

Черная Марина Радославовна

marina-chernaya@yandex.ru

Доктор искусствоведения, профессор Кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена (Санкт-Петербург)

Prof. Marina R. Chernaya, D.A.

marina-chernaya@yandex.ru

The Alexander Herzen State Pedagogic University of Russia (St. Petersburg),
Department for Music Upbringing and Education

Полифонические жанры в клавирном творчестве В. А. Моцарта: традиционное и особенное

Аннотация

В статье исследуются особенности клавирных полифонических пьес В. А. Моцарта. Следование немецкой полифонической традиции и вольности Моцарта на этом пути рассматриваются на материале фуг KV 394, KV 401, KV 426, а также во взаимодействии с теорией фуги Ф. Марпурга. Особое внимание уделяется музыкальной комбинаторике, отразившейся в фактуре моцартовской фуги с-moll для двух клавиров.

Ключевые слова

Исполнительские традиции XVIII века, клавирное наследие В. А. Моцарта, контрапункт, полифоническая музыка, *Ars Combinatoria*

Conventional and Special Aspects of Using Counterpoint by W. A. Mozart in His Keyboard Works

Abstract

The article presents some special aspects in W. A. Mozart's polyphonic keyboard works. The ways Mozart both follows and breaks the German polyphonic tradition are analyzed as exemplified by his Fugues KV 394, KV 401 and KV 426, as well as in the context of F. W. Marburg's *Die Kunst der Fuge*. Special attention is paid to combinatorial set in music, which was reflected in the texture of Mozart's Fugue in C minor for two keyboards.

Keywords

Eighteenth-century performing traditions, Mozart's keyboard oeuvre, counterpoint, polyphonic music, *Ars Combinatoria*

Актуальность обращения к полифоническим опусам В. А. Моцарта, созданным для клавира, диктуется прежде всего мастерством композитора и относительно малой исследованностью этих произведений. Кроме того, историческое положение творчества Моцарта как венского классика требует пристального внимания к особенностям использования контрапункта в его произведениях. В частности, Маленькая клавирная жига G-dur KV 574¹ обобщает характерные черты жиг, созданных в эпоху барокко, и венчает развитие жиги уже в классический период. Наконец, высокие достижения Моцарта в области полифонии служили ранее и продолжают служить в наши дни вдохновляющими образцами для творцов.

Необходимо заметить, что само отношение исследователей к полифонии В. А. Моцарта выражалось в разных оценках: от искреннего восхищения (А. Улыбышев [5], О. Ян [13], С. Танеев [4], В. Рукавишников [3], Х. Деннерляйн [10], У. Кёркендейл [14] и другие) до отрицания значимости полифонического наследия композитора (Э. Курт [2]), с различными промежуточными оттенками в отношении к произведениям Моцарта для клавира, созданным в полифонических жанрах (А. Хатчингз [12], К. Эйзен и С. Сэйди [11], А. Эйнштейн [9], Э. Шенк [17] и другие).

К полифоническим жанрам В. А. Моцарт обращался не часто. Как известно, в начальный период жизни в Вене его интерес к контрапункту был вызван знакомством с творчеством И. С. Баха и Г. Ф. Генделя в салоне Г. ван Свитена. Это случилось в 1781–1784 годах, которые А. Эйнштейн назвал «периодом изучения фуг» [9, 159]. Помимо каталога Л. Кёхеля—А. Эйнштейна, полифонические произведения Моцарта представлены в таблицах «Моцарт и fuga» в книге Х. Деннерляйна [10, 20–21, 148–151]. Значительно позднее поездка в Лейпциг и посещение церкви св. Фомы стали для Моцарта стимулом к концентрации внимания на контрапункте и вызвали появление целого ряда ярких образцов его полифонии.

Обратимся непосредственно к «периоду изучения фуг». Законченных полифонических произведений у Моцарта здесь сравнительно немного. Это Фантазия и fuga C-dur KV 394, Fuga g-moll KV 401, Fuga для двух клавиров c-moll KV 426. Сюда же относится сюита «в стиле Генделя»² KV 399 (партита, по Деннерляйну), которая обрывается на первых тактах сарабанды. Остальное — наброски, эскизы фуг иногда это лишь запись темы фуги.

Однако полифония не исчезает из клавирного творчества композитора, поскольку сохранились свидетельства слушателей о его полифонических импровизациях. На этот раз fuga занимает Моцарта не как предмет для изучения, а как полифонический жанр в целом. В частности, он перекладывает свою двухклавирную фугу KV 426, создавая Адажио и фугу для струнного оркестра KV 546. Более того, именно к последним опусам композитора относится Фантазия для механического органа KV 608, в которую включены два фугированных раздела, едва ли не самые совершенные у Моцарта.

Среди моцартовских полифонических произведений для клавира, написанных в разные периоды творчества, наряду с фугами есть и такие, которые созданы в жанре каприччио (фантазии). В начальный период жизни в Вене написаны Каприччио KV 395 и Фантазия из цикла KV 394. Фантазия для механического органа KV 608³, одно из последних произведений композитора, также продолжает немецкую традицию сочинения

¹ Название приведено по каталогу Кёхеля—Эйнштейна.

² Согласно А. Эйнштейну.

³ Фантазия для механического органа KV 608 существует в двух переложениях: для фортепиано в четыре руки (редактор неизвестен) и для фортепиано в две руки, выполненном Николаем Ивановичем Гудиашвили (1913–1998).

большой «неистинной»⁴, то есть свободной, фуги. Яркими образцами таких произведений были органнне композиции Д. Букстехуде, которого высоко чтит И. С. Бах. Тесно связана с контрапунктом и моцартовская клавирная жига KV 574.

Клавирные фуги Моцарта отличаются от произведений композитора, созданных в других жанрах, некой стилевой нейтральностью: классический стиль музыки в них значительно менее выражен, и, в целом, они следуют традиции барочной фуги. Ключ к пониманию возникновения такого рода различий даёт один из тезисов трактата Ф. Марпурга: «Преимущество контрапункта заключено в том, что сегодня мы не знаем ни немецкого, ни итальянского, ни французского контрапункта, так как все народы соглашаются, что это и есть музыкальная истина» [16, V; перевод мой. — М. Ч.]. «Музыкальной истине» фуги соответствовала «подлинность», всеохватность марпурговской теории фуги. Заметим, что при характеристике, данной Марпургом, многосторонность и обобщённость полифонического стиля становятся желанными чертами: ведь в фуге подчёркивается внеличностное начало, отсутствие индивидуализированного подхода к стилю изложения.

Для изучения того, как должны были строиться фуги, необходимо обратиться к трактатам XVIII века. Классическое немецкое учение о фуге отражено в трудах Й. Фукса, Й. Маттезона, Ф. Марпурга, И. Даубе, И. Кирнбергера и ряда других теоретиков⁵. Касаясь полифонии Моцарта, нельзя не упомянуть трактат Дж. Б. Мартини «Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrapuncto fugato» («Образец, или основной практический очерк контрапункта») 1774–1775 годов, так как Мартини — педагог, который занимался с юным Вольфгангом контрапунктом. Фундаментальным по праву считался трактат Ф. Марпурга «Abhandlung von der Fuge» («Трактат по фуге»), изданный в Берлине в 1753–1754 годах. Подтверждением авторитетности данного источника являются многочисленные ссылки на его положения в трудах второй половины XVIII века. Даже в самом конце столетия английский органист и теоретик А. Коллман утверждал, что книга Марпурга — это «главный источник для тех, кто интересуется фугой» [15, 25]⁶.

Моцарт, безусловно, воспринял принципы, изложенные в классической немецкой теории фуги. Возможно, получая всякий раз мощный импульс от соприкосновения с полифонией И. С. Баха, композитор обращался к фугам, чтобы достичь той самой «музыкальной истины», о которой писал Марпург. Об одном интересном эпизоде имеется рассказ в труде Г. Аберта: «Сам Долес всячески чествовал Моцарта: он посвятил ему и Науману⁷ свою кантату „Ich komme von deine Angesicht“ [„Иду к тебе, Господи“] и в благодарность за его игру на органе исполнил со своими воспитанниками из Томасшале мотет И. С. Баха „Singet dem Herrn ein neues Lied“ [„Воспоём новую песнь“]. Моцарт слушал с предельным вниманием, а затем радостно воскликнул: „Вот ведь есть же ещё нечто, откуда можно кое-чему поучиться!“ Он испросил дать ему голоса остальных мотетов Баха, разложил их вокруг себя и, постигнув всё, вымолил себе копии с них. Как незадолго до этого Гендель, так теперь Бах снова стал близок ему, и следы его занятий мы вскоре ощутим в собственных сочинениях Моцарта» [1, ч. 2, кн. 2, 174].

⁴ Термин Ф. Марпурга.

⁵ Принципиально важные положения немецкой теории фуги, знание которых необходимо для анализа моцартовских клавирных фуг, рассмотрены в работе «Моцарт и теория фуги его времени» [7].

⁶ Это существенно, поскольку труд Коллмана написан уже после смерти Моцарта и касается не контрапункта, а композиции.

⁷ Иоганн Фридрих Долес (1715–1797) занимал должность кантора церкви св. Фомы в тот период, когда Моцарт посещал Лейпциг. Иоганн Готлиб Науман (1741–1801) исполнял обязанности курфюршеского обер-капельмейстера в Дрездене, когда Моцарт совершал поездку по Северной Германии.

Из богатой полифонической традиции эпохи барокко Моцарта привлекал тип ричеркарной (мастерской)⁸ фуги, являвшейся средоточием «строного» стиля⁹, «учёности» (в понимании теории и практики XVIII века). К признакам «учёности» (собственно, не просто музыкальной образованности, но прежде всего интеллектуального начала), согласно Марпургу, относились: насыщенность фуги контрапунктической техникой, использование различных модификаций темы (среди которых наиболее распространёнными были инверсия, увеличение и уменьшение), многотемность [16, 19]. Именно такого рода насыщение свойственно фугам И. С. Баха, переложённым Моцартом для струнного ансамбля (трио или квартета). В каталоге Л. Кёхеля это KV 404a и KV 405. Среди них нужно отметить фугу Баха *dis-moll* (1-й том ХТК), где активно разрабатывается тема в инверсии, используется тема в увеличении, применяются стреттные наложения; тройные фуги *fis-moll* (2-й том ХТК) и № 8 из «Искусства фуги»; фуги *D-dur* и *E-dur* (2-й том ХТК), отличающиеся концентрацией контрапунктических сложностей, причём в последней — редкий пример темы в уменьшении. Наряду с обилием контрапунктических приёмов обращает на себя внимание родственный характер звучания избранных Моцартом произведений — это фуги без чётко обозначенных жанровых черт. Моцарт словно стремится отойти от всего, что так или иначе считается признаком классического стиля и, с точки зрения теории фуги XVIII века, представляет стиль «галантный». Ориентацию на «строгий», «учёный» стиль подтверждают, наряду с клавирными, хоровые фуги этого периода, а также фугированные разделы инструментальных циклов.

Обратимся к клавирным фугам Моцарта — *C-dur* из цикла KV 394, *g-moll* KV 401, к двухклавирной *c-moll* KV 426, а также к двум частям фуги из Фантазии для механического органа *f-moll* KV 608, с тем чтобы в опоре на трактат Ф. Марпурга установить наличие в них основных признаков именно *Meisterfuge* (мастерской фуги).

В общем строении моцартовских фуг заметно членение на определённые типовые разделы (*Durchführungen*), которые связаны с композиционной структурой, представленной в трактате Марпурга. Первый раздел — это экспозиция с прямым порядком вступления голосов. Внутри экспозиции и в последующих разделах контрэкспозиций интермедии обычно отсутствуют. Всё это соответствует рекомендациям Марпурга. В каждом из разделов число проведений темы ориентируется на число голосов, причём, как и предписано в теории, порядок проведений всякий раз новый. В одном случае это правило как бы нарушено, так как в двух соседних стретгах фуги *c-moll* KV 426 голоса вступают в одинаковом порядке. Вместе с тем можно заметить, что вторая стретта построена на сокращённой теме, *Des-dur* сменяется основной тональностью: то есть, при сходстве расположения подчёркивается различие иных признаков.

Характерно, что, в полном соответствии с традициями построения ричеркаров, фантазий и других полифонических пьес XVII века, Моцарт использует тему в обращении (KV 401, KV 426, KV 608), в увеличении (KV 394) и в уменьшении (KV 394, KV 608), а также более редкий приём — многократные проведения темы в одном из крайних голосов. В примерах 1 и 2 представлены группы проведений темы в фугах *C-dur* и *g-moll*. Сравнение таких вариантов в фуге *C-dur* (пример 1) с изменениями, которые сообщает своей теме его далёкий предшественник Свелинк (пример 3), позволяет говорить о родственности использованных приёмов. У Свелинка весьма многочисленны примеры, когда на смену проведением темы в увеличении (повторы тоники-

⁸ По Марпургу, «мастерской» называлась фуга ричеркарного типа.

⁹ В период жизни Моцарта обращение к «строному» стилю (заметим, что «строгий» и «галантный» стили композиции тогда противопоставлялись друг другу) соответствовало использованию контрапункта в сочинении. Речь в данном случае не идёт о противопоставлении *строного* и *свободного* стилей, которое утвердилось в российской практике преподавания контрапункта после С. И. Танеева.

Пример 3



Ф. Марпург предписывает необходимость возрастания плотности использования контрапунктических приёмов к концу фуги, помещая в конце стреттные наложения [16, 151]. Заметим, что даже И. С. Бах не всегда следовал этому правилу. По отношению же к моцартовским фугам имеет смысл говорить о динамизации музыкального развития в целом. Если обратиться к группам проведений тем в одном голосе в фуге C-dur Моцарта, то можно увидеть, что вслед за нисходящей линией «медленных» проведений появляется энергичная квартовая последовательность: тема в уменьшении проводится четырежды на протяжении четырёх тактов, причём гармоническая основа в обоих случаях одинакова (такты 36–39). Наконец, в канонической секвенции-стретте повторения темы в уменьшении ускорены ещё вдвое (пример 4).

Пример 4



В фуге c-moll KV 426 развитие идёт от двухголосных к четырёхголосным стреттам, от регулярных октавных имитаций в стреттных парах — к более сложной последовательности, в которой происходит изменение шага вступления имитаций: полтакта, полтора такта, один такт, ноль тактов (одновременное проведение темы в прямом движении и в обращении), полтора такта, один такт. Заметим, что меняющийся шаг вступления голосов прямо не подчинён идее последовательного «уплотнения» голосоведения (что в данном случае подразумевало бы постепенное уменьшение шага вступления от полутора тактов до нуля).

Ещё один пример возрастания сложности — двухчастная фуга в Фантазии для механического органа KV 608. Здесь происходит переход от приёма уменьшения темы в свободных стреттах первой части — к образованию четырёхголосной стретты на прямом и обращённом вариантах темы в уменьшении в конце фуги. Обязательность проведения темы в основной тональности в окончании фуги имела различные варианты воплощения. К примеру, возвращение к основному виду темы и к основной тональности нередко сочеталось с повторением первоначального регистрового расположения, если в экспозиции был прямой порядок вступления голосов, или же практиковался возврат к регистру первого проведения в верхнем голосе (как в ричеркарах Фрескобальди или в более поздних фугах, в том числе баховских).

При безусловном стремлении Моцарта следовать немецкой традиции, его клавирные фуги обладают рядом индивидуальных черт. Для фуги g-moll KV 401, в частности, характерен индивидуализированный рисунок голосов¹⁰, а фуга c-moll KV 426,

¹⁰ Об особенностях голосоведения в фуге g-moll KV 401 см.: [6].

контрапунктически сложная, насыщенная изощрёнными приёмами, связана с *Ars Combinatoria*¹¹.

Для проведения анализа фуги *c-moll* необходимо выделить элементы, которыми композитор оперирует на двух уровнях. Уровень мотивов отличается стабильностью, каждый из элементов комбинаторной игры семантически «заряжен»; для их обозначения в схемах будем использовать заглавные буквы. Фигуры или паттерны, образующие данные элементмотивы и потому принадлежащие другому, фигурационному уровню, отличаются мобильностью; для их обозначения будем употреблять строчные буквы. Базовым в комбинаторной игре, слитой с контрапунктической техникой, является уровень мотивов. На протяжении всей фуги образуется множество комбинаций по «горизонтальной и вертикальной координатам фактуры»¹². Все двухуровневые элементы комбинаторной игры представлены в теме фуги (пример 5).

Пример 5

Ядро темы включает состоящий из двух мотивов элемент *A*, который воспринимается как властный «приказ», и образно контрастный ему элемент *B*, вызывающий ассоциации с жалобой, со «вздохами». Следующий за ними элемент-мотив *B* подобен короткой реплике, за которой появляются слитые пока в единую фразу элементмотивы *G* и *D*. Фигуры, формирующие мотивы, многообразны. Единственное исключение составляет представленный последним элемент-мотив *D*, наименее индивидуализированный в «словаре» мотивов, который формирует данная fuga. В основе элемента-мотива *D* лежит включённая в заглавный элемент *A* фигура тетраchorда *a*, взятая в инверсии и дважды увеличенная. Элемент *B*, по контрасту, образуется одной фигурой *b*.

Заглавный элемент имеет сложное строение, он складывается из двух вариантов фигуры *e* – повторения тона + скачок (*e1* и *e2*) – и помещенного между ними тетраchorда *a*. Элемент *B* представляет собой фигурационную цепочку, составленную из повторений фигуры *b* (разрешение прилегающих звуков в основной тон), имеющей варианты *b1* и *b2*. Элемент *G* складывается из двух фигур, опирающихся на один и тот же тон: фигура *g1* основана на повторении этого звука, фигура *g2* — трель, опирающаяся на *do* большей октавы.

В горизонтальных комбинациях заметна активность элемента *G*, который нередко становится заглавным. Сначала новый результат получается в границах начальной последовательности *GD* — в силу секвенцирования обоих (пример 6), затем элемент *G*

¹¹ Учение о музыкальной комбинаторике (*Ars Combinatoria*) рассредоточено по музыкальным трактатам второй половины XVIII века, связанным с композицией. Об этом учении см.: [8].

¹² Использована терминология Е. В. Назайкинского.

отрывается от сочетания с *Д* и в дальнейшем соединяется с модификацией фигур из *Б* или из *А* в инверсии (примеры 7, 8).

Пример 6



Пример 7



У *Г* имеется несколько вариантов соединения с *Б*, а также с *А*: с внутренней пермутацией в обращённой фигуре (пример 8), с заменой одного из звеньев (пример 9) или с тактом пауз между мотивами (пример 10).

Пример 8



Пример 9

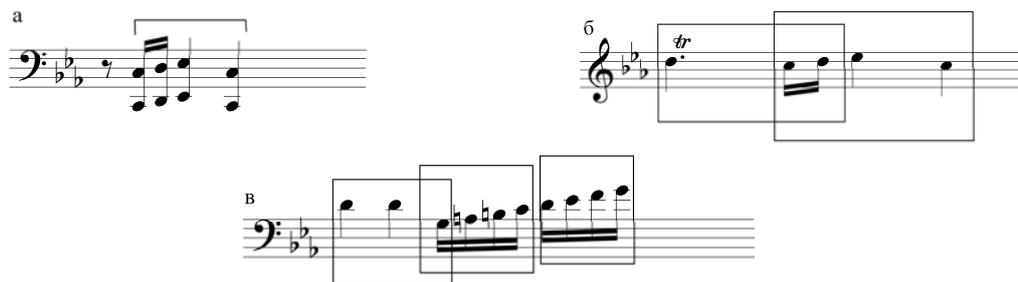


Пример 10



Фигуры, бывшие внутри основных мелодических единиц, вступают во взаимодействия: трель, завершавшая мотив *Г*, то есть фигура *gI*, становится заглавной в варианте мотива *Б* (ср. примеры 11а и 11б); продолжение двух начальных четвертей в ядре темы, то есть фигура *eI*, превращается в пассаж шестнадцатыми, так как происходит удвоение тетраорда – фигуры *a* (пример 11в).

Пример 11



Более того, фигура *a* рассматривается композитором как основа для образования различных форм поступенного движения в голосах (примеры 12, 13).

Пример 12



Пример 13



По вертикали игра проводится не менее активно. Первоначальное соединение мотивов

А Б
В Г Д,

представленное в примере 14, в дальнейшем не выдерживается. Помимо введения нового противосложения, образованного на основе фигуры *д* в уменьшении, различные сочетания *a* и *б* появляются по вертикали (пример 15).

Пример 14



Пример 15



Подобные сочетания образуются от наложения парных имитаций в тактах 39–41, а также в тактах 91–95. В последнем случае подключен мотив *Г*, в результате этого рождается новая схема:

А ББ
А БГ
А Б
А БГ

В ходе комбинаторной игры возникают сочетания по вертикали мотивов *А*, *Г*, *Д*, в частности, как показано в примере 16, схема которого:

ДДД
ГГД
А
АААГ

В игре задействован мотив-посредник *Х*, помогающий получить новое сочетание, показанное в примере 17:

Г Б
ГХБХ
Б ХГ
ХБГ

Пример 16

Пример 17

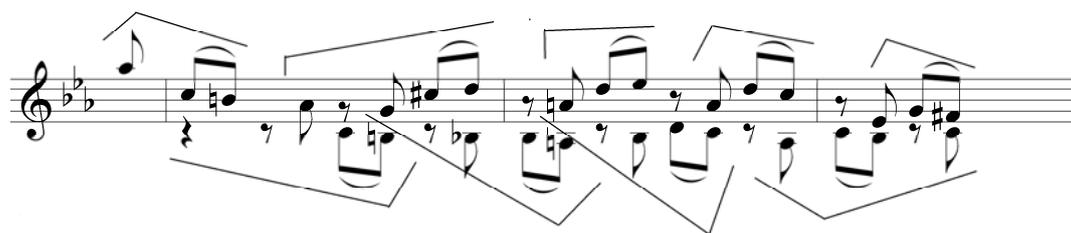
Комбинаторная игра в фуге имеет несколько стадий. Во втором разделе фуги число элементов, задействованных в игре, максимально; напротив, в третьем разделе мотивы противосложения не появляются вовсе. Затем из пяти начальных элементов остаются только *А*, *Б*, *Г*. Стреттная техника приобретает на этой стадии большое значение. Мотивы противосложения «покидают сцену», так как они лишь выполняли функцию сопровождения темы. Даже наиболее активный ранее элемент *Г* отсутствует в тактах 36–54. Основные взаимодействия происходят между мотивами, составляющими тему: их сочетания не ограничены наложениями, естественно возникающими при обращении к стреттной технике, благодаря чему начальная фигура *б1* из мотива *Б*, например, звучит в контрапункте с продолжающей её фигурой *б2* (пример 18).

В тактах 39–41 (пример 19) одновременно со стреттой в басу и в альте звучат переключки фигуры *б1*, которая представлена с различными вариантами начального хода, в результате чего образуются два плана в имитационной фактуре: рельеф — стреттные наложения темы — и фон, в котором на протяжении двух с половиной тактов сменяют друг друга имитации с изменяющимися шагами вступления.

Пример 18



Пример 19



Сочетание в с-молл'ной фуге традиционной контрапунктической техники с приёмами мотивной комбинаторики можно рассматривать как проявление в классический период индивидуального подхода Моцарта к полифонической музыке, причём черты индивидуального стиля проявляются не только в выборе музыкального материала, но и в способе работы с ним.

Клавирные произведения, связанные с моцартовской трактовкой полифонии эпохи барокко, отражают как претворение им немецкой «великой полифонической традиции», так и собственное видение возможностей контрапункта. Высокая техника, опирающаяся на завоевания предшественников, обогащается индивидуальной трактовкой современных ему учений в области композиции и контрапункта. При стремлении следовать положениям немецкой теории фуги и при явном воздействии полифонии И. С. Баха в целом, в этом сегменте творчества В. А. Моцарта заметно предпочтение принципов свободного обращения с контрапунктическими закономерностями. Малоизвестные пьесы, связанные с использованием полифонии в музыкальных произведениях эпохи барокко, являются настоящим репертуарным «кладом» для педагогов и исполнителей, обращающихся к клавирному творчеству В. А. Моцарта.

Литература

1. *Аберт Г. В. А. Моцарт: В 2 частях, 4 книгах.* М., 1978–1985. Ч. 1, кн. 1, 1978. Ч. 1, кн. 2, 1980. Ч. 2, кн. 1, 1983. Ч. 2, кн. 2, 1985.
2. *Курт Э. Основы линейного контрапункта.* Л., 1931.
3. *Рукавишников В. И. Полифония Моцарта: Комментированная хрестоматия.* М., 1961.
4. *Танеев С. И. Содержание тетради собственноручных упражнений Моцарта в строгом контрапункте // Памяти Сергея Ивановича Танеева.* М., 1947.
5. *Улыбышев А. Д. Новая биография Моцарта.* Т. 1–3. М., 1890–1892.
6. *Черная М. Р. О некоторых особенностях клавирных фуг В. А. Моцарта // От барокко к классицизму: Сб. науч. трудов. Вып. 128.* М., 1993. С. 66–76.
7. *Черная М. Р. Моцарт и теория фуги его времени // Моцарт. Проблемы стиля: Сб. трудов. Вып. 135.* М., 1996. С. 78–89.
8. *Черная М. Р. Традиционное и индивидуальное в клавирной музыке и камерных ансамблях с клавиром В. А. Моцарта: Монография.* – Тверь, 2009.
9. *Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество.* М., 1977.
10. *Dennerlein H. Der unbekannte Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke.* Leipzig, 1955.
11. *Eisen C., Sadie S. Wolfgang Amadeus Mozart // Grove Dictionary of Music and Musicians.* London, 1980. V. 12. P. 680–752.
12. *Hutchings A. The Keyboard Music // The Mozart Companion.* London, 1956.
13. *Jahn O. Life of Mozart.* London, 1882.
14. *Kirkendale W. Fugue and Fugato in rococo and classical chamber Music.* Durham, 1979.
15. *Kollmann A. F. Ch. An Essay on practical musical Composition.* London, 1799.
16. *Marpurg F. W. Abhandlung von der Fuge.* Berlin, 1753.
17. *Schenk E. Mozart and his Times.* London, 1960.