Карина ЗЫБИНА

ЛИТУРГИЧЕСКОЕ И СВЕТСКОЕ В МУЗЫКЕ В. А. МОЦАРТА: СМЫСЛОВЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ

Светское и духовное в творчестве Моцарта часто представляют собой одно неразрывное целое. Наиболее явное свидетельство этого — появление *литургических цитат* в сочинениях великого композитора, который не просто цитирует мелодии, использовавшиеся в католическом богослужении, но и привносит в свою музыку соответствующие смыслы. Примеров этому множество. Казалось бы, такой перенос, особенно в светских сочинениях, должен быть исключительно механическим, сродни случайному совпадению тематических фрагментов или «общих мест», бывших в XVIII веке у всех на слуху. Однако некоторые факты опровергают это предположение.

Симфония в классическую эпоху принадлежала не только к сфере светского музицирования. Как минимум два свидетельства документально подтверждают исполнение моцартовских симфоний во время литургии. Первое из них относится ко временам моцартовского детства и принадлежит зальцбургскому патеру Беде Хюбнеру, согласно которому 8 декабря 1766 года, на праздник Непорочного зачатия девы Марии, маленький Моцарт представил в кафедральном соборе свою новую симфонию, которая «вызвала огромное одобрение у всех придворных музыкантов, а также огромное изумление» [4, *66*][1]. Второе же свидетельство является посмертным и информирует о том, что последняя моцартовская симфония, получившая название «Юпитер», 1 сентября 1828 года прозвучала во время богослужения в лейпцигской Университетской церкви, что вызвало разнообразные, в том числе критические, отзывы [11, *87*].

Необходимо помнить, что церковное исполнение частей симфоний и сонат в XVIII веке было привычным делом. В литургии принимал активное участие оркестр, и инструментальная музыка звучала во время градуала и в некоторых других разделах мессы[2]. Но, по всей видимости, исполнению Симфонии «Юпитер»

Зыбина Карина Игоревна — аспирантка Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

во время службы способствовала не только эта укоренившаяся традиция, но и появление в финале симфонии знаменитого мотива *c-d-f-e*. Изложенный в манере *alla breve*, он является началом известного гимна *Lucis creator*, а также первой фразой *Magnificat* третьего тона, характеризуемого как *Tonus sollemnis seu festivus* — «тон торжественный, или праздничный».

Выпуклая, запоминающаяся интонационность, вероятно, объясняет популярность этой краткой темы среди профессиональных композиторов. Обнаружить ее без труда можно в сочинениях представителей различных поколений, от Палестрины до Брамса, причем, большей частью — светских[3]. Среди тех, которые Моцарт мог слышать, — начало части *Agnus Dei* мессы Г. И. Ф. Бибера *Sti Henrici* 1701 года.

Помимо этого, тема часто использовалась в учебных целях — в качестве подходящего материала для обработки cantus firmus — в частности, И. Й. Фуксом в его трактате *Gradus ad Parnassum*, с немецким изданием которого Моцарт был знаком.

В моцартовском творчестве финал «Юпитера» — не единственный пример использования этого мотива. Он звучит также в той или иной степени ярко более чем в 10 сочинениях, написанных в разное время и в разных жанрах. Все они представлены в Таблице № 1 (см. Приложение)[4].

Вывод, возникающий после обзора этих моцартовских произведений, следующий: пятикратное использование григорианской темы в церковных сочинениях и многократное — в светских. Само собой возникает желание поискать некую смысловую связь, способную объединить эти сочинения и предоставить возможность для их толкования. Проще всего это сделать на примере музыки со словом и, в первую очередь — со словом литургическим (учитывая происхождение нашей цитаты).

В случае с *Tantum ergo* KV 197 (Anh.186c, 1772 год) речь может идти лишь о случайном совпадении: в теме изменен начальный интервал (в результате чего крайние звуки ее оказались на расстоянии тритона) и появляется она (на слове *veneremur* — «почитаем») скорее как продолжение мелодической линии, нежели как самостоятельная тематическая ячейка (пример 1).

Иначе в случае с написанными позднее мессами KV 192 (186f) и KV 257, а также *Dixit* и *Magnificat* KV 193 (186g). Очевидно, что в этих сочинениях Моцарт использовал литургическую цитату сознательно. Ее значение — своего рода мотто, смысловой исток, из которого вытекает весь остальной материал (в частях *Credo* и *Sanctus* мессы и в *Magnificat*).

---

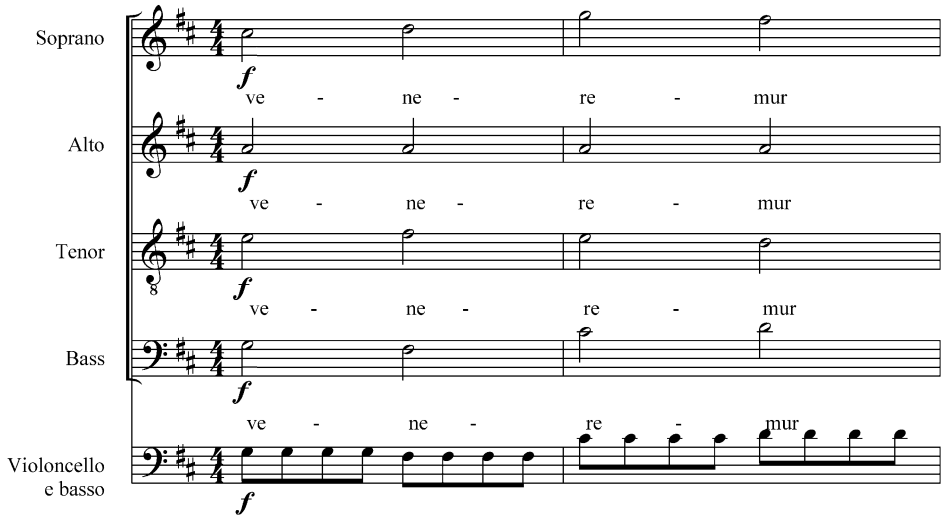
[1] Н. Заслав предполагает, что симфония была написана Моцартом еще в Лондоне или Гааге [11, *90*]. Х. Кляйн, правда, этой «симфонией» считает моцартовские церковные сонаты KV 67–69 (41 h–k) [8, *VII*].

[2] Показательно, что некоторые теоретики первой половины XVIII века рассматривали отдельно три вида симфонических сочинений: симфонию-увертюру (или театральную симфонию), концертную симфонию, а также церковную симфонию. Наиболее ранняя классификация подобного рода принадлежит И. Маттезону. Другие высказывания теоретиков той эпохи, а также документальные свидетельства, подтверждающие существование практики исполнения симфоний во время литургии, приводятся Н. Заславом [11, *71–86*].

[3] Это, в частности, мотет Палестрины, Павана Феррабоско, фуга E-dur И. С. Баха из 2 тома «Хорошо темперированного клавира», симфонии Й. Гайдна, сонаты Бетховена и Гуммеля и другие. Более подробный список приведен в исследовании А. Кинга [6, *263*].

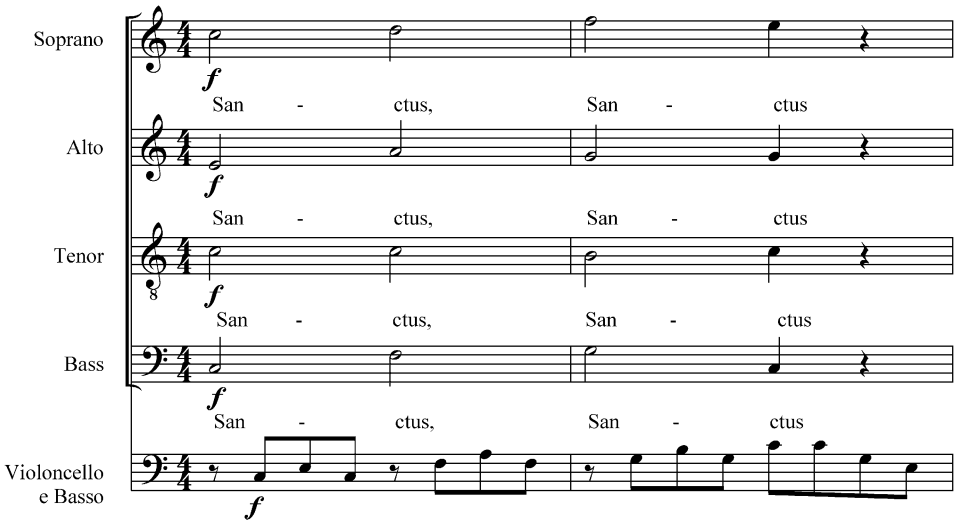
[4] Темы, отдаленно напоминающие данную (см. Канон KV 231), в данном случае не учитываются.

1 В. А. Моцарт *Tantum ergo*



В *Sanctus* Мессы KV 257 (так наз. *Credo*-мессы) мотив открывает часть и звучит на заглавных словах (по форме он служит начальной фразой периода из двух сходных предложений).

2 В. А. Моцарт. Месса KV 257, *Sanctus*



В соседних по времени создания *Credo* Мессы KV 192 и *Magnificat* KV 193 (1774) идея другая. Композиционно эти сочинения очень близки: заглавный мотив использован в них в качестве рефрена, прослаиваемого нейтральными по тематизму

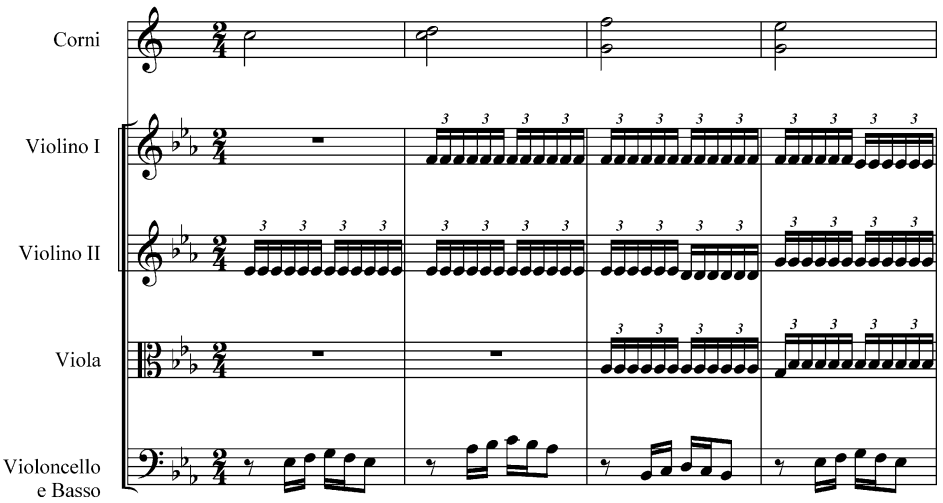
фрагментами. *Magnificat*, однако, устроен проще, возможно даже, он был своего рода «черновиком», написанным ранее, для более сложной части мессы (а это не исключено, учитывая, что точная дата возникновения *Magnificat* неизвестна).

В *Credo* мессы на основе григорианской цитаты выстраивается многоэтапная форма (вероятно, барочная в своей основе), сочетающая рондальность, репризность и вариантность, приправленная активной полифонической разработкой[5]. В общей сложности мотив гимна проводится на протяжении части 12 раз[6], чередуясь с эпизодами на ином материале, переходя из тональности в тональность и меняя свой облик: тема звучит то почти в виде хорала (как в начале), то в виде канонической секвенции, а в конце — в виде фугато. Выстроенная по горизонтали, схема всех ее проведений (своего рода секций) позволяет выявить некоторые примечательные закономерности формообразования (см. Таблицу № 2 в Приложении).

Очевидно не только наличие указанной рондальности, но и развивающих (B–C) и репризных (A2–B1, не считая внедрения нового раздела) секций, а также традиционного для подобных протяженных по тексту частей заключительного фугато с финальной стреттой[7]. Кроме того, значительным кажется факт постепенного роста секций, от 2 исходных тактов к 15 в фугато. Образующаяся закономерность может иметь следующую смысловую трактовку: утверждение и укрепление первоначального постулата «Я верую!», подтверждаемого наличием цитаты.

Если же вернуться к сочинениям, не имеющим изначального литургического предназначения, то столь же значительным окажется появление той же григорианской темы в медленной части Первой симфонии Моцарта KV 16.

3 В. А. Моцарт. Симфония KV 16



[5] Использование подобного «размытого» описания формы в данном случае является единственно возможным: столь нетипично строение этой части.

[6] За счет чего мессу можно с полным правом причислять к типу «*Credo*-месс», распространенных в южно-австрийских землях (равно как, кстати, и мессу C-dur KV 257). В этой разновидности мессы в соответствующем разделе «между отдельными догматами веры первоначального текста вкрапливаются повторения Credo в коротких возгласах Credo» [10, *117*].

[7] Аналогичную сложную форму, содержащую элемент рондальности и сонатности, имеет моцартовский Оффертoрий *Misericordias Domini* KV 222 (205a).

На этот раз мотив звучит у валторн и транспонирован в Es-dur. На первый взгляд, в этом факте нет ничего примечательного (за исключением, разумеется, удивительного по красоте звучания этого фрагмента), если бы не любопытная история создания этой симфонии, поведанная в 1800 году Наннерль Моцарт. Согласно ее свидетельству, обстоятельства были следующими: «В Лондоне, когда наш отец был столь болен, что лежал едва ли не при смерти, нам было запрещено касаться клавира. Чтобы все же чем-то занять себя, Моцарт сочинял свою первую симфонию со множеством инструментов, в первую очередь с трубами и литаврами. Сидя с ним рядом, я должна была ее переписывать. Пока он сочинял, а я копировала, он мне сказал: "Напомни, чтобы я дал валторнистам поиграть чего-нибудь стоящего!"» [2, *24*]. Первое, на что следует обратить внимание, — звучание григорианской темы именно у валторн[8]. Кроме того, этот фрагмент является первым и едва ли не единственным мажорным эпизодом в минорной (c-moll) части: в экспозиции этой миниатюрной старосонатной формы он является побочной темой, при транспозиции же в репризе литургическая тема у валторн отсутствует (при сохранении остального материала). Сама собой возникает догадка: не вкладывал ли маленький Моцарт в эти несколько тактов смысл, аналогичный тому, который был обнаружен в мессе: «Я верую!» — верую в благополучный исход болезни любимого отца и возношу за него молитвы?!

Разумеется, эта григорианская цитата — не единственная, встречающаяся в моцартовских произведениях. И, равным образом, Первая симфония, написанная ребенком, не осталась единственным светским сочинением, в котором теме из церковного обихода поручена важнейшая роль.

К числу инструментальных сочинений Моцарта подобного рода относится «Масонская траурная музыка» KV 477 (479a), созданная в 1785 году[9]. В качестве темы средней части этого малого рондо композитор использовал псалмовый тон, исполняемый обычно на Страстной неделе, — так называемый «тон Плача Иеремии» (*Tonus Lamentatio Jeremiae*)[10].

---

[8] Эта деталь может служить подтверждением свидетельства Наннерль, которое уже многократно оспаривалось. Опровержения того факта, что она описывала создание именно Первой симфонии своего брата, действительно, довольно весомые. Во-первых, сохранившаяся партитура содержит корректорские правки, внесенные рукой Леопольда (причем довольно значительные, позволяющие говорить о существовании двух почти автономных «слоев текста, которых, если верить Наннерль, не должно было быть» (об этом пишет, в частности, Г. Аллрогген [3, *IX*]). Во-вторых, упомянутые трубы и литавры в партитуре отсутствуют. Правда, эти несовпадения могут объясняться следующим образом: либо Моцарт сам внес в свое сочинение столь значительные поправки, что оно стало нечитаемым и потребовало копирования, в котором участвовал Леопольд; либо симфония копировалась Наннерль лишь частично (как и остальные моцартовские симфонии этого периода). Кроме того, распространенная практика того времени допускала создание отдельной партитуры медных инструментов, в первую очередь труб (вместе с их обязательными «напарниками» литаврами), в то время как в общей партитуре они могли отсутствовать.

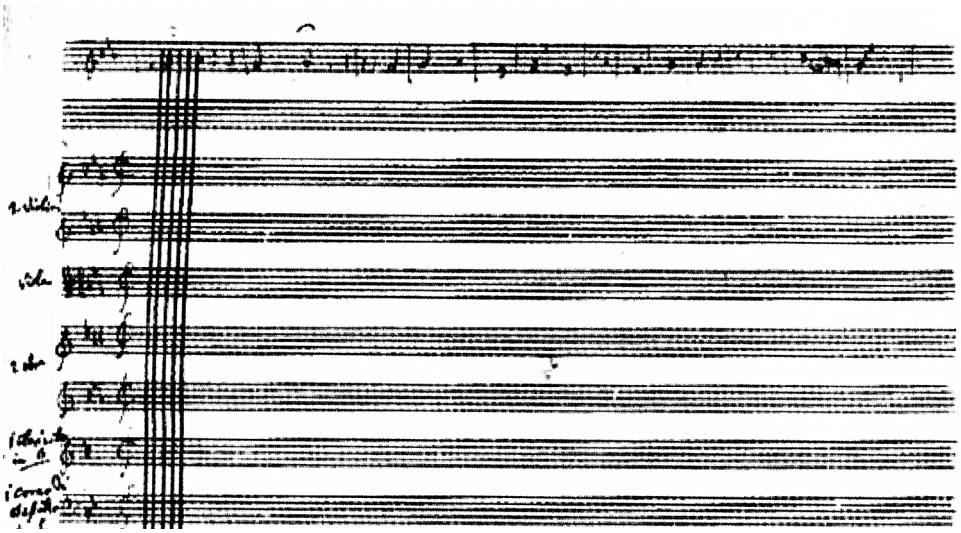
[9] По словам Н. Заслава, это сочинение, не являясь «частью симфонии, симфонично по характеру». В определенном смысле оно предвосхищает траурные марши медленных частей Третьей и Седьмой симфоний Бетховена, а, следовательно, и многие другие метаморфозы этого жанра в XIX веке (включая шумановские, шопеновские и малеровские) [11, *443*].

[10] Также распространенный среди еврейских церковных песнопений, на что указывает Г.-Й.фон Ирмен [5, *560*]. Напев этот был неоднократно использован многими современниками Моцарта, в том числе М. Гайдном (в Реквиеме c-moll, датированном 31 декабря 1771 года), Э. Эберлином (в оратории «Кровоточащий Иисус») и даже Л. ван Бетховеном (в 1790 году, в качестве материала для упражнения по гармонизации). Некоторые исследователи находят

4 Подпись: В. А. Моцарт. «Масонская траурная музыка» KV 477 (479a)

Oboe 1
Oboe 2
Clarinet in B♭
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso

Интересна та тщательность, с которой Моцарт подошел к обработке темы, выписав ее даже (вероятно, для большей наглядности) на отдельный лист партитуры.



Илл. 1. В. А. Моцарт. «Масонская траурная музыка» KV 477 (479a), эскиз

также эту тему у самого Моцарта, в первой части концерта для валторны с оркестром D-dur (рондо) KV 412 (386b).

Еще более любопытен тот факт, что григорианский напев излагается гобоями и кларнетом в унисон, за счет чего достигается сходство со звучанием органа[11] или же унисонного, подобного псалмодированию, пения.

Последнее особо значительно в виду существования нескольких редакций этого сочинения. Согласно моцартовскому каталогу собственных работ, «Масонская траурная музыка» была написана в июле 1785 года «на смерть братьев-масонов Мекленбурга и Эстергази». Состав исполнителей, указанный Моцартом, включает 2 скрипки, 2 альта, 1 кларнет[12], 1 бассет-горн, 2 гобоя, 2 валторны и контрабас [7, *50*]. Однако в сохранившейся партитуре к указанному составу добавлены 2 бассет-горна и контрафагот. Недавние исследования выявили причину этой неувязки.

По всей видимости, сочинение было написано Моцартом для исполнения в масонской ложе «К истинному согласию» 12 августа 1785 года силами участников ложи, то есть для мужского хора (всех участников или же отдельной группы) с оркестром[13]. Исполнение же по случаю поминовения герцога Аугуста фон Мекленбург-Штрелиц и князя Франца Эстергази состоялось никак не ранее 17 ноября (и уже в другой ложе, «К коронованной надежде»), поскольку скончались эти высокопоставленные братья 6 и 7 ноября 1785 года соответственно. И, наконец, в начале декабря (вероятно, 7-го числа)[14] «Масонская траурная музыка» прозвучала еще раз, и вновь на траурном заседании, на этот раз по случаю смерти Макленбург-Штрелица, в ложе «К трем орлам». И уже в этом варианте «Масонской траурной музыки» в партитуру были включены 2 бассет-горна и контрфагот[15].

Следовательно, первое исполнение было вокальным. Музыкальный материал же предполагает подобное лишь в средней части, то есть при проведении литургической цитаты. На основе анализа музыки, а также практики масонских ритуалов исследователи подобрали вариант подтекстовки, основанный на двух стихах ламентаций[16]:

Replevit me amaritudinibus, inebriavit me absynthio;
Inundaverunt aquae super caput meum; dixi: Perii[17].

Исключив же при повторных исполнениях вокальные партии, Моцарт, вероятно, был вынужден добавить низкие деревянные духовые, чтобы избежать потери акустического баланса.

---

[11] На это указывает, в частности, О. Бобрик [1, *151*].

[12] Вероятно, кларнетистом был знаменитый Антон Штадлер.

[13] Ритуал, во время которого исполнялась музыка Моцарта, расписывает Г.-Й. фон Ирмен [5, *560*].

[14] Дата определена Г.-Й. фон Ирменом [5, *561*]. Н. Заслав же называл другое число: 9 декабря [11, *444*].

[15] В качестве исполнителей на бассет-горнах называются Антон Давид и Винсент Шпрингер, на контрфаготе — мастер по изготовлению деревянных духовых инструментов, член пройсбургской ложи «К уверенности» Теодор Лотц.

[16] Версия 1984 года, принадлежащая Филиппу Отексье (Philippe Autexier). С этим текстом сочинение было издано под новым названием: «Meistermusik für Männerchor und Orchester», — и неоднократно исполнено (в частности, под руководством Ф. Херревеге).

[17] «Он пресытил меня горечью, напоил меня полынью; <...> Воды поднялись до головы моей; я сказал: “погиб я”» (Плач 3:15, 54).

Таким образом, введение Моцартом в светскую музыку литургических цитат никогда не было механическим и тем более — случайным, а всегда тщательно продуманным. Более того, их появление в партитуре создает смысловой акцент, подчеркнутый положением в форме сочинения и оркестровкой. Следовательно, композитор хотел, чтобы григорианская тема была услышана, а ее содержание было понято — принимая во внимание отличное знакомство тогдашней публики с музыкой церковного обихода. Анализ подобных случаев позволяет нам по-новому взглянуть на содержание того или иного произведения Моцарта, а иногда даже помогает обнаружить неожиданные детали, связанные с историей их создания и исполнения.

Использованная литература

1. *Бобрик О.* Бассетгорн в произведениях Моцарта (некоторые особенности инструментовки) // Оркестр. Инструменты. Партитура. (науч. труды МГК, сб. 44). М.: Московская консерватория, 2003. С. 146–154.
2. Моцарт. Истории и анекдоты, рассказанные его современниками / Пер. с нем. С. Грохотова и П. Луцкера. М.: Классика-XXI, 2007. 176 с. (Музыка в мемуарах)
3. *Allroggen G.* Vorwort // Neuen Mozart-Ausgabe. Serie IV: Orchesterwerke. Werkgruppe 11: Sinfonien. Bd. 1. Kassel u.a.: Bärenreiter, 1984. S. VIII–XIII.
4. *Deutsch O. E.* (gesammtel und erläutert) Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Kassel: Bärenreiter, 1961. 606 S.
5. *Irmen H.-J. von* Freimauermusik // Das Mozart-Handbuch: 6 Bde. Bd. 4: Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik. Wien: Laaber, 2006. S. 551–566.
6. *King A. H.* Mozart in Retrospect. Studies in criticism and bibliography. L., N. Y. and Toronto: Oxford University Press, 1970. 278 p.
7. *Mueller von Asow E. H.* (hrsg.) W. A. Mozart. Verzeichnis aller meiner Werke und L. Mozart. Verzeichnis der Jugendwerke W. A. Mozarts. Wien: Doblinger, 1956. 103 S.
8. *Orel A.* Zum Vorliegenden Band // Neuen Mozart-Ausgabe. Serie II: Bühnenwerke. Werkgruppe 5: Opern und Singspiele. Bd. 1: Apollo und Hyacinth. Kassel u.a.: Bärenreiter, 1959. S. VII–XXII.
9. *Plath W.* Vorwort // Neuen Mozart-Ausgabe. Serie IV: Orchesterwerke. Werkgruppe 11: Sinfonien. Band 10 (Einzelstücke). Kassel u.a.: Bärenreiter, 1978. S. VIII–X.
10. *Reichert G.* Mozarts «Credo-Messen» und ihre Vorläufer // Das Mozart-Jahrbuch. 1955. Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum, 1956. S. 117–144.
11. *Zaslaw N.* Mozart's Symphonies. Context, Performance Practice, Reception. N. Y.: Oxford University Press, 1991. 617 p.

Приложение

Таблица №1

1764/5	Симфония Es-dur KV 16, Andante, такты 7–10
1768	Симфония B-dur KV 45b, Allegro, такты 25–32
1772? 1774	*Tantum ergo* KV 197, первое повторение *veneremur* Церковная соната D-dur KV 144 (124a), побочная тема
1774 1774	Месса F-dur KV 192, в разных местах, ярче всего в начале *Credo* *Magnificat* KV 193, главная тема
1776	Месса C-dur KV 297, *Sanctus*
1776	Дивертисмент B-dur №9 (секстет) KV 240, первая часть
1778	Симфония *concertante* KV 297b, Adagio, такты 5–8
1779	Симфония B-dur KV 319, первая часть, разработка
1782	Струнный квартет G-dur KV 387, финал (производна)
1783	Струнный дуэт B-dur KV 424, Adagio (производна)
1783	5 дивертисментов KV 439b, №4, первая часть, такты 5, 6, 10, 11
1785	Скрипичная соната KV 481, первая часть
1791	«Волшебная флейта» KV 620, 2 акт, финал, *Schwingt er sich aus Erde*

Таблица №2

Буквенное обозначение секции	**A**	**A1**	**B**	**C**	**A2**	**D**	**A3**	**B1**	**E**	**E1**	**A2**
Такты в партитуре	1–2	11–12	27–30	35–39	47–49	57–63	73–75	87–89	110–114	118–132	138–139
Количество занимаемых тактов	2	2	3	5	2	7	2	3	5	15	2
Тональность	F-dur	C-dur	d-moll	g-moll→B-dur	F-dur	c-moll	B-dur	d-moll	F-dur	F-dur	F-dur
Характеристика	Хоральное изложение	Хоральное изложение	Канон в октаву в крайних голосах в сочетании со свободным контрапунктом в средних	2-голосная каноническая секвенция 1 разряда в октавном контрапункте	Хоральное изложение	Фугированная экспозиция	Хоральное изложение	Канон в октаву в крайних голосах в сочетании со свободным контрапунктом в средних	Тема получает новое продолжение, приближающее ее к теме фуги	Фугато+ стретта (т.128)	Хоральное изложение