



Соната В. А. Моцарта для клавира и скрипки Ре мажор (KV306): особенности жанрово-стилистического диалога на фоне исполнительской трактовки

Цюй Ва¹, Ван Синюй²

^{1,2} Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, г. Нижний Новгород, Россия

¹ quwa2009@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0007-3373-400X>

² wangxingyu225@yandex.ru

Аннотация. Из всего многообразия инструментальных дуэтов Моцарта авторы предлагаемой статьи выделяют мангеймские сонаты по целому ряду причин. Прежде всего, эти сонаты ознаменовали переход композитора от ранних опытов к зрелому авторскому стилю. Цель данной статьи — комплексная характеристика сонаты для скрипки и клавира Ре мажор (KV306) с позиции жанрово-стилистического диалога и ее исполнительского потенциала. Кроме того, авторы приводят убедительные аргументы в пользу рассмотрения шести ансамблевых сонат (KV301–306) Моцарта как макроцикла. Изучение партитуры в контексте предложенной концепции дает возможность представить Сонату KV306, с одной стороны, в качестве яркого синтезирующего финала, с другой — в качестве самостоятельной концертной пьесы. В данном аспекте ее стилистическая характеристика приобретает целый ряд новых акцентов: широкий круг «переключек» (интонационных, тональных, жанровых) с другими мангеймскими сонатами, а также органичное включение в сонатный цикл компонентов театрально-концертного диалога.

Ключевые слова: камерный ансамбль, инструментальный дуэт, В. А. Моцарт, мангеймские сонаты, соната Ре мажор (KV306)

Original article

W. A. Mozart's Sonata for Piano and Violin in D Major (KV 306): Features of Genre and Stylistic Dialogue Against the Background of Performance Interpretation

Qu Wa¹, Wang Xingyu²

^{1,2} Nizhny Novgorod State Conservatory named after M. I. Glinka, Nizhny Novgorod, Russia

¹ quwa2009@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0007-3373-400X>

² wangxingyu225@yandex.ru

Abstract. Of all Mozart's diverse instrumental duets, the authors of this article highlight the Mannheim sonatas for a number of reasons. First and foremost, these sonatas marked the composer's transition from his early experiments to a mature style. The purpose of this article is to provide a comprehensive analysis of the Sonata for Violin and Piano in D major (KV 306) from the perspective of genre and stylistic dialogue and its performance potential. In addition, the authors present convincing arguments in favour of considering Mozart's six ensemble sonatas (KV 301–306) as a macrocycle. Studying the score in the context of the proposed concept makes it possible to present Sonata KV 306, on the one hand, as a vivid synthesising finale, and on the other, as an independent concert piece. In this respect, its stylistic characteristics take on a number of new accents: a wide range of interconnections (intonational, tonal, genre-related) with other Mannheim sonatas, as well as the organic inclusion of components of theatrical-concert dialogue into the sonata cycle.

Keywords: chamber ensemble, instrumental duo, W. A. Mozart, Mannheim sonatas, Sonata in D major (KV306)

Обращение к заявленной теме — попытка разрешить несколько противоречий, сложившихся относительно сонат Моцарта для клавира и скрипки. Первое из них заключается в том, что огромный объем литературы, посвященной австрийскому композитору, практически исключает всесторонний глубокий анализ инструментальных дуэтов венского классика. Между тем в концертной и педагогической практике дуэтные сонаты Моцарта стали одной из самых устойчивых и ярких страниц репертуара [1]. Второй круг противоречий связан с поиском ответов на вопрос: как исполнять дуэтные сонаты Моцарта [2]? Формально складывается впечатление, что они всем хорошо известны, доступны и понятны. На самом же деле, трактовок его сочинений существует великое множество: от традиции аутентичного исполнения к практике академической камерной трактовки или демонстративно концертной с элементами яркой театральности. Помимо этого, современные скрипачи и пианисты пытаются найти в дуэтных партитурах Моцарта абсолютно новое, почти авангардное звучание.

Наиболее пристальное внимание хотелось бы уделить финальной сонате мангеймского опуса. Она отличается, прежде всего, сложностью и многомерностью партитуры, в частности неуловимым сплетением в ней парадоксального спектра характеристик моцартовского стиля: камерного и концертного, симфонического и оперного. Различные стороны композиционного, драматургического и языкового многообразия объединяет жанрово-стилистический диалог, в основе которого лежит изначальная амбивалентность Ре мажорной сонаты. Для выявления оригинальности такого диалога мы выдвигаем достаточно неожиданную, но перспективную, особенно для исполнителей, концепцию: Ре мажорный дуэт представляет собой блестящий синтезирующий финал по отношению к своеобразному макроциклу, известному в истории музыки под названием «мангеймские сонаты». В данном аспекте ее стилистическая характеристика приобретает целый ряд новых акцентов, в частности широкий круг «перекличек» с другими мангеймскими сонатами, органичное включение в сонатный цикл компонентов театрально-концертного диалога и т. д.

Индивидуальность данного сочинения В. А. Моцарта проявляется также в многоуровневом сплаве качеств раннего инструментального стиля композитора и открытии зрелого периода его творчества. Вполне логично при этом, что разносторонняя характеристика представленного здесь инструментального дуэта невозможна без обращения к циклу мангеймских сонат¹.

* * *

По нашему мнению, есть убедительные основания рассматривать сонату Ре мажор как финальную в своеобразном, достаточно оригинальном, макроцикле. Учитывать эту точку зрения важно в первую очередь для понимания исполнительской концепции пьесы, поскольку сама позиция отражает не только отдельные стороны ее характеристик, но и целостное восприятие партитуры.

Сам композитор считал именно мангеймский опус (KV 301-306) первым «собранием» равноправных дуэтов или диалогов для двух инструментов. Он предлагает их как самостоятельные законченные пьесы, обладающие контрастными, образно-жанровыми свойствами [3]. Однако с позиции сегодняшнего дня — этот опус может рассматриваться и с точки зре-

ния различных внутренних связей как между сонатами, так и между их отдельными частями. В таком случае соната Ре мажор, завершающая макроцикл, может интерпретироваться в качестве развернутого, сложного синтезирующего финала. Путь к нему видится нам последовательным и логичным.

Для большей наглядности представим здесь таблицу, отражающую не только тональные, но и темповые отношения между пьесами.

Таблица

Соната для клавир и скрипки	Тональ- ность	Год	По Кехелю	1 часть	2 часть	3 часть
1	Соль мажор	Предполо- жительно в феврале 1778, Мангейм	KV301	<i>Allegro con spirito</i> , 4/4	<i>Allegro</i> , 3/8	
2	Ми-бемоль мажор	Январь или февраль 1778, Мангейм	KV302	<i>Allegro</i> , 3/4	<i>Rondo. Andante grazioso</i> , 2/4	
3	До мажор	Февраль 1778, Мангейм	KV303	<i>Adagio — Molto allegro</i> , 4/4	<i>Tempo di menuetto</i> , 3/4	
4	Ми минор	Лето 1778, Париж	KV304	<i>Allegro</i> , 2/2	<i>Tempo di menuetto</i> , 3/4	
5	Ля мажор	1778, Мангейм или Париж	KV305	<i>Allegro di molto</i> , 6/8	<i>Thema con variazioni. Andante grazioso</i> , 2/4	
6	Ре мажор	Лето 1778, Париж	KV306	<i>Allegro con spirito</i> , 4/4	<i>Andante cantabile</i> , 3/4	<i>Allegretto</i> , 2/4

Уже сам анализ таблицы убедительно указывает на целый ряд факторов, свидетельствующих, с одной стороны, о внутренних связях между отдельными сонатами, с другой — о том, насколько логично и устремленно последовательное движение внутри макроцикла к его Ре мажорному финалу (KV306). Прежде всего, заметим, что макроцикл в целом воспринимается как вполне замкнутый, поскольку в Шестой сонате возникают некоторые «отзвуки» сонаты №1 (KV301). Первые части обеих пьес имеют авторскую ремарку “*Allegro con spirito*”, не повторяющуюся на протяжении всего макроцикла; вторая часть Шестой сонаты возвращает нас к тональности Соль мажор — основной тональности Сонаты №1. Общее тональное движение к финальному Ре мажору также последовательно стремится из развернутой сферы тональностей субдоминантовой группы (Соль мажор, Ми-бемоль мажор, До мажор, ми минор) через доминантовый Ля мажор (Соната № 5) — к финальному Ре мажору. Таким образом, общая схема тонального движения представляет собой классическую последовательность: S — D — T.

Вместе с тем в общей ладотональной драматургии макроцикла уместно выделить сонаты № 2 и № 4. Вторая (Ми-бемоль мажор) — единственная бемольная пьеса на фоне диезных; четвертая (ми минор) — единственная минорная в окружении мажорных. Это неожиданно возникающая ладотональная окраска второй и четвертой пьес придает всему макроциклу черты рондальности.

Пять из шести мангеймских сонат имеют двухчастное строение. Однако внутреннее наполнение каждой пьесы на протяжении макроцикла ни разу не повторяется. Такой принцип — свободной трактовки сонатного цикла — был в целом характерен для музыки барокко. Моцарт же, вполне возможно, представляет его в качестве своеобразной грани между барочной «свободой»² и логикой раннего классицизма.

Еще одно примечательное качество, объединяющее двухчастные циклы пяти из шести мангеймских сонат, — условный «выход» циклообразования за границы двухчастности. Он проявляется в том, что медленные части большинства пьес содержат в себе, так или иначе, черты финала [4]. К примеру, вторая часть сонаты № 2 Ми-бемоль мажор KV 302 написана в форме рондо, характерной для барочных и классических финалов (образец такого финала наблюдаем в третьей части Сонаты № 6).

Еще одним примером «расширения» двухчастной структуры может служить *Andante con grazioso* Сонаты № 5 Ля мажор. Оно представляет собой тему и достаточно развернутые вариации, часть которых носит характер подвижного финального изложения³.

Как видим, шесть мангеймских сонат собраны композитором в один опус далеко не случайно. Общее название и посвящение, а также двухчастная структура пяти из шести пьес наводят на мысль об определенном сходстве между ними. Кроме того, важную роль в восприятии этого опуса как своеобразного макроцикла играет ладотональная логика и общие принципы в формировании каждого из микроциклов.

Как завершающая часть макроцикла Ре мажорная соната обладает более высокой музыкальной событийностью, нежели предыдущие. Речь идет, в частности, о многотемности каждой из ее частей, их фактурном разнообразии и особой плотности ладотональных процессов. В качестве еще одного фактора, свидетельствующего о финальной функции данной сонаты, можно рассматривать ее форму и драматургию, где доминирующую роль играют принципы повторности и зеркальной симметрии.

Связи сонаты Ре мажор с предшествующими ей в мангеймском опусе проявляются на разных уровнях. Помимо тональных переключек с пятью предшествующими сонатами (см. табл.), можно говорить и об определенных жанровых связях с ними. К примеру, исполнители часто рассматривают *Andante* (вторую часть) как своеобразную арию для скрипки и фортепиано, обращая нас к сходной по жанровым признакам первой части сонаты № 3 (KV 303).

Хотелось бы выделить и целый ряд интонационных «переключек», сближающих Ре мажорную сонату с предшествующими. Обратим внимание на тематическую близость тем связующей партии первой части сонаты Ре мажор (тт.22-23) и тему заключительной партии сонатного *Allegro* Сонаты № 4 (тт.60-67). Определенный интерес, с этой же точки зрения, представляет собой прием мелодизации длинных скрипичных трелей,

как это можно наблюдать во второй части Шестой сонаты и тематизме главных партий в сонатах № 1, № 4, а также во второй части сонаты № 3. Показательно, что финал Ре мажорной сонаты можно интерпретировать не только как завершение данной сонаты, но и как финал всего макроцикла, благодаря рондальной композиции того и другого⁴.

Помимо сказанного, обратим внимание на то, что начало главной партии первой части с фанфарных интонаций у фортепиано в пунктирном ритме близко началу многих оперных увертюров Моцарта. Это сразу вовлекает исполнителей и слушателей в атмосферу активной игры. На протяжении всего *Allegro con spirito* игровой характер музыки усилен инструментальным диалогом, который продолжает оставаться тем игровым полем, где происходят практически все музыкальные события — образные, ладотональные, фактурные, тематические и другие.

В общей драматургии цикла Моцарт акцентирует внимание исполнителей на важнейшие роли *Andante cantabile* (Вторая часть)⁵. Инструментальный диалог здесь подчеркивается определенной жанровой двойственностью, благодаря органичному и выразительному сплаву элементов вокального ариозо и танцевального менуэта. При всем контрасте связь этой части с первой совершенно очевидна благодаря ее сонатной форме и основной тональности (побочная партия).

Изложение финального рефрена вновь вовлекает слушателя в процесс стремительной игры посредством ярких динамических контрастов и внезапной замены шестнадцатых триолями, предвосхищающими пульсацию движения первого эпизода. Между тем внутренняя композиция этой части достаточно сложна и отличается индивидуальной трактовкой формы. Так, первый эпизод контрастирует с рефреном, прежде всего внезапным появлением иного характера ритмического движения и нового темпа (*Allegretto* меняется на *Allegro*) при сохранении основной тональности. По сути, первый эпизод представляет собой новую жанровую модель, объединяющую черты финальной жиги и сицилианы, танцевальные по своей природе. Примечательно, что его музыкальный материал также насыщен внутренними контрастами и ролевыми переключениями, как и первая часть.

В процессе развития второго эпизода (начиная с т. 125) необходимо, как нам кажется, подчеркнуть два важнейших музыкальных события. Первым оригинальным фрагментом становится концертная каденция, исполняемая дуэтом при доминировании фортепиано (тт. 187–230). Напомним, что меньшая по масштабу фортепианная каденция уже присутствует в менуэте другой мангеймской сонаты — KV304. Виртуозные приемы концертного стиля сосредоточены здесь именно в звучании клавира, которое значительно расширяет музыкальное пространство и динамизирует общее развитие. Активный диалог в каденции между инструментами усиливает эффект ролевой сценической игры. Примечательно также, что Моцарт целиком выписывает материал этой каденции, не оставляя его на импровизацию исполнителя. Вероятно, ролевая точность в воспроизведении музыкального материала в данном случае значительно важнее автору, нежели концертная свобода.

Второе музыкальное событие связано с возвращением в коде Ре мажорного эпизода, которому предшествует трехтактовое *Andantino* (тт. 230–233). Кстати, заметим, что выразительным центром развернутой коды становится фрагмент *Adagio*, напоминающий оперный «дуэт согласия».

Таким образом, соната Ре мажор по целому ряду позиций (синтетическому характеру тематизма, многотемности, насыщенности и динамизму игрового пространства, жанровым, интонационным и ладотональным связям с пятью предшествующими пьесами) воспринимается по отношению к мангеймскому циклу как обобщающий синтезирующий финал. Однако соната представляет собой органичный сплав знаковых качеств камерного дуэта инструментально-концертного письма и оперной театральности.

Вместе с тем ее партитура, как правило, имеет абсолютно самостоятельную жизнь в исполнительской практике, а следовательно, обладает завершенностью и внутренней наполненностью яркой концертной пьесы. Классическая сонатная композиция (*Allegro con spirito*, *Andante cantabile*, *Allegretto*) не помешала автору реализовать в ней целую систему жанрово-стилистических качеств, обеспечивающих пьесе единство и яркую концертность. Выделим здесь некоторые из них, наиболее значительные, на наш взгляд, в данном аспекте. Прежде всего, речь идет о принципе диалогичности, с одной стороны, как основополагающем относительно данного сочинения, с другой — как базовом для концертного письма. Он проявляется в ролевом характере постоянных инструментальных диалогов скрипки и фортепиано. В сравнении с предыдущими мангеймскими сонатами здесь такой диалог выступает значительно более напряженным и разнообразным. Он становится практически главным объектом исполнительской интерпретации, нередко воплощая увлекательную композиторскую игру. К примеру, основная роль в теме главной партии в экспозиционном и репризном проведении принадлежит фортепиано. Напротив, в сфере побочной партии ведущая роль отдана скрипке, что создает для слушателя определенную темброво-фактурную «интригу».

Развитие диалога происходит не только за счет тембровой игры, но и череды ладотональных сдвигов (наиболее ярких в разработочных разделах), достаточно далеких от экспозиционных и репризных тональностей⁶. Кроме того, практически все разработочные разделы каждой из частей сонаты характеризуют импровизационное развитие материала. Важную роль в объединении циклической структуры сонаты Ре мажор играет интонационное и ладотональное единство сонатного цикла, в результате чего *Andante cantabile* по целому ряду признаков воспринимается как развернутая лирическая середина, обрамленная динамичными крайними частями⁷.

* * *

Приведенные аналитические наблюдения и выводы вполне убедительно, на наш взгляд, объясняют популярность сонаты Моцарта Ре мажор среди концертирующих исполнителей. Она достойно украшает репертуар и начинающих музыкантов, и выдающихся мастеров.

Практически полвека назад сначала в итальянском городе Турине (июль 1974 г.), затем в Москве (май 1975 г.) была представлена интерпретация Ре мажорной сонаты дуэтом великих советских музыкантов — Святослава Рихтера и Олега Кагана. Их исполнение характеризует гармоничное сочетание (наряду с безупречным мастерством) камерной утонченности, театральной гибкости, эмоциональной глубины и яркой концертной значительности как отдельных деталей, так и целого [5].

Из многочисленных записей последних десятилетий представим здесь две. Среди исполнителей сонаты Моцарта в аутентичной манере выделим альбом, записанный Сигизвальдом Кейкеном и Люком Девосом (1992 г.). Особую акустическую атмосферу этой звукозаписи создает практически безвибранный тембр скрипки Кейкена. Звучание фортепиано Девоса удивляет краткостью туше, которая компенсируется звонкостью тембра и ясностью артикуляции.

Иную трактовку предлагают всемирно известные музыканты: пианист и дирижер Даниэль Баренбойм и скрипач Ицхак Перлман (запись 1991 г.). На первый план исполнители выдвигают ясность конструкции целого и красоту инструментальных тембров. Они сглаживают темповые контрасты, выразительно замедляя даже движение финального рондо. Однако не следует забывать, что подобного рода темповые вольности в целом находятся в рамках традиции XVIII века [6]. В любом случае, названные интерпретации позволяют, с одной стороны, выделить основные тенденции в артистическом подходе к этому сочинению, с другой — еще раз подчеркнуть его поистине безграничный исполнительский потенциал.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Для начала заметим, что современные исполнители мангеймских сонат и, в частности, Сонаты № 6 Ре мажор, обращаются, как правило, к различным редакциям этого опуса, существующим на сегодняшний день. Представим здесь лишь некоторые из них, наиболее распространенные. Большая их часть принадлежит музыкантам, ставшим ведущими исполнителями своего времени. К примеру, достаточно широкое распространение получила редакция Артура Шнабеля и Карла Флеша. Ее известность в мире исполнителей и педагогов объясняется, с одной стороны, всемирно признанными именами авторов, с другой — рекламными усилиями издательства Peters, распространившего соответствующий сборник в разных странах, в том числе и в России. Однако устойчивую лидерскую позицию среди редакций мангеймских сонат занимает на сегодня редакция, выполненная Бернхардом Паумгартнером и Теодором Мюллером. Редакторы ясно дифференцируют указания, принадлежащие Моцарту и им самим: первые размещены над нотным текстом, вторые — под ним. Именно такой подход позволяет исполнителю ясно представить себе авторские пожелания Моцарта и редакторов-исполнителей [3].

² В качестве основного принципа образования сонатного цикла по отношению к каждой пьесе можно выделить барочную сюитность. Об этом свидетельствуют система темповых и образных контрастов между отдельными частями (см. табл.), а также тональные единства внутри каждого цикла (за исключением Сонаты № 6). Важными в этой связи представляются и признаки различных танцевальных жанров, характерных для барочной сюиты [1]. Так, вторая часть Сонаты № 1 (Соль мажор KV 301) представляет собой изящный трехдольный менуэт. Указание на темп *Allegro*, размер 3/8, в котором единицей пульсации становится восьмая, не позволяет исполнять его слишком скоро. Средний раздел несет в себе ритмические черты сицилианы. Вторая часть Сонаты № 3 (До мажор, KV 303) — уже «настоящий» менуэт. Элементы этого жанра доминируют и в медленной части Сонаты № 4, ми минор. Некоторые особенности жиги (стремительный темп, размер 6/8, господство острого танцевального движения) очевидны в первой части Сонаты № 5 (Ля мажор).

³ Дело в том, что в композиторской и исполнительской практике XVIII в. форма вариации играла огромную роль. Поскольку умение импровизировать было обяза-

тельным условием для виртуоза того времени, а жанр вариаций как нельзя лучше соответствовал этим целям [2].

⁴ Он представляет собой блестящее рондо, индивидуальный характер которого заключается в необычном соотношении рефрена и эпизодов (подробнее об этом ниже). Кроме того, заметна его интонационная близость к темам главной и побочной партии предшествующей сонаты KV 305 (Ля мажор) [3].

⁵ Первая часть — сонатное *Allegro* с зеркальной репризой (Ре мажор), вторая часть — медленное *Andante*, полноценная сонатная форма (Соль мажор), финал — оригинальное рондо с доминированием концертного стиля (Ре мажор).

⁶ Так, в разработке первой части Моцарт предлагает исполнителю и слушателю ряд неожиданных ладотональных переключений: Фа-диез мажор, си минор, Си мажор, ми минор, ре минор, Си-бемоль мажор и др.

⁷ Обратим внимание и на то, что гаммообразное мелодическое движение финального рефрена сближает его с основными темами второй части, а пунктирный ритм — с темой главной партии *Allegro con spirito*. Такого рода интонационно-ритмический сплав сообщает рефрену тематические функции финала.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Неровная Т. Е.* Камерный ансамбль в курсе обучения китайских студентов: вопросы истории, методики и современной практики: учебно-методическое пособие для студентов музыкальных вузов / Т. Е. Неровная, О. А. Воробьева. Том Часть 1. Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2021. 92 с.

2. Как исполнять Моцарта. М.: Издательский дом «Классика — XXI», 2022. 184 с.

3. *Есаков В. В.* Сонаты для клавира и скрипки В. А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации: дис. ... канд. иск. М., 2008. 194 с.

4. *Иванова Г. Е.* Сонаты для клавира и скрипки в творчестве В. А. Моцарта: эволюция жанра // Традиции и инновации в современном культурно-образовательном пространстве: материалы XI международной научно-практической конференции, Москва, 23 ноября 2020 года. М.: Московский педагогический государственный университет, 2021. С. 178–182.

5. *Вэй Ш.* Техника исполнения: взаимодействие исполнителей в дуэтах для фортепиано и скрипки // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2024. № 12-2(99). С. 56–59.

6. *Луцкер П. В.* Моцарт и его время / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. М.: Классика — XXI, 2008. 623 с.

Статья поступила в редакцию 19.10.2025; одобрена после рецензирования 04.12.2025; принята к публикации 09.12.2025.

The article was submitted 19.10.2025; approved after reviewing 04.12.2025; accepted for publication 09.12.2025.

Информация об авторах:

Цюй Ва — кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкальной педагогики и исполнительства;

Ван Синюй — ассистент-стажер.

Information about the Authors:

Qu Wa — Candidate of Sciences (Art History), associate professor, associate professor at the Department of Music Pedagogy and Performance;

Wang Xingyu — assistant intern.