**Каденции пассажные, мотивные, тематические**

А.М. Меркулов

Каденции солиста в отмеченную эпоху были не просто достаточно распространены, но часто являлись своего рода «гвоздем программы», так сказать «фирменным блюдом» выдающегося артиста и излюбленным лакомством для публики, а также пищей для критики, порицающей или восхваляющей. Не удивительно, что сохранилось немало различных описаний, подобных, к примеру, тому свидетельству, что оставил известный французский писатель Ф. Файоль о выступлении знаменитого скрипача-виртуоза Г. Пуньяни: «Во время игры Пуньяни подчас приходил в состояние полного экстаза и совершенно переставал замечать окружающее. Однажды, исполняя концерт в многочисленном обществе, он так увлекся, что, забыв обо всем, продвинулся до середины зала и пришел в себя только тогда, когда каденция была закончена»[[1]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn1%22%20%5Co%20%22). Не менее красноречиво свидетельство английского современника – поклонника величайшего итальянского певца-сопраниста Г. Паккьеротти: «Его гениальные каденции и орнаменты были неисчерпаемо разнообразными <…> В камерных или частных концертах он блистал едва ли не больше, чем на оперной сцене. Именно на таких выступлениях Паккьеротти давал волю своему воображению и казался почти одержимым»[[2]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn2%22%20%5Co%20%22).

Сольные каденции были известны тогда и в России, причем не только по концертам заезжих виртуозов. В связи с постановкой в 1755 году в Петербурге оперы Ф. Арайи «Цефал и Прокрис» – первой оперы на русском языке и с русскими певцами – Я. Штелин писал: «Слушатели и знатоки в особенности восхищались столь же четким произношением этих юных певцов, сколь точным исполнением трудных и длинных арий и искусных каденций». Указывал Штелин, в частности, и на то, что «певец из Глухова Марцинкевич («Гаврилушка»), прибывший из Украины с 40 другими музыкантами, учился также в Италии, пел труднейшие итальянские арии с искусными каденциями с изысканной манерой»[[3]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn3%22%20%5Co%20%22).

Как яркая черта музыкантского стиля, игра вставных каденций и каприччио была в обозначенные годы присуща, по разным источникам, и выдающимся уроженцам России – скрипачу И.Е. Хандошкину, пианисту Л.С. Гурилеву (отцу автора знаменитых романсов), гитаристу М.Т. Высотскому, и лучшим из обрусевших иностранцев – скрипачу А.Ф. Тицу, клавиристам И.В. Гесслеру, И. Прачу, гитаристу О.А. Сихре.

Исполнение каденций предусматривалось даже в музыкальных автоматах! Один из них, построенный в конце XVIII века в Петербурге механиком И.Г. Штрассером, позволял, как гласила инструкция, «выполнять особые caprices, особенно в каденциях»[[4]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn4%22%20%5Co%20%22).

Каким же было в XVIII – первой трети XIX века образное и интонационное содержание сольной каденции? Какой была в это время связь каденции солиста с исполнявшимся произведением и какова была степень зависимости каденции от основной части композиции?

Эти весьма важные вопросы далеко не так просты, как кажется на первый взгляд.

Скажем сразу: связь каденции и сочинения, в которое она вставлялась, понималась разными музыкантами той эпохи по-разному, причем разные подходы долгое время сосуществовали.

Прежде всего обратим внимание на то, что на протяжении второй половины XVIII века ряд музыкальных авторитетов все сильнее настаивал на более тесной взаимосвязи каденции с играемой музыкой. По мнению И.Й. Кванца (1752), «каденция должна вытекать из главного аффекта пьесы и включать в себя краткое повторение или подражание наиболее притягательным ее клаузулам [завершающим мелодическим формулам – А.М.]»[[5]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn5%22%20%5Co%20%22). Один из ярчайших представителей итальянской вокальной традиции Дж.Б. Манчини в своем трактате «Практические мысли и рассуждения о колоратурном пении», опубликованном в 1774 году в Вене, отмечал, что для каденции «певец должен выбрать мотив из кантилены арии»[[6]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn6%22%20%5Co%20%22). А в «Клавирной школе» немецкого теоретика и композитора Д.Г. Тюрка (1789) рекомендовано «изложить в каденции чрезвычайно сжато важнейшие основные мысли или напомнить о них с помощью схожих оборотов». Там же подчеркивается, что каденция «… должна быть теснейшим образом связана с исполняемой пьесой и, более того, из нее, главным образом, черпать свой материал»[[7]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn7%22%20%5Co%20%22).

Как бы суммируя высказывания многих музыкантов XVIII века, Х.К. Кох в своем «Музыкальном словаре» (1802) констатировал: «Исполнение каденции делается уместным и оправданным, если она как квинтэссенция закрепляет характер музыки и если в ней проявляется тесное родство с некоторыми основными мыслями самого произведения <…> Чтобы каденция не выродилась в бессмыслицу, певец или исполнитель должен выделить те места из произведения, в которых наиболее ярко выступает господствующее в нем чувство. Эти места должны стать темой его фантазии»[[8]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn8%22%20%5Co%20%22).

Однако приведенные цитаты вовсе не свидетельствуют о том, что в реальной музыкальной практике XVIII века царило полное единодушие в данном вопросе. Более того, несколько воинственная назидательность трактатов может, скорее, вызвать предположение об отсутствии здесь единого подхода, что и провоцировало авторов руководств к надоедливому навязыванию своей точки зрения. И действительно, множество дошедших до нас образцов выписанных каденций того времени не отвечают требованию тематического родства и не содержат сколько-нибудь заметных интонационных связей с произведением. Чаще всего они вообще построены на так называемых общих формах движения (например, на пассажах в виде многочисленных разновидностей гамм и арпеджио), что и озадачивало иных музыкантов, которые были воспитаны на тематических каденциях более позднего времени и которые, к своей досаде, не находили их среди большей части каденций XVIII столетия.

Столкнувшись в начале ХХ века с этой проблемой, известный немецкий музыковед А. Шеринг указывал: «Понятие "свободная каденция", какое сегодня [и в начале XXI века тоже – А.М.] имеет хождение, – это наследие времен Моцарта. Мы здесь непроизвольно вспоминаем о тех длинных, искусно сработанных, ловко смешивающих темы разных частей каденциях, какие, например, были написаны Бетховеном, Рейнеке и др. <…> Практика исполнения каденций в начале XVIII века [частично еще и в начале XIX века. – А.М.] была иного рода»[[9]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn9%22%20%5Co%20%22). В таких каденциях, по мнению ученого, «нет и речи о разработке или простом повторении главных тем». В них «исключаются все ариозные и мелодические проведения», а «полифонического изложения полностью избегают». По предположению Шеринга, это связано с тем, что блеска и элегантности исполнения, особенно в игре каденции на клавесине, лучше всего можно было достичь благодаря именно разнообразным пассажам токкатного и прелюдийного типа, а не развитием главной темы quasi improviso, которое (если бы оно было необходимо) не могло вызвать затруднения у исполнителя.

Ярким примером авторской каденции, лишенной каких-либо тематических связей с мелодическим содержанием произведения, является каденция немецкого клавесиниста И.Г. Гольдберга к I части его клавирного концерта d-moll (соч. между 1751 и 1756 гг.). Как утверждает Л. Хофман-Эрбрехт, «эта каденция, написанная рукой самого Гольдберга, является первой оригинальной каденцией к клавирному концерту вообще. Музыкально она ни в чем не связана ни с оркестровым ритурнелем, ни с предшествующими эпизодами соло». И далее исследователь в назидание добавляет: «Исполнители и сочинители собственных каденций к другим концертам того времени должны были бы научиться на ее примере тому, что каденции не всегда обязательно должны включать мотивные трансформации главной темы!»[[10]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn10%22%20%5Co%20%22).

Нетематические каденции даны в качестве примеров в «Школах» Кванца, Тартини, Тромлица, Колмана, Кауера и Мильхмейера; полностью пассажны сохранившиеся авторские каденции к клавирному концерту B-dur И.Г. Альбрехтсбергера (1762)[[11]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn11%22%20%5Co%20%22), а также каденции Леопольда Моцарта (не любившего всякого рода украшательства) к клавирному концерту юного Вольфганга KV107 (1765). На тематически нейтральных фигурациях построены и выписанные авторами каденции К. Стамица (Концерт для кларнета и фагота с оркестром, 1770-е годы), А. Сальери (Фортепианный концерт B-dur, соч. между 1773 и 1778 гг.), Й.А. Штеффана (Фортепианный концерт B-dur, 1780-е годы)[[12]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn12%22%20%5Co%20%22). Каденция для скрипки И.Д. Хайнихена к его Concerto grosso (начало XVIII века) написана, по сообщению Шеринга, «в форме свободной фантазии и находится в противоречии с основным разделом»[[13]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn13%22%20%5Co%20%22). Весьма независимо и Capriccio И.Е. Хандошкина в его Сонате для скрипки с басом (конец XVIII века).

Расхожие фигурации и элементарные мелодические попевки составляют содержание зафиксированных прямо в тексте каденций Й. Гайдна в его знаменитом триптихе симфоний «Утро», «День», «Вечер» – по существу, цикле трех Sinfonia concertante (Ноb. I/6,7,8). В особенности это проявилось в Adagio второй из них, где выписанная продолжительная импровизация скрипача и виолончелиста обозначена композитором Ferma. Весьма скупы в отношении тематизма считающиеся авторскими каденции к известным клавирным концертам Гайдна G-dur (Ноb. XVIII № 4, 1782) и D-dur (Ноb. XVIII № 11, 1782)[[14]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn14%22%20%5Co%20%22).

Воздействие такого рода традиций хорошо ощутимо в каденциях М. Клементи. Так, выписанная прямо в тексте каденция к I части его единственного фортепианного концерта C-dur (1796) совершенно лишена тематических элементов и лишь в самом конце в качестве предыкта к tutti включает фразу из оркестрового начала. Кстати, двойник этого концерта – известная соната C-dur op. 36 № 6; по другим источникам, Sonata quasi Concerto ор. 33 № 3 (1794), – имеет ту же самую нетематическую каденцию.

Примитивные каденции пассажного типа высмеивал в 1791 году в своем «Обозрении текущего состояния музыки в Лондоне» английский органист и композитор У. Джексон, тем самым невольно подтверждая в очередной раз их распространенность: «Без сомнения, исполнитель должен быть в состоянии пробежаться от начала до конца клавиатуры по полутонам, но пусть он будет удовлетворен, лишь имея такую возможность, но не стараясь ее реализовать»[[15]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn15%22%20%5Co%20%22).

Подобные каденции, основанные на общих формах движения, – назовем их пассажными – не только бытовали параллельно с каденциями тематическими, но и долгое время им предшествовали.

Вообще же, пассажность как собирательное обозначение всевозможных фигураций, не обладающих тематической определенностью и рельефностью, – как известно, первородная основа импровизации, строительный материал для более или менее отдаленных прообразов каденции (вплоть до юбиляций григорианского пения). Несмотря на то, что сам термин «пассаж» появился лишь в XVI веке, явления, для обозначения которых он использовался, существовали задолго до этого (к примеру, в импровизационной практике средневековья и Возрождения)[[16]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn16%22%20%5Co%20%22). Ну а с наступлением Нового времени пассажи уже становятся объектом наблюдения теоретиков. Именно пассажи упомянуты рядом с каденциями (скорее всего как синонимы) в следующей цитате из трактата немецкого композитора, органиста и теоретика Михаэля Преториуса (1618): «Выдающийся музыкант из Италии Людовикус Виадана сочиняет свои кантионы [песни – А.М.] на новый лад и называет их концертами. Он предусмотрительно избегает обилия пауз и, чтобы придать этим концертам привлекательность, применяет много каденций и пассажей»[[17]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn17%22%20%5Co%20%22).

Приводя это высказывание Преториуса, немецкий музыковед Г. Кнёдт, специально изучавший период становления жанра каденции[[18]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn18%22%20%5Co%20%22), утверждает, что большее участие в разработке элементов каденции приняли не столько вокалисты, сколько инструменталисты. По его наблюдениям, сам термин «каденция», которым (как установлено ныне) стали пользоваться с конца XV века (первое письменное упоминание относится к 1495 году[[19]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn19%22%20%5Co%20%22)), впервые появился – однозначно в значении украшения в завершающих шагах произведения – в инструментальных руководствах: флейтовой и виольной «Школах» итальянца Сильвестро Ганасси (соответственно 1535 и 1542-1543 гг.).

Такого рода пассажные каденции содержатся, в частности, в альбоме лютневых пьес Г. Нойзидлера (1535) и в трактате Дж. Бассано (1585). В сфере вокального искусства получили известность выписанная Дж. Каччини орнаментальная концовка в его арии из оперы «Эвридика» (1601) и две авторские версии – с украшениями и без таковых – окончания сцены из третьего акта «Орфея» К. Монтеверди (1607). Здесь голос движется на фоне выдерживаемых басовых звуков.

Затрагивая историю каденций, нельзя не упомянуть и некоторые другие сочинения. Например, Трио-симфонии флорентийского скрипача П. Сан Мартини (1688), где исполнителям предписывается самостоятельно импровизировать capriccio, для которого автором намечена лишь линия баса. Или же отмеченную еще А. Шерингом церковную симфонию Дж. Торелли (1705), где солисты в заключении играют как бы сольный концерт без сопровождения, распределяя между собой фигурации, над которыми автор начертал Perfidia, тем самым провоцируя исполнителей импровизировать в том же духе[[20]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn20%22%20%5Co%20%22). Значительное развитие каденционные образования пассажного типа получили и в церковных сонатах А. Корелли, особенно в ор. 5 (1700).

Сферой наиболее интенсивного использования и развития общих форм мелодического движения явились многочисленные импровизационные по природе жанры инструментальной музыки XVI–XVIII веков, такие как Токката, Intonazione, Фантазия, Интрада, Прелюдия или Преамбула, Финалис (Постлюдия), Ричеркар, Каприччио и т. д. Иногда в ряду с этими названиями упоминались и Пассажи![[21]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn21%22%20%5Co%20%22) В отмеченных произведениях так называемых свободных форм (или в разделах этих произведений) – Кнёдт обозначает их как «предформы» каденций – накапливались, оттачивались и шлифовались самые разные пассажные образцы, которые служили великолепным фактурно-фигурационным материалом для каденциообразных расширений в заключительных соло концертов и собственно вставных каденций.

Блестящие образцы чисто пассажных каденционных образований можно найти в творчестве И.С. Баха, который их нередко выписывал (как и многие мелизмы). Едва ли не самый впечатляющий из примеров такого рода – «разлив» однотипных пассажей в заключении редко исполняемой клавирной Фуги d-moll (BWV 948). Эта «каденция-монстр» (по определению П. Бадуры-Скоды[[22]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn22%22%20%5Co%20%22)) занимает больше двух страниц, в ней композитор «разгулялся» по всему квинтовому кругу и «обошел» посредством одноголосных волнообразных пассажей все 12 (!) минорных тональностей d–a–е–h–fis–cis–gis–dis–b(ais)–f–c–g, вернувшись в исходный d-moll. Среди баховских органных обработок (1708–1717), более пышных в отношении партии солиста, особенно выделяется Концерт C-dur (по Вивальди) с выписанными доминантовой и тонической каденциями, соответственно, в первой и третьей частях[[23]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn23%22%20%5Co%20%22).

Еще один ярчайший пример у И.С. Баха – клавирное соло в I части Пятого Бранденбургского концерта (BWV 1050), которое рассматривается разными исследователями как выписанная каденция солиста, а сам Концерт – как первый в истории музыки концерт для клавира с оркестром. Этот фрагмент, помимо непривычной длины, примечателен тем, что, хотя и выглядит однообразно пассажным, включает в себя, если присмотреться внимательнее, некоторые мотивные элементы предшествующих разделов – именно мотивные, в виде кратчайших интонационных формул. Поэтому в данном случае можно определенно говорить о мотивной или пассажно-мотивной каденции, которая, как видим, встречается у композитора, применяющего и чисто пассажные каденционные вставки. Понятно, что мотивная каденция, по сравнению с пассажной, обладает новым, принципиально важным качеством и является прообразом более поздних тематических каденций.

Обе разновидности каденции – пассажная и мотивная – использовались, судя по всему, и А. Вивальди, что, возможно, послужило причиной разночтений в литературе. Некоторые авторы утверждали, что каденции Вивальди (а всего их сохранилось девять) к его собственным концертам не имеют с ними ничего общего («одни арпеджио и аккорды» – так писал еще в 1720 году вивальдиевский недоброжелатель Б. Марчелло в своем «Модном театре»). Подобной же точки зрения уже в начале XX века придерживались упоминавшиеся нами А. Шеринг и Г. Кнёдт. Однако во второй половине XX столетия, по мере изучения творческого наследия Вивальди, вскрылись не известные ранее факты. Так, например, В. Кольнедер обнаружил и описал два исключительных случая, когда Вивальди в выписанных каденциях к финалам своих скрипичных концертов местами использует мотивный материал из их первых частей[[24]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn24%22%20%5Co%20%22). Несомненный интерес вызывает и следующее наблюдение российского музыковеда В.Ю. Григорьева: «В концерте D-dur Вивальди, рукопись которого хранится в Дрездене, за 6 тактов до конца финала сделана пометка: «Здесь можно по желанию остановиться». Торопливым, летящим почерком Вивальди выписывает сложнейшую в техническом отношении каденцию, где в характерном для него секвенционном движении, носящем характер грандиозной волны, достигается двенадцатая позиция. Это не просто виртуозный пассаж – здесь Вивальди делает попытку использовать каденцию для разработки основных интонаций концерта, не случайно каденция делится на три части и в середине меняются и интонации, и метр»[[25]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn25%22%20%5Co%20%22).

Подобно упомянутым вивальдиевским и баховским каденциям, в ряде случаев несомненные мотивные связи с основной частью концерта имеют и некоторые сольные Каприччио Дж.Б. Локателли (1733). Так, оба локателлиевских Каприччио к I и III частям скрипичного концерта B-dur ор. 3 № 7 содержат – наряду с нейтральным пассажным материалом – разрабатываемые мотивы из соответствующих частей. Хотя внешне, может быть, это не столь очевидно, ибо сами эти попевки, заплетенные в каденции в аккордовые фигурации, весьма обобщенны и типизированы.

Каденции разных типов можно наблюдать и у Л. Боккерини: выписанная скрипичная каденция в финале его Квартета g-moll ор. 33 № 5 (1780) пассажна, в то время как авторская каденция для 1-й скрипки и виолончели в Квинтеттино Es-dur (не позднее 1795 г.) содержит ясные мотивы основных тем, перемежающиеся пассажными фрагментами.

Проблема каденции солиста, несомненно, волновала и К.Ф.Э. Баха, который, в частности, записывал импровизируемые им вставки в специальную тетрадь, которая не так давно была наконец-то опубликована в виде facsimile[[26]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn26%22%20%5Co%20%22). Среди 75 содержащихся в этом собрании каденций преобладают короткие атематические образцы, относящиеся преимущественно к медленным певучим частям, прочувствованным исполнением которых особенно славился «гамбургский» Бах. Пожалуй, лишь каденция к I части (Allegro) его позднего клавирного Концерта № 51 D-dur (1778) имеет в начале очевидный тематический фрагмент – как бы связующий «мостик» с частью, – а затем следует несколько пассажных разделов, причем в последней трети темп меняется на излюбленное музыкантом Аndante. Можно согласиться с Кнёдтом, что здесь К.Ф.Э. Бах ближе всего подошел к зрелым моцартовским каденциям, в которых есть и пассажные, и тематические эпизоды. Особую заслугу К.Ф.Э. Баха исследователь видит и в том, что уже в 1762 году в своем «Опыте об истинном искусстве игры на клавире» он дал пример остановки перед каденцией на кадансовом квартсектаккорде, что стало впоследствии общепринятым, но в середине XVIII столетия было лишь одним из возможных вариантов.

Но все же исторический контекст, в котором рождались каденции Моцарта и Бетховена, определяли каденции пассажные и мотивно-пассажные, притом что мотивы и пассажи для вставок ex tempore могли быть заимствованы из исполняемого произведения, а могли быть – и чаще всего были – совершенно новыми и чужеродными. То, что последнее было в порядке вещей, однозначно следует из «Фортепианной школы» Мильхмейера (1797), в которой дается определение «так называемой каденции» как раздела, «где можно свободно показывать свои мысли и свою находчивость и исполнять аккорды, пассажи, ходы, манеры и тому подобное, не имеющее с самой пьесой ни малейшей связи» [курсив мой – А.М.][[27]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn27%22%20%5Co%20%22).

О различных путях решения проблемы интонационного содержания каденций недвусмысленно писал в 1774 году Дж.Б. Манчини: «Среди певцов существуют два мнения о каденце. По одному мнению, каденца должна представлять род эпилога арии или другую композицию, особо составленную из ходов и пассажей, которые ее [арию – А.М.] и составляют. По другому мнению, каденца произвольна и зависит исключительно от каприза певца, который может проявлять многоразличные пассажи и tour de force'ы (girigiri) с целью развернуть всю колоратуру и выказать свое уменье»[[28]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn28%22%20%5Co%20%22).

Кванц пишет о заимствовании в каденции интонаций сочинения как о редком случае, уместном как будто лишь при недостаточно развитом творческом воображении исполнителя и неспособности последнего создать нечто свое и оригинальное. «Порой бывает трудно изобрести что-либо новое, – с огорчением отмечает в 1752 году автор знаменитой флейтовой школы. – Тут нет лучшего средства, чем выбрать один из самых красивых эпизодов пьесы и на его материале построить каденцию. Таким путем можно не только восполнить недостаток творческой фантазии, но и лишний раз подчеркнуть господствующие в пьесе аффекты. Этот метод я всячески рекомендую как еще мало распространенный» [курсив мой – А.М.][[29]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn29%22%20%5Co%20%22).

Мало распространенным этот метод оставался и полвека спустя! Об этом можно судить по изобилию в конце XVIII – начале XIX века сборников всевозможных прелюдий, каденций, каприччио, издававшихся для многочисленных учеников и дилетантов, не умевших импровизировать. Предлагавшиеся в сборниках и руководствах образцы, дававшиеся во всех тональностях, – в разных темпах и т. д., содержали общеизвестный пассажный и мотивный материал и годились в качестве вставок для любых сочинений любых авторов! Упомянем хотя бы рекламировавшееся в 1795 году в магазинах Петербурга собрание из 126 каденций для флейты Хартмана[[30]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn30%22%20%5Co%20%22), изданные в Москве «360 фортепианных прелюдий» И.В. Гесслера[[31]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn31%22%20%5Co%20%22), несколько раз переиздававшиеся в Вене 24 каденции для клавесина Ф.К. Риглера[[32]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn32%22%20%5Co%20%22). В этом же ряду – серии «Каприччио для клавира или фортепиано И.Б. Ванхаля, «Введение в искусство прелюдирования и импровизирования» А.Ф.К. Колмана, «Искусство изобретения и импровизации фантазий и каденций… 246 пьес для скрипки соло» Б. Кампаньоли и так далее – вплоть до «Систематизированного введения в фантазирование на фортепиано» ор. 200 К. Черни[[33]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn33%22%20%5Co%20%22).

Превосходным пособием подобного профиля является изданный в 1810 году в России сборник Л.С. Гурилева «Двадцать четыре прелюдии и одна фуга». Напрасно некоторые исследователи искали здесь нечто похожее на прелюдии Шопена. Русский пианист-педагог представил в этом собрании примеры именно вставных каденций: примечательно господство общих форм движения, неизменные подводы к кадансовому квартсекстаккорду и ферматы перед заключениями, провоцирующие дальнейшее самостоятельное фантазирование.

Необычайно популярным в то время был также сборник записанных Клементи импровизаций под названием «Музыкальные характеристики, или Коллекция прелюдий и каденций для клавесина или фортепиано в стиле Гайдна, Кожелуха, Моцарта, Штеркеля, Ванхаля и автора» ор. 19. Это собрание, впервые вышедшее из печати в Лондоне в 1787 году, выдержало в течение следующих 20 лет 11 (!) переизданий, в т.ч. в Париже (1788, 1791), Майнце (ок. 1789–90), Вене (1793–1804), Лейпциге (ок. 1807). Чудесная иллюстрация стиля пассажных и мотивно-пассажных каденций! Фрагменты, построенные на зыбких мотивных реминисценциях, перемежаются с чисто фигурационными кусками, которые чаще всего преобладают, как, например в Cadenza alla Clementi, где, кстати, много излюбленных композитором пассажей параллельными терциями, составлявших, как известно, конек его пианистической техники, что отмечал еще Моцарт после соревнования с итальянским музыкантом в Вене в 1781 году при дворе Йозефа II.

Симптоматично, что обративший внимание на этот клементиевский опус современный английский музыковед Алан Тайсон, воспитанный на более поздних тематических каденциях, недоуменно писал о содержимом сборника: «Ни одна из пьес не содержит продолжительной мелодии и, хотя тематические элементы есть в некоторых прелюдиях, фразы обычно очень коротки и быстро исчезают. Поэтому трудно найти внутреннюю связь между каждой прелюдией или каденцией и какими-либо конкретными сочинениями композиторов… Наша реакция граничит с разочарованием»[[34]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn34%22%20%5Co%20%22).

Разумеется, понять такую реакцию можно, но, если не упускать из виду исторический контекст, то никакого разочарования каденции Клементи вызывать не должны: они вполне отвечают доминировавшим в его время представлениям об искусстве сочинения фантазируемой каденции и не случайно рассматривались как эталон жанра! Не случайно А.Ф.К. Колман в своем трактате 1799 года приводит и анализирует «два замечательных примера выписанных каденций» из отмеченного клементиевского сборника, в котором, по его мнению, «даются самые лучшие образцы не только стиля названных композиторов, но и совершенных и блестящих пассажей для фортепиано»[[35]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn35%22%20%5Co%20%22).

И все же на протяжении второй половины XVIII века постепенно распространялись и укреплялись идеи большей образной и интонационно-тематической близости каденции и самого произведения. Уже Руссо, давая в «Музыкальном словаре» определение каденции, писал, что исполнитель волен делать здесь «наиболее приличествующие его голосу, инструменту и вкусу пассажи в соответствии с характером мелодии (air)» [курсив мой – А.М.][[36]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn36%22%20%5Co%20%22).

Наиболее определенно изменение стиля сольных каденций во второй половине XVIII века зафиксировал австрийский композитор Карл Диттерсдорф, который, кстати, неоднократно слышал выступления Моцарта, в т.ч. и с каденциями. В своих воспоминаниях (1799), Диттерсдорф отмечал: «Каденции (в старые времена их называли «каприччио») были тогда очень распространены, но с той лишь целью, чтобы виртуоз мог, импровизируя, показать свое ремесло. Однако в дальнейшем от этого отошли, вероятно, потому, что музыкант, хорошо сыгравший концерт, во время каденции все портил [не имеется ли здесь в виду и то, что обилие виртуозных, интонационно-нейтральных пассажей стирало впечатление от самого концерта? – А.М.]. Но зато появился новый обычай, когда путем так называемого фантазирования переходят на простую тему, которую затем варьируют по всем правилам искусства»[[37]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn37%22%20%5Co%20%22). Правда, и в новой манере импровизирования каденций быть убедительным, по словам Диттерсдорфа, удавалось лишь избранным.

Первые тематические или пассажно-тематические каденции мы обнаруживаем только с конца 1770-х годов у В.А. Моцарта. Именно здесь впервые в основе каденции оказываются не одни общие формы движения (как в пассажных каденциях), не напоминание или более-менее продолжительное развертывание кратчайших интонационных формул, оборотов, ходов (как в мотивных или пассажно-мотивных образцах каденций), но явные тематические образования, отличающиеся совершенно иной степенью индивидуализированности, композиционной оформленности, репрезентативности и т. д.

Каденции В.А. Моцарта претерпели серьезную эволюцию. Так, например, его каденция к I части Концерта КV246 (1776) насчитывает всего 5 тактов, а к I части Концерта КV238 (1776) состоит лишь из нескольких пассажей и трели. Развернутые импровизационные вставки Моцарта к его более поздним клавирным концертам во многом новаторские, хотя они достаточно органично вписываются в музыкальный контекст эпохи: в них и виртуозные пассажные фрагменты (обычно в начале и конце), и появляющиеся подчас новые мотивы, и тематические разделы (более протяженные и «распетые», чем было принято в то время, но никогда не периоды целиком)[[38]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn38%22%20%5Co%20%22). Эти маленькие шедевры, однако, в XVIII веке оставались малоизвестными – собрания моцартовских каденций были впервые изданы в 1801 и 1804 гг.

Стиль тематических каденций Бетховена (они сочинялись до 1809 г., а опубликованы были только в 1864 г.) также несколько менялся: достаточно сопоставить две ранние небольшие и гигантскую позднюю авторские каденции к Первому фортепианному концерту. Бетховенские каденции выглядят революционно для своего времени: такой драматургической наполненности и значимости в форме целого каденция еще не знала.

Думается, однако, что каденции Моцарта и Бетховена должны стать предметом специального рассмотрения. В заключение же укажем лишь на то, что кочующее из одного справочника в другой утверждение, будто Бетховен первым вписал каденцию солиста в партитуру и что это произошло в его Пятом фортепианном концерте, – не более, чем миф: до него таких случаев было немало. Бытующее же до сих пор заблуждение на сей счет говорит о недостаточном пока внимании к рассматриваемой в данной статье проблеме[[39]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_edn39%22%20%5Co%20%22).

**Список литературы**

[[1]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm#_ednref1) Цит. по: Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов. Биографические очерки. – Л., 1969. – С. 11.

[[2]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_ednref2%22%20%5Co%20%22) Цит. по: Хэриот Э. Кастраты в опере. – М., 2001. – С. 195.

[[3]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_ednref3%22%20%5Co%20%22) Цит. по: Багадуров В. Очерки по истории вокальной педагогики. – М., 1956. – С. 56–57.

[[4]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_ednref4%22%20%5Co%20%22) См.: Семенов Ю. Органы механические // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Т.1: XVIII век. Кн. 2. – СПб., 1998. – с. 310.

[[5]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_ednref5%22%20%5Co%20%22) Quantz J.J. Versuch einer Anweisung die Flцte traversire zu spielen. – Berlin, 1752. – S. 153.

[[6]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_ednref6%22%20%5Co%20%22) Цит. по: Badura-Skoda E. Cadenza // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 4. – London, 2001. – P. 787.

[[7]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_ednref7%22%20%5Co%20%22) Цит. по: Бадура-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. – М., 1972. – С. 247.

[[8]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_ednref8%22%20%5Co%20%22) Koch H. Chr. Musikalisches Lexikon. – Frankfurt, 1802. – S. 566, 1575–1576.

[[9]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_ednref9%22%20%5Co%20%22) Schering A. Die freie Kadenz im Instrumentalkonzert des 18. Jahrhunderts // Bericht ьber den zweiten Kongress der internationalen Musikgesellschaft zu Basel vom 25–27 September 1906. – Leipzig, 1907. – S. 207–209.

[[10]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_ednref10%22%20%5Co%20%22) Hoffman-Erbrecht L. Klavierkonzert und Affektgestaltung. Bemerkungen zu einigem d-Moll-Klavierkonzerten des 18. Jahrhunderts // Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft fьr 1970. Bd. 15. – Leipzig, 1971. – S. 99.

[[11]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_ednref11%22%20%5Co%20%22) Albrechtsberger J.G. Conzerto per l'organo (cеmbalo o pianoforte) ed archi (1762). With original cadences, according to the original manuscript preserved at the National Szиchenyi Library in Budapest / Ed. by L. Somfai. – Budapest, 1963. В предисловии Л. Шомфаи обращает особое внимание на лишенные тематической определенности пассажные каденций того времени: «Благодаря оригинальным каденциям Альбрехтсбергера, сочиненным к первой и второй частям (к последней сохранились даже две каденции), мы получаем возможность проникнуть в современный Альбрехтсбергеру стиль импровизации. Это превосходные для исполнителя наших дней примеры, показывающие, какого вида каденции игрались в концертах, сочиненных в ранний период венского классицизма».

[[12]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_ednref12%22%20%5Co%20%22) Авторские каденции К. Стамица записаны на компакт-диске С. Майер и С. Ацциолини (EMI, 1995); авторская каденция А. Сальери к I части указанного концерта записана А. Штайером (Teldec, 1995) и П. Бадурой-Скодой (Erato, 1996); авторские каденции И.А. Штеффана записаны на компакт-диске А. Штайером (Teldec, 1995).

[[13]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_ednref13%22%20%5Co%20%22) Schering A. Op. cit. – S. 207.

[[14]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_ednref14%22%20%5Co%20%22) Современный исследователь датирует эти концерты серединой 1770-х годов, но не позднее 1781 и 1784 гг. соответственно. См.: Brown A.P. Joseph Haydn's Keyboard Music. Sources and Style. – Bloomington, 1986. – P. 132.

[[15]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_ednref15%22%20%5Co%20%22) Цит. по: Donington R. The interpretation of early music. – London, 1989. – P. 188.

[[16]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_ednref16%22%20%5Co%20%22) Подробнее об этом см.: Сапонов М. Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. – М., 1982. – С. 41–42.

[[17]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_ednref17%22%20%5Co%20%22) Praetorius M. Syntagma musicum. Bd. III. — Wolfenbьttel, 1618. – S. 4.

[[18]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_ednref18%22%20%5Co%20%22) Knцdt H. Zur Entwicklungsgeschichte der Kadenzen im Instrumentalkonzert // SIMG. – Jg. 15 (1913–1914). – Leipzig, 1914. – S. 375–419.

[[19]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_ednref19%22%20%5Co%20%22) Schmalzriedt S., Mahlert E., Sunten B. Kadenz // Handworterbuch der musikalischen Terminologie. Ordner II / Hrsg. von H.H. Eggebrecht. – Wiesbaden, 1975. – S. 1.

[[20]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_ednref20%22%20%5Co%20%22) См.: Schering A. Op. cit. – S. 206.

[[21]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_ednref21%22%20%5Co%20%22) Обратим внимание на заголовок сборника скрипичных пьес итальянского скрипача и композитора Н. Маттеиса I, изданного в 1685 г. в Лондоне: “Ayres… Preludes, Fuges, Allmands, Sarabands, Courants, Gigues, Fancies, Divisions, and Likewise Other Passages, Introductions and Fuges…” (см: New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 16. – London, 2001. – P. 135.

[[22]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_ednref22%22%20%5Co%20%22) См.: Badura-Skoda P. Interpreting Bach at the Keyboard. – Oxford, 1993. – P. 496–499.

[[23]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_ednref23%22%20%5Co%20%22) Во времена И.С. Баха и до него широко бытовали каденции как на доминантовой, так и на тонической гармонии, причем соответствующий бас нередко удерживался в виде органного пункта. При «тонической каденции» сочинение заканчивалось как бы дважды: первый раз – перед каденцией, второй – после нее, а сама каденция выглядела уже как своеобразная кода.

[[24]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_ednref24%22%20%5Co%20%22) Kolneder W. Auffuhrungspraxis bei Vivaldi. – Leipozig, 1955. – S. 67–82.

[[25]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_ednref25%22%20%5Co%20%22) Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. Вып. 1. – М., 1990. – С. 102.

[[26]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_ednref26%22%20%5Co%20%22) Bach C.P.E. 75 Cadenzas for Keyboard (H.264/Wq.120) / Inrtoduction by E. Helm. – Utrecht, 1997

[[27]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_ednref27%22%20%5Co%20%22) Milchmeyer J.P. Die wahre Art das Pianoforte zu spielen. – Dresden, 1798. – S. 44.

[[28]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_ednref28%22%20%5Co%20%22) Цит. по.: Мазурин К. Методология пения. Курс педагогики пения. Руководство для учителей и пособие для учащихся. Т. 1. Часть теоретическая. – М., 1902. – С. 253.

[[29]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_ednref29%22%20%5Co%20%22) Цит. по: Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика. – М., 1975. – С. 21.

[[30]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_ednref30%22%20%5Co%20%22) Hartmann. 126 Cadences dans tous les tons majeurs et mineurs pour la Flute traversiere. См. в кн.: Ливанова Т. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы. Т. 1. – М., 1952. – С. 384.

[[31]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_ednref31%22%20%5Co%20%22)Hдssler J.W. 360 preludes oeuvre 47 pour le piano-forte dans tous les tons majeurs. – M., s.a.

[[32]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_ednref32%22%20%5Co%20%22) Rigler Fr. X. 24 Cadenzas // Anleitung zum Klavier fьr musikalischen Lehrstunden. – Vienna, 1779; 1791; 1796

[[33]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_ednref33%22%20%5Co%20%22) См.: Vanhal J.D. 3 Caprices op. 30 for Keyboard solo. – London, s.a.; Caprices opp. 33–36. – Vienna, 1784; 3 Capriccio. – Vienna, 1809; Kollmann A.F.Chr. Introduction to the Art of Preluding and Extemporising in Six Lessons for the Harpsichord or Harp… Op. 3. – London, 1792; Сampagnoli B. L'art d'inventer a l'improviste des Fantasies et Cadences Pour le Violon formant un Recueil de 246 Pieces amusantes et utiles en tous les tons majeurs et mineurs. Oeuvr. 17. – Leipzig, 1800; Czerny C. Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte. Op. 200. – Wien, 1834.

[[34]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_ednref34%22%20%5Co%20%22) Tyson A. Clementi as an imitator of Haydn and Mozart // The Haydn Yearbook. Vol. 2 (1963/64). – P. 90–91.

[[35]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_ednref35%22%20%5Co%20%22) Kollmann A. F. Chr. An Essay on Practical Musical Composition. – London, 1799. – P. 11; 23.

[[36]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_ednref36%22%20%5Co%20%22) Rousseau J.J. Dictionnaire de Musique. – Paris, 1768 – P. 68.

[[37]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_ednref37%22%20%5Co%20%22) Dittersdorf K. D. von. Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder diktiert (1799). – Mьnchen, 1967. – S. 57.

[[38]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_ednref38%22%20%5Co%20%22) Каденции В.А. Моцарта к клавирным концертам детально разобраны в кн.: Бадура-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. – М., 1972. – С. 220–247.

[[39]](http://www.stmus.nm.ru/arc/302/732.htm%22%20%5Cl%20%22_ednref39%22%20%5Co%20%22) Так, например, в одном из популярных музыкально-энциклопедических изданий, опубликованных не так давно, читаем следующее: «В XVIII веке композиторы не сочиняли каденций <…> Бетховен первый стал сочинять каденции к своим концертам» (см.: Михеева Л. Музыкальный словарь в рассказах. – М., 1996. – С. 61.