

Кутилина Алёна Алексеевна

Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт
им. С. В. Рахманинова

студентка III курса направления подготовки
53.03.06 Музыказнание и музыкально-прикладное искусство
(профиль: музыковедение)

Стреж Юлия Владимировна

Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт
им. С. В. Рахманинова

студентка III курса направления подготовки
53.03.06 Музыказнание и музыкально-прикладное искусство
(профиль: музыковедение)

научный руководитель — кандидат искусствоведения, доцент Е. Г. Давыдова

ФУГА ВЕНСКОГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА В. А. МОЦАРТА: О ПРЕЛОМЛЕНИИ БАРОЧНОГО НАЧАЛА В ТЕМАТИЗМЕ

Фуга имеет большое значение в творчестве В. А. Моцарта. К ней композитор обращался как в самых ранних опусах, так и в произведениях уже зрелого стиля. Творческое наследие Моцарта включает «*весьма солидное число фуг*» [8, с. 519].

Довенский период творчества Моцарта связан с обращением к фуге преимущественно в церковной музыке — в мессе (например, *Missa c-moll* (К. 139, 1768), *Missa C-dur* (К. 167, 1773), *Missa C-dur* (К. 262, 1775) и др.), в произведениях других жанров (например, в *Dixit Dominus* и *Magnificat* (К. 193, 1774), в Литании *B-dur* (К. 125, 1772)).

Начало венского периода в биографии Моцарта, как известно, было ознаменовано знакомством с произведениями Г. Ф. Генделя, И. С. Баха и его сыновей, а также Михаэля Гайдна в салоне барона Готфрида ван Свитена в 1781–1784 годах [1, с. 140]. В это время «*Моцарт, пожалуй, впервые соприкоснулся в инструментальной <...> музыке с полифонией такого качества*» [6, с. 408].

Известно, что Г. Аберт назвал данный этап в творчестве Моцарта «*великим стилистическим переломом*» [1, с.140], а А. Эйнштейн — «*периодом изучения фуг*» [10, с. 159]. Определённую роль в процессе освоения величайшего полифонического наследия композиторов эпохи барокко играла работа над переложениями для струнного квартета фуг И. С. Баха и его сына Вильгельма Фридемана, которые Моцарт делал для музицирования в салоне барона ван Свитена: 5 Фуг для струнного квартета (К. 405, 1782) и 6 Трёхголосных фуг (К. 404а, 1782). Оркестровая фуга (К. 291), в свою очередь, явилась переложением фуги Михаэля Гайдна.

Венский период ознаменован появлением и целого ряда собственных фуг Моцарта, причём как хоровых, так и фортепианных. Для клавира были созданы Фантазия и фуга *C-dur* (К. 394), Фуга *g-moll* (К. 401), Фуга для двух клавиров *c-moll* (К. 426). Хоровые фуги, у Моцарта обыкновенно имеющие

отношение к церковному стилю, входят в состав Мессы *c-moll* (К. 427) и Реквиема (К. 626).

Рассмотрим тематизм фуг венского периода творчества Моцарта.

Фуга *C-dur* (К. 394, 1782), предваряемая фантазией, является одной из первых клавирных фуг венского периода. В её основе лежит диатоническая тема, вызывающая ассоциации с тематизмом баховских фуг. Так, Г. Аберт пишет, что тема фуги «своими энергичными квартовыми ходами» напоминает о Себастьяне Бахе [1, с. 152]. П. В. Луцкер и И. П. Сусидко указывают на конкретный прообраз моцартовской темы в музыке И. С. Баха — тема фуги *C-dur* из I тома «Хорошо темперированного клавира»: «<...> тема состоит, фактически, из тех же мотивов, что и у Баха, лишь слегка варьированных и переставленных местами» [6, с. 468].

Однако при всей очевидной близости моцартовской темы баховской, её построение соотносится не только с барочным принципом ядра и развёртывания, но и с искусством комбинаторики. Элементами комбинаторной игры становятся два интервала — секунда и кварта. В начальном обороте нисходящее секундовое движение в объёме трихорда сменяется дважды повторенным восходящим скачком на кварту, который «издавна используется для выражения бодрости, устойчивости, надёжной опоры» [7, с. 32]. Теме фуги Моцарта эта интонация придаёт энергичность.

В продолжении темы представлен иной вариант сочетания интервалов: секунда образует теперь восходящее поступенное движение в диапазоне кварты. Мелодический облик этой интонации напоминает барочную музыкально-риторическую фигуру *anabasis* (восхождение).

Ещё одна комбинация исходно заданных интервалов представлена в мелодии первого противосложения. Она опирается на секвенционно повторяемые мотивы, состоящие из двух разнонаправленных секунд, соединённых нисходящей квартой.

Фуга *c-moll* для двух клавиров (К. 426) была написана в 1783 г. Её тема состоит из двух контрастных элементов. Первый начинается с тонической квинты (символ пустоты, по Яворскому), которая благодаря нисходящей направленности и октавному удвоению звучит в фуге Моцарта как властный приказ [9, с. 25]. Основанная на стремительном восходящем движении шестнадцатыми длительностями фигура *tirata* (протяжение; выстрел) — символ мужественности — привносит в тему элемент героического пафоса. Последующий нисходящий ход на уменьшённую септиму — фигура *saltus duriusculus* (жестковатый скачок) — придаёт звучанию первого элемента темы драматичность.

Второй элемент основан на малосекундовых восходящих интонациях задержания, иногда прерываемых паузами — фигуре *suspiratio* (вздых), выражающей чувства «вздыхающей и стонающей души» [цит. по: 3, с. 30]. Моцарт посредством этой фигуры выражает состояние «усталости, безропотного смирения» [1, с. 153].

Такое сопоставление элементов, несвойственное музыке барокко, характеризует тему Моцарта как принадлежащую эпохе классицизма: «По

заключённому в ней резкому перелому настроения — это подлинный Моцарт» [там же]. Используемый композитором образный контраст скорее напоминает о сонатном типе тематизма, нежели полифоническом.

Месса *c-moll*, по словам Г. Аберта, выделяется среди ранее написанных произведений в этом жанре своей монументальностью [там же, с. 142]. Как известно, Моцарт придерживался сложившейся практики писать фугу в завершении таких крупных разделов мессы, как *Gloria* (на слова «*Cum Sancto Spiritu*» («Со Святым Духом»)) и *Credo* (на слова «*Et vitam venturi saeculi. Amen*» («Жизнь в мире грядущем. Аминь»)). Однако так как данная месса не была окончена, то фуга располагается здесь лишь в разделе *Gloria*.

В основу фуги «*Cum Sancto Spiritu*» положена тема единого строения с начальными квартовыми ходами, которые здесь, как и в ряде сочинений И. С. Баха, «выражают стойкость, истовость веры» [7, с. 32]. В сочетании с гексахордовым диапазоном кварты придают теме, по словам Г. Аберта, оттенок архаичности [1, с. 146]. Первое проведение темы звучит мужественно и несколько аскетично. Утвердительный, императивный характер придаёт теме и её оркестровка: проведение у хоровых басов дублируется в унисон вторыми фаготами, бас-тромбоном и низкими струнными.

Другой вид тематизма использован в противосложениях. Восхваляюще-ликующий характер придают долгим юбилеям восходящие поступенные или терцово-секундовые мотивы, чередующиеся с мотивом, основанном на опевании — фигуре *circulation* (круг). Такой — славильный — характер тематизма соответствует вербальному тексту: первое противосложение звучит на слова «*in gloria Dei Patris*» («Во славу Бога-Отца»), второе — на «*Amen*».

В Реквиеме фуга звучит сразу после *Introitus*, в разделе *Kyrie*. Политекстовость фуги соединяет в одновременности мощное обращение к Богу-Отцу с непосредственно следующей потрясающей мольбой о пощаде к Христу-Спасителю. Тем самым Моцарт придаёт вербальной основе фуги особую молитвенную напряжённость.

Фуга написана по типу двойной с совместным экспонированием тем. Первая тема фуги, звучащая на слова «*Kyrie eleison*», изложена относительно крупными длительностями. В основе темы лежит типично барочное сочетание звуков тонического трезвучия, выступающих в качестве опорных точек, с интонацией нисходящей уменьшённой септимы — фигурой *saltus duriusculus* (жестковатый скачок), семантика которой в данном случае тесно связана с темой смерти, её неумолимой неизбежности.

Первая тема фуги близка «строго-значительным темам Баха — Генделя <...>, хорам или органным произведениям старых мастеров» [5, с. 537]. Её интонационная формула становилась заглавной интонацией тем в фугах композиторов эпохи барокко — как хоровых (например, в фуге *f-moll* «*And with his stripes*» из оратории «Мессия» Генделя), так и инструментальных (например, в фуге *d-moll*, приписываемой Фрескобальди [4, с. 385]).

Мелодика второй темы фуги, звучащей со словами «*Christe eleison*», по словам В. В. Протопопова, «*соткана из мелодических фигур, вошедших в композиторскую практику с начала XVII века в произведениях Монтеверди*» [там же, с. 386]. Исследователь указывает и на параллели с некоторыми произведениями Д. Букстехуде [там же]. Мелодия юбилейного типа опирается на фигуры *fuga* (бег) и *circulation* (круг), узнающиеся благодаря кружащемуся движению мотивов, изложенных мелкими длительностями. Разворачивающиеся в виде восходящей секвенции, мотивы образуют фигуры *climax* (лестница) или *gradatio* (усиление), способствующие передаче всё возрастающей взволнованности, внутреннего трепета человека перед лицом надвигающейся смерти, его мольбы о прощении.

По словам В. В. Протопопова, темы фуги из Реквиема «*стали художественным обобщением двухвекового развития полифонического тематизма*» [там же].

Если соединить обе темы в одну линию, то выстроится типично барочная структура ядра и развёртывания, придающая единство контрапунктическому соединению тем. «*Главная мысль и её будоражащий спутник... отображают состояние обременённого грехами человечества перед близящимся страшным судом*» [2, с. 390].

Таким образом, обращение Моцарта к фуге как символу предшествующей эпохи определило присутствие в произведениях барочного начала. Оно проявилось в использовании выразительной интонационности музыкально-риторических фигур и обращении к характерным принципам организации полифонического тематизма.

В темах хоровых фуг, входящих в состав канонического жанра мессы, Моцарт сохраняет за фигурами их барочную семантику. По своему интонационному строению темы также перекликаются с образцами предшествующей эпохи. В клавирных сочинениях типизированные интонации барочных музыкально-риторических фигур становятся, напротив, материалом для выражения образности, скорее характерной для эпохи классицизма. Принцип ядра и развёртывания в инструментальных фугах может быть реализован Моцартом посредством комбинаторной игры, а двухмотивность, нередко встречающаяся в барочных полифонических темах, может быть обострена до контраста сонатного типа.

Список литературы и источников

1. *Аберт, Г.* Моцарт [Текст] : Монография : в 2-х т. (4-х кн.) / Г. Аберт // пер. с нем. и коммент. К. К. Саквы. — М. : Музыка, 1983. — Т. 2, кн. 1 (1783–1787). — 518 с.
2. *Аберт, Г.* Моцарт [Текст] : Монография: в 2-х т. (4-х кн.) / Г. Аберт // пер. с нем. и коммент. К. К. Саквы. — М. : Музыка, 1983. — Т. 2, кн. 1 (1783–1787). — 558 с.

3. *Захарова, О. И.* Риторика и западноевропейская музыка XVII–первой половины XVIII века: принципы, приёмы [Текст] / О. И. Захарова. — М. : Музыка, 1983. — 77 с., нот. (Вопросы истории, теории, методики).
4. История полифонии. Вып. 3 : Западноевропейская музыка XVII–первой четверти XIX в. [Текст] / Вл. В. Протопопов. — М. : Музыка, 1985. — 494 с., нот.
5. *Ливанова, Т. Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года [Текст] : Учебник. В 2-х т. / Т. Н. Ливанова. — М. : Музыка, 1982. — Т. 2. XVIII век. — 622 с.
6. *Луцкер, П. В., Сусидко, И. П.* Моцарт и его время [Текст] : Монография / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. — М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2008. — 624 с., ил.
7. *Носина, В. Б.* Символика музыки И. С. Баха [Текст] / В. Б. Носина. — Санкт-Петербург, 1997. — 93 с.
8. *Симакова, Н. А.* Фуга в творчестве композиторов второй половины XVIII–XIX вв. Книга вторая. Фуга: её логика и поэтика [Текст] : Учебное пособие / Н. А. Симакова. — М. : Композитор, 2007. — 800 с.
9. *Чёрная, М. Р.* Полифонические жанры в клавирном творчестве В. А. Моцарта: традиционное и особенное [Текст] / М. Р. Чёрная // Журнал Общества теории музыки. — 2015. — № 1. — С. 19–31.
10. *Эйнштейн, А.* Моцарт. Личность. Творчество [Текст] / А. Эйнштейн. — М., 1977. — 455 с.