dur, а также в знаменитом концерте d-moll для двух скрипок.

Концерты трехчастны. Первые части динамичны, напористы, разнообразны по фактуре, контрастам. Вторые части – лиричны, где скрипка выходит на первый план как главный мелодический голос. Финалы – быстрые, моторные, блестящие, завершают цикл в стремительном, живом, часто танцевальном, движении.

Именем И. С. Баха мы завершаем обзор концертного скрипичного репертуара эпохи барокко.

Список литературы

1. *Анисимов А. В.* Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII-XIX веков. – Автореф. дисс. канд. иск. – Магнитогорск, 2011.
2. *Арнонкур Н.* Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди / пер. с нем. С. В. Грохотова. – М., 2005.
3. *Белецкий И.* Антонио Вивальди. – Л., 1975.
4. *Берченко Р.* В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». – М., 2005, 2008.
5. *Бочаров Ю. С.* Жанры инструментальной музыки эпохи барокко. Издательство : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2016.
6. *Булатов И.* Исполнительское прочтение орнаментов в скрипичной музыке Г. Ф. Генделя. // Скрипка, альт: история, музыкальное наследие, педагогика. Сборник трудов. Вып. 112. – М., 1990. – 184 с. – С. 45-65.
7. *Булатов Л. П.* Скрипичные сонаты Г. Ф. Генделя (проблемы текстологии и интерпретации). – Автореф. дисс. канд. иск. – Ленинград, 1990.
8. *Гинзбург Л.* Джузеппе Тартини. – М., 1969.
9. *Гинзбург Л., Григорьев В.* История скрипичного искусства: [В 3 вып.] / – Вып. 1. – М. : Музыка, 1990.

10. *Глазунов А.* Произведения Ф. Джеминиани и П. Локателли и их интерпретация выдающимися скрипачами современности. – Автореф. дис. канд. иск. – М., 1987.
11. *Готсдинер М.* К вопросу о религиозной первооснове Сонат и Партит И.С. Баха для скрипки соло. Заметки исполнителя. // *Музыкаведение*, 2015 № 3 – С. 51-61.
12. *Друскин Я. С.* О риторических приемах в музыке И.С.Баха. – СПб, 2005.
13. *Захарова О.* Риторика и западноевропейская музыка XVII-первой половины XVIII века: принципы, приемы. – М., 1983.
14. *Как исполнять Баха / Сб. статей.* – М., Классика-XXI, 2007.
15. *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII-начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. Часть I. – М.: Моск. гос. консерватория, 1996. – 192 с., илл.
16. *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII-начала XIX веков: Поэтика и стилистика. Часть III. – М.: Композитор, 2007. – 376 с.
17. *Кузнецов К., Ямпольский И.* Арканджело Корелли. – М., 1953.
18. *Ливанова Т. Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года: в 2 томах / Тамара Николаевна Ливанова. – М. : Музыка, 1982 - 1983.
19. *Лобанова М.* Западноевропейское музыкальное барокко. Проблемы эстетики и поэтики. – М., Музыка, 1994.
20. *Меркулов А.* Каденция солиста в эпоху барокко и веского классицизма. – М., 2014.
21. *Музыка барокко и классицизма. Вопросы анализа. / Сб. науч. трудов.* – М., 1986
22. *Музыка и проповедь: К интерпретации наследия И. С. Баха. Материалы научной конференции.* – М., 2006.
23. *Нестеров С. И.* Концепция и проблема художественной целостности метацикла сонат и партит И. С. Баха для скрипки соло // *Культурная жизнь Юга России.* – 2017, № 4. – С. 144-150.
24. *Носина В.* Символика сочинений И.С. Баха. – М., 2003.
25. *Раабен Л.* Жизнь замечательных скрипачей. – М., Л., 1967.

26. Рабей В. 12 фантазий для скрипки соло Г. Ф. Телемана. Скрипка, альт: история, музыкальное наследие, педагогика. Сборник трудов. Вып. 112. – Москва, 1990. – 184 с. – С. 65-90.

27. Рабей В. Георг Телеман. – М., 1982.

28. Рабей В. О. Скрипичное творчество Г. Ф. Телемана: история, стиль, проблемы интерпретации. – Автореф. дисс. доктора иск. – Москва, 1996.

29. Рабей В. О. И. С. Бах. Сонаты и партиты для скрипки соло. – Изд. перераб. и доп. – М., 2003. – 172 с.

30. Ситдикова Ф. Б. Скрипичный текст в сольных и ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко. – Автореферат дисс. канд. иск. – Магнитогорск, 2012.

31. Текучева А. С. «Чакона Витали» как феномен музыкального искусства барокко // Журнал общества теории музыки, 2018, № 3. – С. 36-59.

32. Фельдгун Г. История смычкового искусства от истоков до 70-х годов XX века. Лекционный курс для студентов оркестрового факультета музыкальных вузов. – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки, 2006.

33. Швейцер А. И. С. Бах. – М., 2002.

34. Шлыкова Е. А. Исполнение скрипичной музыки барокко в свете культурно-исторической традиции. – Автореф. дисс. канд. иск. – Ростов-на-Дону, 2000.

35. Ямпольский И. Сонаты и партиты для скрипки соло И. С. Баха. – М., 1963.

Статьи из журнала «Старинная музыка»

1. «Мы ставим планку – только высочайший исполнительский уровень». Беседа О. Пантелеевой с художественным руководителем фестиваля EARLY MUSIC Андреем Решетиным и директором фестиваля Марком де Мони // Старинная музыка, 2005, № 3-4. – С. 1-4.

2. Березин В. Братство Святого Юлиана и Большие скрипки короля // Старинная музыка, 2007. – №№ 3-4. – С. 13-26.

3. *Березин В.* Двадцать четыре скрипки короля – «нет ничего более восхитительного или величественного!» // *Старинная музыка*, 2016. – № 3. – С. 1-13.
4. *Березин В.* Из времен Людовика XIV: несколько документов о создании Королевской Академии музыки // *Старинная музыка*, 2007. – №№ 1-2. – С. 14-21.
5. *Бочаров Ю.* Da chiesa e da camera // *Старинная музыка*, 2011. – №№ 3-4. – С. 16-24.
6. *Бочаров Ю.* Барочная сюита: знакомая и незнакомая // *Старинная музыка*, 2013. – № 4 – С. 11-19.
7. *Бочаров Ю.* Музыка барокко в отечественной справочной и учебной литературе рубежа XX-XXI веков. // *Старинная музыка*. – 2006, №№ 3-4. – С. 7-13.
8. *Бочаров Ю.* О сюитах «правильных» и «неправильных» // *Старинная музыка*, 2008. – №№ 1-2. – С. 2-10.
9. *Василенко А.* Джузеппе Тартини и его «Правила ведения смычка» // *Старинная музыка*, 2019. – № 1. – С. 18-25.
10. *Гребнева И.* Скрипичный концерт барокко и классицизма: к вопросу единства жанровой традиции // *Старинная музыка*, 2009. – № 3. – С. 25-29.
11. *Демченко О.* Аутентичное исполнительство как предмет дискуссий // *Старинная музыка*, 2009. – № 4. – С. 8-12.
12. *Кирнарская Д.* Секреты популярности Антонио Вивальди // *Старинная музыка*, 2013. – № 3. – С. 2-10.
13. *Назарова Е.* Венский придворный капельмейстер Иоганн Генрих Шмельцер и его истинные заслуги перед историей музыки // *Старинная музыка*, 2016. – № 1. – С. 1-10
14. *Никифоров С.* Телеман и Гендель: цветы полувековой дружбы // *Старинная музыка*, 2017. – № 2. – С. 12-19.
15. *Пылаева Л.* «Тайные знаки любви», или Что скрывает язык французского барочного танца // *Старинная музыка*. – 2006, №№ 3-4. – С. 15-20.

16. Пылаева Л. Французская куранта XVII века: к истории танца барокко // Старинная музыка, 2008. – № 3. – С. 16-22.

17. Рыбкина Т. Как танцевали менуэт. Опыт сравнительного анализа схемы танца и нотной записи музыки (по книги Келлома Томлисона «Искусство танца», 1735) // Старинная музыка, 2007. – №№ 1-2. – С. 7-14.

18. Солдатова С. Загадочные инструменты И.С. Баха: violoncello piccolo и viola romposa // Старинная музыка, 2015. – № 4. – С. 18-24.

ВИОЛОНЧЕЛЬНЫЙ РЕПЕРТУАР ЭПОХИ БАРОККО

Произведения для виолончели соло

Италия

В отличие скрипичного, сведения о музыке европейского виолончельного барокко весьма немногочисленны. Виолончельное исполнительство долгое время находилось в тени скрипичного и гамбового и развивалось под их влиянием. Искусство игры на гамбе (теноровой виоле) уже в XVII веке достигло высочайшего уровня, особенно в Англии, Франции и Германии. Гамбисты участвовали в ансамблях, оркестрах, выступали соло. Пожалуй, техника игры на виолах, начиная со второй половины XVI века, значительно опережала не только виолончельную, но и скрипичную. Во всяком случае, первые известные нам педагогические рекомендации связаны именно с исполнением на виолах и зафиксировали уже сложившуюся технику исполнения. Они опубликованы К. Жервезом в приложении к первому из шести виольных сборников четырех и пятиголосных «Dances» (1547-1555).

Первые опыты участия виолончели относятся к первой половине XVII века и связаны с исполнением цифрованного баса или *basso continuo* т.е. гармонической опоры для сопровождения в различных ансамблях и оперных речитативах. Вполне очевидно, что виолончелисты в обучении пользовались педагогическими трактатами гам-

бистов (Х. Симпсон, 1659; Ж. Руссо, 1687 и др.). По мнению современных исследователей, большинство исполнителей-виолончелистов эпохи раннего и зрелого барокко держали смычок «снизу», как при игре на гамбе. От музыкантов требовалась «живая и сильная игра воображения и искусные руки, для немедленного выполнения своих идей» [1; 149]. В ансамблевых произведениях, выполняя функцию *basso continuo*, виолончель, в основном, играла одноголосную партию, не выходя за пределы четырех позиций. Подобная техника игры сохранится и в первых опубликованных сочинениях для инструмента соло и с басом. Искусство барокко тесно связано с импровизацией и, вполне вероятно, что наиболее одаренные исполнители не ограничивались басовой мелодией, но заполняли гармонию различными фигурациями. Постепенно композиторами вводятся партии виолончели *obligato*, в которых проявляются специфические качества инструмента. Искусство композиции, которым владели в разной степени все исполнители, подвигало и самих виолончелистов совершенствовать свое мастерство, создавая произведения для своего инструмента. Безусловно, всё это стимулировало развитие виолончельной техники, и как следствие, создание произведений для виолончели.

Барокко - это время универсального музыканта, владеющего не одним, а многими инструментами, умеющим сочинять, используя общие для родственных инструментов принципы игры, и к XVIII веку появляются произведения для виолончели, как сольные, так и с сопровождением, при этом написанные не только виолончелистами.

Самым ранним произведением для виолончели, известным в настоящее время стала Чакона для виолончели соло итальянского композитора и скрипача *Джузеппе Коломби (Giuseppe Colombi) (1635-1694)*.

Джузеппе Коломби родился в Модене. С 1671 года он был придворным скрипачом, а в 1678 стал руководителем Капеллы церкви Мадонны-дель-Вото в Модене. Рукопись Чаконы (Chiacona) Коломби находится в библиотеке Estense в Модене. В оригинальной вер-

сии пьеса написана в Фа мажоре. Строй инструмента, в котором написана Чакона – G (I), C (II), F(III), B (IV) --был на тон ниже современного. Во времена Коломби виолончель, которую он называет просто *Basso*, размером превышала нынешнюю, а этот строй был известен как болонский и использовался как ансамблевый или оркестровый. Финский виолончелист Ансси Карттунен записал эту пьесу в привычном нам строе и тональности Соль мажор.

Чакона (исп. *chacóna*, итал. *ciaccona*) – это инструментальная пьеса, популярная в эпоху барокко, написанная в форме вариаций на басса остинато. Диапазон пьесы (в оригинале) от До большой октавы до фа первой октавы (IV позиция). Начинаясь с лаконичной одноголосной темы, изложенной восьмыми и четвертями, текст усложняется и динамизируется за счет двойных нот (от секунды до септимы) и пунктирного ритма. Уверенной техники смычка и хорошей координации требуют от исполнителя скачки смычка через струну и гаммообразные движения шестнадцатыми.

Варианты исполнения

Ансси Карттунен, 2010.

Вильгельмина Смит, 2019.

Ф. Суприани (Supriani) / F.Scipriani (Шиприани) (1678-1753).

Франческо Суприани был представителем неаполитанской виолончельной школы и обучался в Консерватории делла Пьета деи Турчини. Он был автором первого в европейской практике дидактически направленного сборника для виолончели «Принципы обучения игре на виолончели» с приложением 12 токкат для виолончели соло («*Principij da imparare a suonare il violoncello e con 12 Toccata a solo*», 1720. (возможно ок. 1753?). Рукопись сборника была найдена в библиотеке Консерватории Сан-Пьетро-а-Майелла в Неаполе итальянским виолончелистом и музыковедом Луиджи Сильва. Из произведений для виолончели представляет интерес и его симфония для виолончели До мажор с цифрованным басом (*Sinfonia di violoncello*).

Токката (ит. *toccata* от *toccare* – трогать, касаться). Чаще всего токкаты писались для клавишных инструментов. Виолончельные токкаты – редчайший случай в литературе. Эти 12 пьес (G, a, B, C, e, D, F, g, A, d, a, F) предвосхищаются описанием длительностей и пауз, ключей – сопранового, меццо-сопранового, контральто (нынешний альтовый), тенорового, басового, баритонового. Перед токкатами есть упражнения в гаммах, разложенных терциях, квартах, октавах и т.п. Помимо музыкального, пьесы представляют и инструктивный интерес. В них есть «упражнения» на беглость (IV), октавные скачки (II), сложные комбинационные приемы в левой и правой руках, связанные с позиционными переходами, чередованием струн или переброской смычка через струну (III, VI, VIII, IX, X, XI, XII). Диапазон до *g* первой октавы, хотя в предварительных упражнениях есть звук *a* первой октавы. Несмотря на отсутствие указаний темпов, по представленной ритмической картине можно понять, что большинство из пьес подвижные. Только 3 токкаты медленные, требующие вокальности исполнения, что вызывало, очевидно, большую сложность для исполнителей XVIII века.

Варианты исполнения

Элинор Фрей (виолончель барокко), 2013.

Гильермо Турина (Guillermo Turina), 2014.

Й. Обрегон (Josetzu Obregon), 2015.

Доменико Габриели (1659 1651? - 1690) – болонский виолончелист, альтист и композитор, создатель опер, ораторий, инструментальных сочинений, среди которых 2 виолончельные сонаты, представляющие исторический интерес. Габриели очень рано стал известен как виолончелист - виртуоз. Долгое время он играл в инструментальной капелле собора San Petronio в Болонье, был членом, а какое-то время и руководителем Болонской Академии Филармоников. Его 7 ричеркаров для виолончели соло являются немногими произведениями для виолончели соло, созданными в Италии. Интересно, что в Болонье, приблизительно в 1660 годах стала применяться металлическая обмотка для нижних струн виолончели. Подобное новше-

ство привело к большей чистоте звучания низких звуков. В соборе Св. Петронио было 2 вида басовых инструментов – одни большего размера для сопровождения по цифрованному басу, а другие меньшего – для игры соло. Очевидно, струны с обмоткой позволяли ярко звучать басовым инструментам меньшего размера.

Ричеркар (ит. *Ricercare* – искать, разыскивать) – инструментальный жанр, для которого характерно прелюдирование, импровизационность, пассажность. Ричеркары, по мнению Ю. Бочарова, являются моноаффектным жанром, их композиция проста и тематически однородна. В то же время, в них допустимы и различного рода внутренние контрасты (интонационного, фактурного или метроритмического порядка).

Ричеркары Габриели довольно свободны с точки зрения композиции. Эти пьесы можно сгруппировать в три структурных типа. Первый – это тип *ritornello*. Этот тип содержит некоторый мотив, который возвращается регулярно, таким образом, «организовывая» форму. Второй тип – «сквозной». В этих ричеркарах Габриели использует почти импровизационное развитие. Музыкальные идеи, кажется, естественным образом возникают из предыдущего материала, в них мало повторений. В «сквозном» стиле ритм и каденционные формулы являются основной соединительной тканью. Последний используемый тип – это тип «канцоны», в котором Габриели чередует эпизоды, используя изменения темпа и метра.

Пьесы написаны приблизительно через 30 лет после введения металлических струн, поэтому нижние струны активно включаются в музыкальный текст. Диапазон не превышает IV позиции. Чередование струн, смена позиций в быстром темпе, использование двойных нот требует от исполнителя значительного мастерства владения инструментом. Художественный облик произведений требует применения агогики («слышания времени»), темпового и тембрового разнообразия.

Ricercar 1 for solo cello in G minor

Ricercar 2 for solo cello in A minor

Ricercar 3 for solo cello in D major
Ricercar 4 for solo cello in E flat major
Ricercar 5 for solo cello in C major
Ricercar 6 for solo cello in G major
Ricercar 7 for solo cello in D minor

Варианты исполнения

Б. Гофман, 2012.

Guadalupe López Íñiguez - baroque cello, 2018.

Джозеф (Йозеф) Абако (полное имя Джозеф (Джузеппе) Мария Климент Фердинанд Даль'Абако) (1710 - 1805) был итальянским виолончелистом и композитором. Он родился в Брюсселе, столице испанских Нидерландов, где работал его отец. Обучался музыке у своего отца, итальянского композитора и скрипача Эваристо Феличе даль'Абако. Тот, в свою очередь, учился у Джузеппе Торелли игре на скрипке и виолончели. В девятнадцать лет (1729) Абако поступил на службу к курфюрсту в Бонне и играл в его придворном оркестре, а затем, в 1738 году, был назначен руководителем этого оркестра. В 1753 году переехал в Верону, где работал в качестве члена Академии филармонии. Умер в своем имении недалеко от Вероны в возрасте 95 лет. Абако написал около 40 сонат для виолончели, 11 каприччи для виолончели соло, 2 сонаты для двух виолончелей и другие произведения. Несмотря на то, что он жил очень долго в классическую эпоху, многие из его композиций были ближе барочной стилистике.

Наиболее играемые его сочинения — каприччи для виолончели соло.

- I- c-moll
- II- II- Allemande g-moll
- III- III- Es-dur
- IV- IV- d- moll
- V- V- B-dur
- VI- VI- Corrente e-moll
- VII- VII- B-dur
- VIII- VIII- g-moll

- IX- IX- Toccata C-dur
X- X- Aria A-dur
XI- XI- Aria da capriccio-presto F-dur

Виолончелист посвятил их курфюрсту Баварии. Исследователи предполагают, что написаны были 12 каприччио, но в единственной копии рукописи сохранились одиннадцать работ. Предположительно они датируются 1770 - ми годами. Несмотря на распространение классического стиля в период его активной концертной жизни, каприччио в большей степени связывает виолончелиста с традициями барокко.

Каприччио (итальянское *capriccio* – прихоть, каприз) – жанр сочинений, при котором композиторы не ограничивали себя жесткими рамками формы, руководствуясь, прежде всего, своим воображением. Сочинения эти по характеру и форме могли быть абсолютно разными. У Абако это одночастные развернутые композиции полифонического склада, в которых используется как скрытая (в большинстве каприччио), так и явная полифония (каприччио №№7, 8, 9, 10). Второе и шестое каприччио написано в танцевальных жанрах аллеманды и куранты. Необычно каприччио №5 (B-dur), в котором происходит чередование эпизодов *pizzicato* и *arco*. Это редчайший случай использования в сольной литературе развернутых построений с использованием изложения музыкального материала приемом *pizzicato*. Каприччи представляют значительную сложность для исполнения.

Варианты исполнения

11 Capricen für Violoncello solo

Kristin von der Goltz, 2006

Элинор Фрей (виолончель барокко), 2013

11 каприччи. для виолончели соло. Франческо Галлиджони, 2018

Например:

<https://mp3legenda.com/search/joseph-marie-cl-ment-dall-abaco>

Моника Лесковар

<https://www.youtube.com/watch?v=HaXklc-7qDc>

Бруно Коксе

<https://www.youtube.com/watch?v=1A-vInSUh0>

Златомир Фанг

<https://www.youtube.com/watch?v=BdeRPxMAuMA>

В отличие от оригинальных сочинений для виолончели соло, в настоящее время очень многие музыканты обращаются к виртуозному репертуару скрипачей, делая переложения сложнейших произведений. Таким является каприс *Пьетро Локателли (1695-1764)* L'arte del violino. «Il Labirinto Armonico», соч.3 №23. Транскрипция сделана британским виолончелистом (по происхождению из Шри-Ланки) Роханом де Сарамом (р.1939).

Варианты исполнения

Рохан де Сарам, 2011.

Германия

И. С. Бах. (1685-1750), 6 сюит для виолончели.

В настоящее время существуют 4 рукописные копии: А.М.Бах (1727-1731), Й.П.Кельнер (1726) и 2 анонимные копии (1750-1799). На сайте IMSLP есть атрибутированная 1775-1800 годами еще 1 анонимная копия. В 2000 году издательство Бэрэнрайтер выпустило 6 томов, посвященных 6 сюитам И.С.Баха. Они включают по 1 факсимиле каждого известного источника и сводный том, где все разночтения сведены в своеобразную партитуру. Отдельная книга комментариев посвящена истории жанра, истории создания, вопросам исполнения и т.д. Известно, что виолончелист и гамбист Август Венцингер (1905-1996) сделал для этого издательства в 1950 году редакцию всех 6 сюит, обобщив все редакторские и исполнительские находки и предложив самую используемую аппликатуру, динамику и штрихи. Предложенные (отличные от копии) штрихи выделены пунктиром (в основном, это касается дополнительных лиг).

В своей книге «История виолончельного искусства» [I том, см. 3], изданной в 1950 году, первым печатным изданием сюит указано опубликованное в Лейпциге издание Г.А. Пробста (без указания ре-

дактора, 1825) «Six Sonates ou Etudes pour le Violoncelle Solo». Между тем, в IMSLP опубликована редакция Л.-П. Норблена (Louis Pierre Norblin) «Six Sonates ou Etudes pour le Violoncelle Solo», изданная в Париже в 1824 году. Затем хронологически появляются редакции Ю. Доцауэра (1826, Брейткопф и Хертель, Лейпциг) под заголовком «Six Solos ou Etudes pour le Violoncelle. Ouvrage posthume de J. S. Bach. Aves de Doigter et les Coups d arcet, indiquee par J.J.F.Dotzauer». Эти первые редакции рассматривают сюиты, в основном, как этюдный материал.

Последующие редакции (всего их упоминается более 90) рассматривают сюиты как художественный материал и редакторы создают их облик согласно своему художественному видению. Вот некоторые из них: Ф.Грюцмахер (1866, 1867?), А. Дерфель (1879), Р.Гаусман (1898), Ю. Кленгель (1900), Х. Беккер (1911), Д. Алексанян (1929), Fernand Pollain (1918), Г.Эпштейн (1988) и т.д.

В советский период многие виолончелисты и педагоги создавали свои редакции сюит И.С.Баха. Среди них опубликованные версии представлены: С. Козолуповым (1947), А. Стогорским (1957, параллельно с рукописным текстом А.М.Баха), Г.Козолуповой (1976), А. Власовым (1986) и др.

В 1 томе «Истории виолончельного искусства» Л.Гинзбург пишет о редакциях сюит с фортепианным сопровождением: В.Штаде (1864), К. Греденер (1872), А. Пиатти (I- 1894), К.Шредер (I-1894,1897), Ю. Кленгель (I, II и VI).

В 1985 году в издательстве Брейткопф издана третья сюита с фортепианным сопровождением, сделанная Р. Шуманом (по копии Ю. Гольтермана).

П. Казальс стал первым виолончелистом исполнявшим, а впоследствии и записавшим все сюиты Баха. Первые записи им сделаны в Лондоне (1936 год) - 2 и 3 сюиты; в 1938 году в Париже - 1 и 6; там же записаны 4 и 5 сюиты в 1939 году. После него сюиты записывались многими исполнителями, среди которых М. Жендрон, П. Фурнье, М. Ростропович, Д. Шафран М. Майский, И. Монигетти,

Б. Пергаменщиков; на барочной виолончели: Р. Виспелвей, А. Билсма, Х. Сузуки, П. Бесчи (Beshi), М. Балтаж, Я. тер Линден, Б. Коксе и др. Исполнялись сюиты на виоле да гамба – П. Пандольфи, на виоле да спала (С. Кейкен) и т.д.

Премией Грэмми отмечены записи 6 сюит И. С. Баха Йо Йо Ма (1985) и Я. Штаркера (1998).

Концертный репертуар виолончелиста включает и переложения сольных скрипичных произведений И. С. Баха. Известно исполнение Чаконы из второй партиты на 5-струнной виолончели (Д. Герингас, А. Рудин) и обычной, 4-струнной виолончели (версия А. Князева).

Г. Ф. Гендель (1685-1759,) Пассакалия для виолончели соло из Сюиты №7 (HWV 432), сделанная на основе версии Хальворсена З. Дыновым.

Зиновий Дынов – украинский виолончелист и аранжировщик. В 2016 году изданы ноты Пассакалии в свободной транскрипции А. Лазько для виолончели и фортепиано.

А. Лазько (1925-2016) – виолончелист, профессор Ленинградской консерватории.

Варианты исполнения

В. Яглинг.

М. Варшавский 1994

Г. Ф. Телеман (1681-1767). Переложение для виолончели соло 12 фантазий для скрипки (Ю. Леонович).

Юрий Леонович (р.1984) – американский виолончелист (родился в Киеве). Учился в Детройте и Кливленде.

Варианты исполнения

Viviane Spange, 2005.

Список литературы

1. Академический портал виолончелистов и контрабасистов:
<https://academicbassportal.com/03r/04tr/>

2. Бочаров Ю.С. На пути к систематизации форм инструментальной музыки эпохи барокко // Старинная музыка . - 2018 . - №2. - С. 11-12.
3. Гинзбург Л. История виолончельного искусства. Книга первая. - М.-Л., 1950.
4. Музыкальный словарь Гроува // <http://www.grovemusic.com>
5. Gordon Kinney, The Musical Literature for ... Violoncello (Ph.D. diss, FSU, 1962): 229-230.
6. Stephan Bonta, "From Violone to Violoncello..." Journal of the American Musical Instrument Society 3, 1977: 98.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ С BASSO CONTINUO

Италия

Оригинальные сочинения

Сонаты для виолончели с басом, созданные в эпоху барокко и сохранившие свое значение до настоящего времени, весьма немногочисленны. Большинство из них написано не виолончелистами, а скрипачами или представителями других музыкальных профессий. Некоторые из них являются переложениями, которые виолончелисты XIX века делали для расширения своего концертного репертуара. Эти произведения представляют собой в виолончельной версии виртуозные сочинения, которые в оригинале (скрипичном варианте) выглядели значительно скромнее. Самые ранние сонаты, представляющие в основном исторический или педагогический интерес, появились во второй половине XVII века. Это сонаты *Д. Габриели* (см. выше); 3 сонаты (No.1 in D minor, No.2 in C minor 3 in C major) *А. Скарлатти (1660-1725)* и некоторые другие. Широко в педагогической практике используются сонаты, изданные в XVIII веке – это 6 сонат для виолончели и басса континуо *Б. Марчелло (1686- 1739)*, изданные в Амстердаме около 1732 года. Исторический интерес

представляют 6 сонат для 2 виолончелей или виолы да гамба и бассо континуо, опубликованные в Амстердаме около 1734 года.

А. Вивальди (1678-1741). Известны 9 сонат, написанных этим гениальным скрипачом в начале своей творческой деятельности. Первая известная публикация шести из них была осуществлена в Париже в 1724-1726 годах. Согласно каталогу, они нумерованы следующим образом: RV 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47. Эти сонаты, как и большинство из тех, что созданы во второй половине XVII - начале XVIII века, состоят из четырех частей (медленно / быстро, медленно / быстро). По словам Л. Гинзбурга, в Париже в 1916 году сонаты переизданы с фортепианным сопровождением. «Виолончельные сонаты Вивальди относятся, по-видимому к первой половине его творчества и не лишены влияния Корелли. В сонатах сочетаются черты стилей *da chiesa* и *da camera*. Медленные части мелодичны и отражают то пафос и патетику, то лирические настроения. Быстрые части ритмически разнообразны. Они часто носят танцевальный характер, хотя и не имеют танцевальных названий. В этих частях, бесспорно, сказываются народные влияния, вносящие в них жизнерадостность, веселый задор и юмор» [1; 135]

Виолончельные сонаты того времени, как правило, написаны для виолончели с басом, исполнение которого обычно поручалось второй виолончели, реже *Violone* и, как исключение, гамбе и клавесину. Сочетание двух виолончелей – солирующей и сопровождающей – сыграло определенную роль в раннем появлении жанра виолончельного дуэта (Бонончини, Барьер).

Долгое время сонаты Вивальди игрались только учениками детских музыкальных школ, но с конца XX века многие музыканты, представляющие аутентичное направление, стали записывать эти сонаты, открывая заново эти прекрасные произведения.

Варианты исполнения

Pieter Wispelwey (cello) 1994

Jaap ter Linden (cello)

Lars Ulrik Mortensen (harpsichord)

Judith-Maria Becker (cello)

Множество виолончельных сонат, как оставшихся в рукописи, так и опубликованных, написано композиторами и исполнителями во второй половине XVIII века. Виолончельный репертуар постоянно пополняется публикациями и записями ранее не известных сочинений. Можно назвать ряд сонат, написанных Дж. Б. Мартини, Дж. Б. Саммартини, К. Гаспарини, Дж. Б. Черветто, И. Э. Гальяра, С. Галеотти и других.

Франческо Джеминиани (1687-1762). Итальянский скрипач, композитор и педагог. Центральное место в его творчестве занимают скрипичные произведения. Но некоторые эстетические взгляды этого музыканта, изложенные в его педагогических трактатах и касающиеся виолончельного исполнительства первой половины XVIII века, позволяют частично приблизиться к пониманию игры на этом инструменте. Л. Гинзбург в 1 томе своей книги «История виолончельного искусства» упоминает следующие:

1. «Правила игры в истинном вкусе на скрипке, немецкой флейте, **виолончели** и харпсихорде, в частности, по цифрованному басу; снабженное разнообразными образцами сочинений на английские, шотландские и ирландские мелодии, оп.8» (Rules for Pleying in a true taste on the Violin, German flute, Violoncello and Harpsichord, particularly the thorough bass; exemplify`din a variety of compositions on the subjets of English, Scotch and Irish tunes, 1739).

2. Изданное в Эдинбурге «Искусство игры на гитаре или цитре, содержащее несколько сочинений с басом для **виолончели** или харпсихорда» (The art for pleying the guitar, containing several composition with a basse for the violoncello or harpsichord, 1760).

Джеминиани написано 6 сонат для виолончели (оп. 5, 1747 год). Вот как они рассмотрены по каталогу Кристофера Хогвуда :

1. Соната Ля мажор, Н.103
2. Соната соль минор, Н.104
3. Соната До мажор, Н.105

4. Соната Ля мажор, Н.106
5. Соната Фа мажор, Н.107
6. Соната ля минор, Н.108

Интересно, что в редакции Ф. Грюцмахера из серии «Высшая школа виолончельной игры» существует соната до минор, которой нет в списке оригинальных сочинений. К сожалению, проверить текст всей сонаты в настоящее время не представляется возможным, ввиду отсутствия текста первой и второй частей этой редакции. Примеры третьей и четвертой частей есть в книге Л.Гинзбурга [1; 132]. По ним можно судить, что они идентичны третьей и четвертой частям сонаты №3 До мажор (Н.105). Своеобразие романтических обработок конца XIX века видно и по изменившимся названиям частей:

Оригинал: до мажор.

1. Andante
2. Allegro
3. Affetuoso
4. Allegro.

Редакция: до минор.

1. Poco lento. Allegro. Poco Lento.
2. Allegretto alla siziliana.
3. Andantino affettuoso
4. Tempo di Gavotta.

В техническом отношении сонаты Джеминиани не превышают средний уровень виолончельной техники того времени. Однако, широко применяемые украшения, придают музыке сонат экспрессию и динамизм.

Варианты исполнения

- А.Васильева, Р.Дилтинс (с харпсихордом,1991)
- Б.Коксе (с теорбой, 2007)
- Я. тер Линден (с клавесином,2008).

Франческо Мария Дзуккари (Zuccari) (1699? 1694? -1788)

Точная дата его рождения неизвестна. Самые ранние сведения о нем в качестве композитора относятся к 1718 году, когда он работал

в базилике Ассизи, став первым органистом там, а позднее – с 1725-1727 года – маэстро ди капелла. Некоторое время он работал в Риме, а с 1742 по 1749 год был первым органистом в Падуе. Последние годы жизни он провел в Ассизах. Большинство его произведений осталось в рукописи и хранятся в архивах Ассиз и Болоньи.

Дзуккари был прежде всего церковным композитором, поэтому десять сонат для виолончели, являются необычной частью из, приблизительно, 400 его произведений. Почерк, которым написаны сонаты, подтверждает тот факт, что сонаты записаны рукой Дзуккари, но долгое время было неясно, выступал ли он в роли сочинителя или переписчика. Эти произведения находятся в анонимной рукописи XVIII века, хранящейся в библиотеке Сакро-Конвено в Ассизи. В архиве сохранились и созданные композитором в 1760 году «Упражнения для виолончели», а недавно подтвердилась подлинность сочинения и десяти виолончельных сонат. Исследователи полагают, что сонаты могли быть написаны для А.Вандини, посетившего в этот период Ассизы. Технические возможности инструмента не выходят за рамки сложившейся виолончельной техники.

Варианты исполнения

6 из 10 сонат записаны Ренато Крискуоло, 2012.

No. 1 in D (Basso Continuo: theorbo, harpsichord & baroque double bass)

No. 2 in B-Flat (Basso Continuo: theorbo, organ & G violone)

No. 3 in G (Basso Continuo: theorbo & organ)

No. 4 in A Minor (Basso Continuo: theorbo, harpsichord & baroque double bass)

No. 6 in C (Basso Continuo: theorbo & G violone)

Sonata No. 8 in D Minor (Basso Continuo: theorbo, Harpsichord & baroque double bass / бассо континуо: теорба, харпсихорд и барочный контрабас)

Musica Perduta, руководитель (виолончель) Renato Criscuolo / Музыка Пердута, виолончель Ренато Крискуоло

Во второй половине XVIII века число частей в сонатном цикле сокращается до трех с типичной последовательностью быстро-медленно-быстро. В переходное время медленная часть иногда остается на первом месте и в трехчастных сонатах; часто она сокращается до нескольких тактов и носит характер медленного вступления к первому Allegro. Нередко первые части пишутся в умеренном темпе Andante, и в цикл включаются менуэты, придя на смену популярным ранее аллеманде, куранте и жиге.

Развитие виолончельной сонаты и концерта XVIII века вызвало стремление к расширению и утончению динамических, агогических и других обозначений эмоционально-исполнительского характера. На смену старой динамической сфере, не выходящей за пределы «эффекта эхо» или так называемой «террасообразной» динамики, приходит тонкая дифференциация оттенков и их постепенных переходов. Встречаются и указания на постепенное ускорение и замедление движения, правда, будучи связанными с импровизационным характером исполнения, они чаще предоставляются вкусу исполнителя. В соответствии с эмоционально-выразительными свойствами виолончели в произведениях для этого инструмента можно встретить указания – *espressivo*, *affettuoso*, *amoroso*, *cantabile*, *temperamente* и т. д.

С развитием самостоятельности и постепенного освобождения виолончели от функции басового сопровождения расширяется ее мелодический диапазон, что потребовало применения ставки. Сначала ставочные позиции применялись ограниченно – без смен позиций и без участия 4-го пальца, но затем виолончелисты овладели всеми возможностями этого технического приема. Совершенствуется техника переходов из одной позиции в другую. Двойные ноты, встречающиеся еще в конце XVII века в виолончельных сочинениях Д. Коломби, Д. Габриэли, Ф. Суприани исчезают на несколько десятков лет, чтобы вновь появиться уже на специфической виолончельной основе в творчестве Боккерини, Дюпора, Бревалля и других

мастеров второй половины XVIII века. В их сочинениях техника двойных нот – от прим до октав – достигает очень высокого уровня.

Одновременно развивается и техника смычка. Виолончельные сочинения XVIII века содержат сложнейшие комбинации легато и деташе, острых, легких и прыгающих штрихов.

Одним из виолончелистов, чьи произведения использовались в педагогическом и концертном репертуаре начала XX века был *Стефано Галеотти (ок. 1723 – ок. 1790)*. Многочисленные публикации его произведений в Англии и Франции говорят о том, что он выступал в этих странах. Его сонаты для виолончели предлагались в качестве учебного материала в педагогическом трактате Джона Ганна (1789). В Школу Ж.-Б. Брваля (1804) включена соната ре минор, а три сонаты помещены в Школу Парижской консерватории (1805). Большинство этих сонат состоят из трех частей, завершающихся менуэтом. Написанные в галантном стиле, сонаты мелодичны и свободно орнаментированы. Наибольший интерес представляют сонаты ре минор и до минор, известные в редакциях А.Моффата (1866-1950) и К.Шредера (1848-1935). Сонаты предъявляют более высокие требования к технике правой руки (скачки через струны, легкие, прыгающие штрихи, бариолаж в легато на тридцативторых длительностях), чем к технике левой, хотя в них уже есть использование позиций ставки. Галеотти также использовал натуральные флажолеты в качестве специальных звуковых эффектов.

Сальваторе Ланцетти (1710-1780) – один из первых великих виолончелистов-виртуозов и композитор. Он родился в Неаполе в 1710 году, умер в Турине в 1780 году. Ланцетти учился в консерватории Санта-Мария-ди-Лорето в Неаполе. Сначала он работал в Луккской капелле, где играл в церковных концертах с Ф. М. Верачини в качестве аккомпаниатора, а затем при дворе Сардинии (Турин), где провел длительное время (1727/28 и с 1760 до своей смерти). Неоднократно он покидал Турин, давая концерты в Лондоне (приблизительно с 1739 по 1754 или 1756 год), а также играл на Сицилии, во

Франции и Германии. Его современник француз Ю. Леблан считал С. Ланцетти выдающимся итальянским музыкантом наряду со скрипачами Ф. Джеминиани и Сомисом. В 1736 году виолончелист выступал в Париже в «Concert Spirituels», и в это же время в Амстердаме были опубликованы первые его сонаты (12 сонат для виолончели и basso continuo, 1736). Сонаты Ланцетти трехчастны. Исполнительская техника не уступает скрипичной – стаккато вверх и вниз смычком, пассажная техника и двойные ноты в высоких позициях. Постоянное использование приема ставки требуют и в настоящее время значительной технической оснащенности исполнителя. Произведения композитора предназначены исключительно для виолончели. Из 6 сборников опубликовано три сборника сонат для виолончели и баса (Опус I, V и VI), а остальные сохранились только в рукописях. Оставшиеся в рукописи сонаты, вероятно, были слишком сложны для виолончелистов XVIII века и поэтому не подходили для публикации. В 1770 году Ланцетти было издано одно из немногих педагогических сочинений, созданных итальянскими музыкантами «Principes ou l'application du violoncelle par tous les tons».

Варианты исполнения

Балаж Мате (Balazs Mate). Шесть виолончельных соло. в легком и элегантном вкусе. 2006.

Эммануэль Балсса Сонаты виолончели соло и басса континуо, 2006.

Клаудио Ронко. Сонаты puor violoncelle, опус 1.

<https://www.youtube.com/watch?v=xorNwXKezpA>

Карло Грациани (ок.1710-1787) родился в итальянском городе Асти около 1710 года и также был одним из первых музыкантов-виртуозов. Он был одним из немногих гастролировавших по Европе виолончелистов, играл в Лондоне с 7-летним Моцартом, выступал в Париже, Берлине, Франкфурте, Потсдаме. Но, в основном, деятельность его протекала в Германии, где он служил при дворе в Пруссии, сменив гамбиста Л. Гессе в роли камерного музыканта и учите-

ля будущего короля Фридриха Вильгельма II (ему были посвящены Шесть сонат, соч. 3). Это место Грациани занимал до приезда П. Дюпора-старшего, т. е. до 1773 года. Он ушел с прусской службы в 1773 году, но продолжал работать на Фридриха Вильгельма II за щедрую пенсию. Виолончелист оставил несколько сборников сонат для виолончели и континуо, изданных, приблизительно, в 1780-е годы в Париже и Германии. Грациани писал и концерты для виолончели с оркестром; рукописи этих произведений хранятся в Берлине. Сонаты представляют эволюцию композиторского стиля виолончелиста от барочного языка, иногда с аффектом рококо, до некоторых признаков классицизма. Сонаты трехчастны и требуют (как и концерты) виртуозного владения инструментом – использование высокого регистра, двойных нот, легкой и изящной техники смычка. Концерты подчеркивают идеальное мастерство оркестрового письма, а темы близки темам концертов Й. Гайдна и Л. Боккери-ни. В настоящее время осуществляется проект по восстановлению текстов Карло Грациани музыковедом Нучией Перроне и ассоциацией I Musici di Santa Pelagia из Турина.

В Италии был издан сборник Six Sonatas Op. 3 для виолончели и континуо под редакцией Джилберто Крепакса и Джакомо Бенвенути (1991). В 1997 году тексты сонат из Государственной библиотеки в Берлине опубликованы Марой Паркер.

Варианты исполнения

Sonata Nr.2 Op.3 in La maggiore

Sonata Nr.3 Op.2 in Mi minore

Sonata Nr.1 Op.3 in Sol maggiore

Capriccio in Do maggiore

Sonata in Re maggiore

Sonata in La maggiore

Sonata Nr.5 Op.3 in Re maggiore

Gaetano Nasillo [violoncellista]

Luca Guglielmi [cembalista]

Sara Bennici [violoncellista]

Альбом 2011 года

Марко Тестори (виолончель)

<https://www.youtube.com/watch?v=Y7Ra-xMsZ8M>

Концерты:

Концерт для виолончели с оркестром ля мажор – Марко Тестори (виолончель), Musici di Santa Pelagia; Ванни Моретти

Концерт до мажор для виолончели – Эдгар Моро (виолончель), Il Pomo d'Oro, Риккардо Минаси

Список литературы

1. Музыкальный словарь Гроува // <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10521>

2. Энциклопедия Британника // <https://www.britannica.com/biography>

ПЕРЕЛОЖЕНИЯ И СВОБОДНЫЕ ОБРАБОТКИ

Аттилио Ариости (1666-1729) – итальянский виолончелист, гамбист и исполнитель на виоль д`амуре. Для этого инструмента в 1728 (1724?) появился сборник «Кантаты и упражнения для виоль д`амур». («Recueil de Pièces pour la Viol d'Amour»). 6 сонат известны в редакциях А. Пиатти и Сальмона и носят названия 6 Lessons (6 упражнений). Наиболее известной является соната ми минор, используемая в качестве педагогического и (реже) концертного репертуара.

Варианты исполнения

<https://classic-online.ru/ru/composer/Ariosti/8377>

<https://www.youtube.com/watch?v=t3Or0bVvmWU>

Карло Тессарини (1690-1766). Итальянский скрипач и композитор. Скрипичная соната Фа мажор переложена для виолончели и фортепиано А. Тровеллом.(1887-1966). Некоторые источники указывают на то, что исходным текстом является текст скрипичной сонаты Фа

мажор оп.1 № 2. Однако приведенные в IMSLP ноты скрипичного варианта совершенно отличны от виолончельного текста. Все 12 сонат оп. 1 прослушанные и сверенные с нотами, представленными на сайте, другие скрипичные сонаты и концерты, написанные в тональности Фа мажор, не совпадают с виолончельной аранжировкой. Весьма вероятно, что Тровелл (Троуэлл), будучи виолончелистом и композитором, написал свой собственный текст. Это 4-х частный цикл: I – Adagio; II – Allegro con brio; III – Andante e molto espressivo; IV – Presto. В сонате используются позиции ставки. Быстрые части требуют развитой техники смычка, разнообразного по характеру деташи. Виолончельная соната популярна как в педагогической, так и концертной практике. Существует так же, сделанная В.Дешпалем, версия для двух виолончелей без сопровождения.

Варианты исполнения

М.Переньи,1961

В.Тонха, 2018.

Андреа Капорале (1700-1746) – итальянский виолончелист, возможно, выходец из Неаполя, долгое время работавший в Англии, где играл в оркестре Итальянской оперы под руководством Генделя. Гендель настолько ценил виолончелиста, что написал для него несколько арий с облигатной виолончелью. В Лондоне были изданы его 18 сонат, но данные эти не подтверждены и достоверно известно о существовании только шести сонат. Капорале посвятил этот цикл из 6 сонат принцу Уэльскому Фредерику, сыну Карла II, увлеченному виолончелисту.

До настоящего времени сохранила педагогическую ценность соната №4 ре минор (ред. А.Моффата и Й.Сальмона). Эта же соната была популярна и в концертных программах исполнителей XX века. В редакции части таковы: I – Largo amoroso; II – Allegro; III – Adagio molto espressivo; IV – Allegro spiritoso. Многие сонаты композиторов XVIII века при редактировании подвергались некоторым изменениям. В настоящее время музыкантами аутентичного направления записаны сочинения без редакторских правок, что позволяет позна-

комиться с текстом в его «чистом» виде. Надо заметить, все записанные 6 сонат **трехчастны**. Первые части медленные (Adagio) , вторые быстрые и третьи быстрые или умеренно быстрые (танцевальные)

Соната № 1 ля мажор: I. Adagio II. Spiritoso III. Vivace

Соната № 2 си-бемоль мажор: I. Adagio II. Аллегро III. Vivace

Соната № 3 ре мажор: I. Adagio II. Аллегро III. Cantabile

Соната № 4 ре минор: I. Amoroso II. Аллегро III. Vivace Amoroso

Соната № 5 фа мажор: I. Adagio II. Аллегро III. Cantabile

Соната № 6 соль мажор: I. Adagio II. Vivace III. Cantabile

Если сравнить редакторский текст и текст оригинала, то в сонате № 4 ре минор первые 2 части сонаты идентичны; III часть (Adagio molto espressivo) – это заимствованная I часть (Adagio) из оригинала сонаты № 6 Соль мажор, из какого произведения взят текст IV части выяснить пока не удалось.

Варианты исполнения

Б.Паррончи (B. Parronchi, 1970) соната ре минор;

Г.Фишман (6 сонат, 2006);

Р. Крискуоло с ансамблем Romabarossa. (6 сонат, 2019).

Джузеппе Валентини (1681-1753). Итальянский скрипач и композитор. Сборник сонат для скрипки с басом, куда входит соната Ми мажор оп.8 № 10 носит название Alletamenti da camera (1714). Переложение сделано виолончелистом А.Пиатти. До сих пор эта соната считается одной из труднейших в концертном репертуаре.

Варианты исполнения

А. Наварра, Э. Фейерман, Б. Гринхауз (Bernard Greenhouse, 1954)

Пьетро Локателли (1695-1764). Итальянский скрипач и композитор. Камерные 12 сонат Локателли (оп.6, 1737) написаны композитором для скрипки. Соната D-dur известна в редакции Альфредо Пиатти (1822-1901). В своей свободной обработке Пиатти I часть (Аллегро) и III часть (Менуэт) заимствует из сонаты № 6 D-dur; из сонаты № 12 (d-moll) использована I часть Adagio, ставшая средней, традиционно кантиленной частью цикла.

Варианты исполнения

Татьяна Анисимова, Даниил Шафран (1950), А.Наварра.

Скрипичный вариант этих сонат можно услышать в исполнении Игоря Рухадзе и ансамбля Violini Capricci.

В XX веке были популярны не только переложения скрипичных сонат, но и развернутых скрипичных пьес. Наиболее интересными из виолончельных редакций стали Фолия А.Корелли и Чакона Т.Витали.

Арканжело Корелли (1653-1713). Итальянский скрипач, композитор и педагог.

Варианты исполнения

Т. Анисимова. Версия для виолончели соло. Arr. М. Жендрон; В.Дешпаль. Версия для виолончели с гитарой. Arr. В.Дешпаль.

Томазо Витали (1663-1745). Итальянский скрипач и композитор. Чакона была опубликована во втором томе «Высшей школы скрипичной игры» Ф.Давида и долгое время считалась сочинением самого Давида. Однако в 1980 году нашлась копия произведения, на темах которой, очевидно, и был основан вариант сочинения. В нашей стране издана редакция чаконны, сделанная В.Тонха.

Варианты исполнения

В. Дешпаль.

Список литературы

1. Музыкальный словарь Гроува // <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10521>
2. Энциклопедия Британника // <https://www.britannica.com/biography>

Германия

Ни одно произведение для виолончели немецких композиторов барокко в настоящее время неизвестно. Основные источники концертного репертуара этого периода – произведения для гамбы.

Георг Фридрих Гендель (1685-1759).

В концертный репертуар входят сонаты этого композитора, переложённые для виолончели. Оригинальными источниками переложений служат сонаты для гамбы, Concerti grossi и трио-сонаты.

Сонаты для гамбы – До мажор и соль минор (HWV 364) в переложении для виолончели. Соната Соль минор известна в переложении Ф. Грюцмахера.

Варианты исполнения

Ж.Дюпре. Сонаты соль минор (HWV 364)

Jorg Metzger. Соната До мажор.

А.Линднер на материале **Concerto Grosso op. 3** сделал вариант 3-х сонат для виолончели. Из них изданы № 1, соль минор (HWV 312, оп.3 №1) и № 3, Си бемоль мажор (HWV 314, оп.3 № 3).

6 сонат (**трио-сонаты**) опуса № 2 HWV 360, 4 HWV, 7 HWV 365, 9 HWV 367a, 11 HWV 369, HWV 377 сделала Т. Тео.

Вариант исполнения: Т. Тео (барочная виолончель), 2007.

И. С. Бах (1685-1750). Композитор создал 3 сонаты для гамбы с облигатным клавиром, которые играют как на виолончели, так и на альте в редакциях для виолончели Ф.Грюцмахера, А Линднера, Б.Доброхотова и др.

Варианты исполнения

П. Казальс (1950), Йо-Йо Ма (1981), Я. тер Линден (1982), Б. Коксе (барочная виолончель, 2007), С.Иссерлис (2014).

Г.Ф.Телеман (1681-1767). Соната для гамбы в переложении для виолончели, Ре мажор; №16 TWV 41: D6.

Вариант исполнения: Emmanuel Jacques.

Франция

Произведения для виолончели создаются во Франции в период раннего классицизма. Барочные сочинения – это переложения гамбовых или скрипичных, и они весьма немногочисленны.

Франсуа Куперен (1668-1733.) Французский клавесинист и композитор. Две сюиты для виолы и basso continuo композитор называл ordre (порядок, ряд) или просто pieces (пьесы). Сюита №1 ми минор

состоит из 7 частей: 1. Prelude. Gravement. 2. Allemande legere 3. Courante 4. Sarabande grave 5. Gavotte. Gracieusement sans lenteur. 6. Gigue. Gayement. 7. Passacaille ou Chaconne.

Сюита № 2 ля мажор 1. Prelude. Gravement 2. Fuguetta 3. Pompe funebre. Tres gravement. 4. La Chemise Blanche. Tres viste.

Вариант исполнения: И. Монигетти.

Франсуа Франкер (1698-1787) скрипач, композитор и дирижер. Соната E-dur написана для скрипки и в переложении идентична виолончельной.

Варианты исполнения

Я. Штаркер (1954), А. Наварра (1956), П. Фурнье (1961), И. Гаврыш (1970), Д. Герингас (1971)

Маре М. (1656-1726). Французский исполнитель на виоле да гамба и композитор. Фолия, написанная для гамбы, представляет собой вариации на тему популярной испано-португальской танцевальной темы. Переложение для виолончели сделано П. Базелером.

Вариант исполнения:

П. Пандольфи, 2001; Х. Перл, 2004

<https://classic-online.ru/ru/production/26909>

КОНЦЕРТЫ

Италия

Италия второй половины XVII века была бесспорным лидером в создании виолончельных концертов. Виолончель получает широкое распространение в период интенсивного развития мелодической выразительности. Этот процесс обуславливался общим развитием музыкального искусства. Сущность его заключалась в постепенном выявлении и отборе технически-выразительных возможностей инструмента, его звуковых и тембровых красок.

С возрастающей значимостью виолончели в ансамблях, оркестрах, она постепенно переходит в разряд концертующих инструментов.

В XVII – XVIII столетиях происходит большой скачок в развитии виолончельного исполнительства. Постепенное осваивание выразительных и технических особенностей инструмента способствует развитию сольного виолончельного исполнительства и созданию новой литературы, возрастает его роль в ансамбле и оркестре.

Смычковая литература в Италии XVII – XVIII вв. достигает высокого художественного уровня. Одновременно в творчестве итальянских мастеров развивается техника виолончельной игры и, что особенно важно в историческом формировании выразительных средств виолончелиста, широкая, певучая и выразительная кантилена. Если стиль исполнения формировался на музыкальных произведениях, то стиль музыкальных произведений, как единство содержания и формы, в свою очередь, отражал уровень и достижения исполнительского мастерства. Борьба за демократическое музыкальное искусство в этот период характеризуется сменой основных стилей, преодолением полифонического мышления эпохи барокко музыкой гомофонно-гармонического склада, вызреванием и расцветом классического стиля.

Развитие виолончельной литературы XVII – XVIII веков отражает сложный процесс развития нового инструментального стиля, развития сонатного принципа музыкального мышления. Многие произведения в жанре концерта представляют сейчас лишь исторический интерес, но некоторые по праву вошли в концертный репертуар как академических артистов, так и представителей «исторически информированного» направления.

Антонио Вивальди (1678-1741) – скрипач и композитор. Вивальди написал 27 виолончельных концертов и концерт для 2-х виолончелей (RV 531, g-moll). Концерты трехчастны, в стандартной темповой структуре быстро / медленно / быстро. Ранние произведения не

выходят за рамки технических возможностей виолончельных сонат Вивальди. Наиболее яркими и концертными представляются сочинения, использующие высокие позиции (до 2-й октавы), подвижную технику смычка, использование в быстром темпе приемов бариолаж, бризюр (brisure) и батри (batterie). Это, несомненно, концерт си минор (RV 424), до минор (RV 401), Соль мажор (RV 415), До мажор (RV 400).

В каталоге виолончельные концерты располагаются следующим образом: RV 398, C-dur; RV 399, C-dur; RV 400, C-dur; RV 401, c-moll; RV 402, c-moll; RV 403, D-dur; RV 404, D-dur; RV 405, d -moll; RV 406, d -moll; RV 407, d -moll; RV 408, Es-dur; RV 409, e-moll; RV 410, F-dur; RV 411, F-dur; RV 412, F-dur; RV 413, G-dur; RV 414, G-dur; RV 415, G-dur; RV 416, g-moll; RV 417, g-moll; RV 418, a-moll; RV 419, a-moll; RV 420, a-moll; RV 421, a-moll; RV 422, a-moll; RV 423, B-dur; RV 424, h-moll. Концерт для 2-х виолончелей g-moll, RV 531. Наиболее сложные технически концерты написаны для А Вандини, который работал вместе с А.Вивальди в консерватории «Ospedale del Pieta» в 1720-1721 около шести месяцев. Итальянским виолончелистом Франческо Галлигиони записаны все концерты, и в его исполнении они звучат блестяще.

Варианты исполнения

Artists: L'Arte dell'Arco, Federico Guglielmo, Francesco Galligioni
2015

Cellist: Christophe Coin Giovanni Antonini, director Il Giardino Armonico Ensemble

Nicholas Kraemer: Harpsicord & Director City of London Sinfonia Raphael Wallfisch.

Современным виолончелистам в настоящее время подвластно исполнение скрипичных сочинений, некогда вызывавших сложности исполнения даже у скрипачей. Так, словенский виолончелист Лука Шулич записал скрипичные «Времена года» (Le quattro stagioni di Vivaldi)

Варианты исполнения доступны по ссылкам:

Лука Сулик (Luca Sulic)

<https://www.youtube.com/watch?v=-3wXvIYiWG8>

<https://www.youtube.com/watch?v=fZ7bhk0fPn8>

Андреа Дзани (Zani) (1696-1757) – итальянский скрипач. Написал, по меньшей мере, 12 концертов для виолончели. Стилль композитора во многом находился под влиянием стилия А. Вивальди.

Варианты исполнения

Мартин Руммель (Martin Rummel). Концерт для виолончели №8 (WD 798) Ре мажор

Михал Штахель (Michal Stahel). Концерт № 4 d moll (WD 795).

Джузеппе Тартини (1692-1770) – итальянский скрипач и композитор. Им созданы 2 концерта – Ля мажор для виолончели и Ре мажор для гамбы. Концерты предположительно написаны для его друга и аккомпаниатора Антонио Вандини. **Концерт D-dur** по автографу манускрипта, хранящемуся в Вене, озаглавлен как «Concerto per Viola con Quartetto». В 1986 году этот концерт опубликован как концерт для виолы да гамба по копии, хранящейся в Дрездене, где есть упоминание инструмента – гамба. Между тем, исследователи считают, что концерт написан для виолончели. Возможно все же использование инструмента подобного виолончели, но со строем, включающем терции и кварты. Некоторые пассажи неудобны для исполнения на инструменте с квинтовым строем.

Существуют 2 редакции – одна сделана Ф. Грюцмахером и опубликована около 1886-1891 года, а другая Р. Хиндемитом (обе для виолончели). В Концерте 4 части: 1. Largo 2. Allegro 3. Grave 4. Allegro.

Концерт A-dur состоит из трех частей: I – Allegro, II – Larghetto, III – Allegro assai.

Варианты исполнения

Тартини, Концерт ре мажор

Мстислав Ростропович / Mstislav Rostropovich, cello Layton James, harpsichord Saint Paul Chamber Orchestra Hugh Wolff, conductor Live recording. Saint Paul, September 1992

Давид Амадио / Performed by Davide Amadio (violoncello) and Georgian Sinfonietta, Rustaveli Theatre, Tbilisi, Georgia, December 9, 2016

Тартини, Концерт Ля мажор для виолончели с оркестром (Каденция Мстислава Ростроповича)

Мстислав Ростропович / Orchestra of the Collegium Musicum Paul Sacher 1978.

Наталья Гутман. Камерный оркестр Московской Государственной консерватории им. П.И.Чайковского. Дирижер М. Тэриан.

Антонио Вандини (1690- 1778?) – итальянский гамбист и виолончелист, практически всю жизнь работал со скрипачом Дж.Тартини в Падуе. После Венеции, где в 1720-1721 году он недолго работал с Вивальди, Вандини примерно 50 лет служил в оркестре Падуанской базилики. Лишь в 1722 году в Праге со своим близким другом и коллегой, скрипачом Джузеппе Тартини виолончелист побывал в Праге на коронационных торжествах. Есть портрет Вандини, где он изображен сидящим за виолончелью большого размера (очевидно, церковным басом). Смычок Вандини держит старомодным образом, «снизу». Современные исследователи считают, что для исполнения сольных сочинений музыканты того времени использовали виолончель-пикколо с пятью струнами. Вероятность этого велика, т. к. концерты и сонаты первой половины XVIII века использовали высокие позиции и ставочный регистр, что представляет сложность для четырехструнной виолончели. В литературе такой неожиданный эволюционный скачок от 4-х позиций 1-й октавы к овладению широко 2-й октавой и ставочными позициями представляется малоочевидным. Игра виолончелиста была очень выразительна – он играл «партию таким образом, чтобы заставить его инструмент говорить» [1; 104].

Концерт Ре мажор, написанный А.Вандини, состоит из 3-х частей: I Allegro. II Andantino. III Allegro. Первое издание Концерта вышло в редакции М. Мелленбека. Концерт технически сложен: вы-

сокие позиции, подвижная техника смычка, секвенционные гаммообразные и арпеджированные последовательности, требующие легкости и точности не только в левой, но и в правой руках.

Варианты исполнения

Я. Фоглер (Jan Vogler) в 2014 году с оркестром La Folia Barock-orchester

Леонардо Лео (1694-1744) – неаполитанский оперный композитор и виолончелист, родился в Сан-Вито-дельи-Скьяви, в провинции Лекко и умер в Неаполе. В 1703 году поступил в консерваторию «Санта-Мария делла Пьета деи Турчини» в Неаполе и окончил ее в 1713 году. Он написал пять концертов и Концертную симфонию для виолончели с аккомпанементом квартета, которые относятся к 1737 и 1738 годам. Некоторые из них находятся в Королевской библиотеке консерватории в Неаполе. В концертах Лео нет привычной трехчастности. Чередование частей в подвижном и умеренном темпе в каждом концерте индивидуально. Медленные части вокального происхождения заменяются частями в умеренном темпе с созерцательным настроением. Барочный стиль (с заметной склонностью к фуигированному письму), патетика, галантность, мелодическая изобретательность сочетается с энергией.

Его сочинения:

Концерт ре мажор, L. 10. 1. Andantino grazioso. 2. Con bravura 3. Larghetto con poco moto. 4. Fuga. 5. Allegro molto.

Концерт ля мажор, L. 20. 1. Andantino grazioso. 2. Allegro. 3. Larghetto 4. Allegro.

Симфония-концертанта до минор, L. 30. 1. Andante grazioso. 2. Fugato. 3. Allegro.

Концерт фа минор, L. 40: 1. Andante grazioso 1. Allegro. 2. Largo e grazioso 3. Allegro. 4. Andante piacevole.

Концерт ля мажор, L. 50: 1. Allegro. 2. Larghetto e grazioso. 3. Allegro.

Концерт ре минор, L 60:1. Andante grazioso 2. Con spirito. 3. Amoroso 4. Allegro.

Основной заслугой Лео является широкое культивирование выразительной кантилены. Диапазон не выходит за пределы второй октавы, но предполагает применение ставки. Быстрые части концертов изобилуют пассажной и арпеджированной техникой с использованием скачков через струны, маркато и прыгающих штрихов. В концертах встречаются двойные ноты и аккорды.

Варианты исполнения

6 Концертов для виолончели: Хидеми Судзуки, Макото Акацу Оркестр: Оркестр Ван Вассенаера, 2001.

Юлиус Бергер / Julius Berger (cello), Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim, Vladislav Czarnecki (conductor)

Я. Фоглер, А. Билсма (1984), Н. Насильо (N. Nasillo); Дж. Соллима (2011).

Австрия и Германия

Несмотря на то, что итальянцы были первыми, кто оценил потенциал виолончели как солирующего инструмента, немецкие и австрийские композиторы тоже принялись осваивать его к середине XVIII века.

Единственным концертом австрийского композитора для виолончели стал Концерт соль минор композитора *Георга Монна (1717-1750)*. Г. Монн был композитором, органистом и учителем музыки, чьи произведения были созданы в период перехода от барокко к классическому стилю. Концерт для клавесина Монна был «свободно» аранжирован Арнольдом Шенбергом как виолончельный концерт Ре мажор для виолончелиста Пабло Казальса. А. Шенберг также инструментовал некоторые концерты Монна, включая концерт для виолончели соль минор.

Концерт соль минор состоит из трех частей:

1. Allegro
2. Adagio

3. Allegro non tanto

По стилю он приближается к итальянским концертам, в частности, концертам А. Вивальди, особенно его II часть, имеющая характер сицилианы. В первой части слышна мужественная патетика, которая сменяется задумчивой второй частью. Финал фугированный. В концерте ясно заметна связь с Concerto grosso.

Диапазон достигает ре второй октавы. Встречаются двойные ноты и разложенные аккорды, сложные штриховые комбинации. Скрытое многоголосие обогащает музыкальную ткань полифонией.

Варианты исполнения

Жан Гийен Кэйра (Jean-Guihen Queyra) Фрайбургский оркестр, 2003.

Жаклин Дю Пре / Jacqueline du Pré/Valda Aveling/London Symphony Orchestra/Sir John Barbirolli.

<https://classic-online.ru/ru/production/41567>

Эмин Мартиросян и оркестр Musica Viva, дирижер А.Рудин, 2015.

Концерт Ре мажор, аранжированный А.Шенбергом для виолончели из концерта для клавесина по стилю, оркестровке, техническим приемам принадлежит XX веку. Концерт трехчастен:

1. Allegro moderato.
2. Andante alla Marcia.
3. Tempo di Minuetto.

Технически концерт невероятно сложен и требует от исполнителя владения всем арсеналом виртуозности.

Варианты исполнения

Д. Герингас и Симфонический оркестр Северогерманского радио, 1979.

Йо-Йо Ма и Бостонский Симфонический оркестр, 1984.

Иоганн Адольф Хассе (1699-1783) – немецкий композитор, певец и педагог, родился недалеко от Гамбурга. Он писал оперы, духовную

и инструментальную музыку. Концерт для виолончели ре мажор четырехчастен: 1. Andante moderato. 2. Fuga. 3. Largo. 4. Allegro .

Техника концерта традиционна для музыки этого периода. Медленные части лиричны, а порой и сентиментальны. Быстрые – энергичны и требуют от исполнителя уверенной штриховой техники.

Варианты исполнения

Александр Рудин и оркестр Musica Viva.

Olaf Reimers и Wolfgang Fabri – violin 1 Elke Fabri – violin 2 Michael Glatz – viola Julie E. Maas – violoncello Sigrun Stephan – harpsichord.

Следующий период виолончельного исполнительства связан с эпохой раннего классицизма.

Список литературы

1. Гинзбург Л. История виолончельного искусства. Книга первая. – М.-Л., 1950.
2. Музыкальный словарь Гроува // <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10521>. словарь Гроува.
3. Marc Vanscheeuwijck: In Search of the Eighteenth-Century «Violoncello»: Antonio Vandini and the Concertos for Viola by Tartini Claremont Graduate University, 2008.

Учебное издание

Василенко Анастасия Андреевна
Богоявленская Наталья Евгеньевна
Иванова Светлана Сергеевна

**ИСТОРИЯ КОНЦЕРТНОГО РЕПЕРТУАРА
(СКРИПКА, ВИОЛОНЧЕЛЬ)
БАРОККО**

Учебное пособие

Издание публикуется в авторской редакции
и авторском наборе

Подписано в печать 10.07.2020. Формат 60×84/16

Усл. печ. л. 5,06. Тираж 200 экз. Заказ 102

ООО Издательско-полиграфический центр «Научная книга»

394018, г. Воронеж, ул. Никитинская, 38, оф. 308

Тел.: +7 (473) 200-81-02, 200-81-04

<http://www.n-kniga.ru> E-mail: zakaz@n-kniga.ru

Отпечатано в типографии ООО ИПЦ «Научная книга»

394026, г. Воронеж, Московский пр-т, 11/5

Тел.: +7 (473) 220-57-15, 296-90-83

<http://www.n-kniga.ru> E-mail: typ@n-kniga.ru