



Б. Д. НАПРЕЕВ

*Петрозаводская консерватория им. А. К. Глазунова
г. Петрозаводск, Россия
ORCID: 0000-0002-3972-2495, naboris@sampo.ru*

Пять фуг из «Хорошо темперированного клавира» (том II) И. С. Баха «в прочтении» В. А. Моцарта

Вторая половина XVIII века полна событиями в области эволюции музыкального языка и средств формообразования. На волне острых противоречий между искусством барокко (многими современниками именуемым «старым», «учёным» стилем) и принципами, утверждаемыми галантным стилем, оформляется некий новый стиль, названный Борисом Асафьевым «моцартовским полифонизмом». Разумеется, стремление к обновлению музыкального языка и средств формообразования происходит на всех «этажах» музыки тех времён и захватывает в свой вихрь немало творцов, но Асафьев, приписывая многие достижения того времени Моцарту, справедлив. Моцарт же, в свою очередь, оказался вовлечённым в эту эволюционную стихию непрекаемой силой баховских достижений. Одним из первых действий Моцарта, в изумлении откликнувшегося на величественность баховской музыки (и на совершенство его творческих установок), стало сочинение фуги «Для Констанции», а также оригинальная обработка для струнного квартета пяти клавирных фуг И. С. Баха. Эти творения представляются фундаментальными не только для Моцарта, но и для эпохи в целом, когда речь идёт о том стремительном процессе эволюции фуги, который ознаменовался финалом симфонии «Юпитер» самого Моцарта и дал могущественный толчок для дальнейшего развития этой полифонической формы на все времена.

Ключевые слова: эволюция фуги, ричеркар, ричеркарность, контрапунктический стиль, галантный стиль.

Для цитирования / For citation: Напреев В. Д. Пять фуг из «Хорошо темперированного клавира» (том II) И. С. Баха «в прочтении» В. А. Моцарта // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1. С. 37–45.
DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.037-045.

BORIS D. NAPREYEV

*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia
ORCID: 0000-0002-3972-2495, naboris@sampo.ru*

Five Fugues from J. S. Bach's *Well-Tempered Clavier* (Book II) “in the Rendition” of Mozart

The second half of the 18th century is filled with events in the sphere of evolution of the musical language and means of form-generation. In the forefront of the sharp contradictions between the art of the baroque style (labeled the “old,” “learned” style by many contemporaries) and the principles affirmed by the gallant style a certain new style has been formed labeled “the Mozartian contrapuntal style” by Boris Asafiev. Naturally, the aspiration towards the renewal of the musical language and the means of form-generation occurs on all the “levels” of the music of those times and captures into its whirlwind many composers, but Asafiev, ascribing many of the artistic achievements of that time to Mozart, is justified in his position. In his turn, Mozart ended up being drawn into this evolutionary elemental force by the indisputable force of Bach's achievements. One of the first actions of Mozart, who reacted with wonderment to the grandiosity of Bach's music (and to the perfection of the latter's artistic principles), was the creation of the Fugue “Für Konstanze,” as well as the original transcriptions for string quartet of five of J. S. Bach's clavier fugues. These compositions are perceived to be fundamental works not only for Mozart, but also for the epoch in general, when the question is that impetuous process of evolution of the fugue which was signified by the finale of the *Jupiter* Symphony by Mozart himself and gave a mighty impetus for the subsequent development of this contrapuntal forms for all times.

Keywords: the evolution of the fugue, rичerкар, rичerкар qualities, contrapuntal style, gallant style.

Вольфганг Амадей Моцарт, подобно многим предшественникам, обращался к творениям своих знаменитых коллег и делал обработки (инструментовки) их произведений. Среди таких работ встречаем и пять четырёхголосных фуг И. С. Баха, партитуры которых недавно были опубликованы¹. Все они – из «Хорошо темперированного клавира» (том II): *c moll, D dur, Es dur, E dur, dis moll* (KV 405). Но только ли подобно многим предшественникам? Не было ли в этом случае некоего подтекста, связанного с творческими поисками и задачами самого В. А. Моцарта?

В связи со сказанным возникает ряд вопросов: когда это было сделано? Зачем? Почему именно упомянутые фуги подверглись обработке? Как это сделано?

Ответ на первый вопрос имеет две грани. С точки зрения времени календарного всё просто – они выполнены в 1782 году. Но есть и иное время – время «внутри» моцартовского творческого пути. Знание этого времени для нас важнее знания календарного, ибо указанное событие произошло в тот момент, когда Моцарту было 26–27 лет. То есть это время расцвета его сил и творческих потенций. Он находится в радужных ожиданиях совершенных событий от своей новой – венской – жизни. Он в ожидании женитьбы. Он уже великий (и сам чувствует это) и универсальный мастер со своим оформившимся стилем. Он на пороге новых свершений. События весны 1782 года предвосхищают начало нового, творчески яркого периода.

Однако найденный выше ответ порождает неминуемость второго вопроса – *зачем?*

И здесь есть два ответа. Первый прост: для воскресных музицирований в доме барона ван Свитена. Но если вдуматься в качество и направленность этих музицирований, то всё окажется не так уж и просто. В музицированиях принимал участие очень узкий круг людей, и в этот круг был приглашён Моцарт. А если добавить, что у барона «...ничего не играют кроме Генделя и Баха» [12, с. 258], то станет понятно: общество собиралось серьёзное и слушали музыку только Великих. Некоторые из них Моцарту были знакомы. Возможно, ван Свитен и пригласил в свой круг Моцарта, ибо понял, что тот тоже Великий.

В наибольшей степени был знаком Гендель и ряд его произведений. Баха же (Иоганна Себастьяна) только начинали открывать². И это «открытие» Баха сделало воскресные музицирования для Моцарта привлекательными, интересными и чрезвычайно важными. А вот уже и

подспудно ожидаемый результат: прошло только десять дней с момента вышеупомянутого письма к отцу, в котором Моцарт также просит прислать некоторые фуги Генделя, Бахов (Эммануэля, Фридемана и Иоганна), И. Эберлина, как в следующем письме [там же, с. 260] появляются слова о «незначительности» фуг Эберлина. Так быстро? Да, так быстро Моцарт оценил фуги Эберлина (на которых он «взрослел» в своё время) в сравнении с фугами упомянутых Бахов и Генделя! Но это вовсе не значит, что мы уже получили исчерпывающий ответ на второй вопрос. Ведь за выполнением «заказа» ван Свитена стояла некая заинтересованность и самого Моцарта. Нам важно понять именно это.

Итак, чем для Моцарта стали обработки фуг И. С. Баха? Это были действия в русле освоения законов контрапунктической техники? Возможно. Ведь он всегда проявлял истинный интерес к истокам мастерства, несмотря на то, что уже давно сам многое умел. А может быть, причиной было желание кое-что «подправить» в творениях И. С. Баха, как он это сделал в отношении Симфонии М. Гайдна № 27, присочинив к её первой части медленное вступление? Или его интересовала техника инструментовки фуги для квартета (а в дальнейшем и для оркестра, что будет им блестяще осуществлено в финале симфонии «Юпитер»? Возможно, но маловероятно, ибо собственно инструментовка четырёхголосной фуги для ансамбля, состоящего из четырёх инструментов, принципиально проста по своей предсказуемости. Хотя и в этом вопросе для Моцарта был резон: он был *вынужден* в фугах № 2 и № 8 решать непростые задачи с распределением голосов клавира по голосам партитуры. Ведь ни уртекст, ни клавир из библиотеки барона ван Свитена (вероятные «носители» текста фуг) не обладают на этот счёт необходимой информацией, но об этом позже.

Думается, была причина гораздо более весомая, и располагалась она в иной плоскости.

Именно это время (1782 год и далее), как мы знаем, привело его музыкантское сознание к «...революционному взрыву и творческому кризису» [17, с. 158]. Такое заявление А. Эйнштейна может вызвать удивление. Какой «взрыв», какой «кризис»? Однако именно в связи с высказанной Эйнштейном мыслью начинает оформляться вторая грань ответа на вопрос – *зачем* он это сделал?

К этому времени Моцарт – член великой академии Вероны, Болоньи, обучавшийся в своё время у Падре Мартини, – уже знает, что такое фуга.



Но знать и уметь импровизировать фугу на заданную тему, либо играть её *Prima vista*, ещё не значит безоговорочно принять эту форму в свой композиторский арсенал. В письме к Наннерль он пишет (даже с каким-то удивлением к самому себе), что фуги Бахов и Генделя столь прекрасны... [12, с. 259].

Из этого же письма мы узнаём, что лёгкий гнев милой невесты якобы призвал его сочинить в апреле 1782 года свою трёхголосную фугу *C dur* «Для Констанции». Создаётся впечатление, что это было сделано всего лишь для того, чтобы подарить её Констанции?

Наивное предположение! На самом деле, её написание есть первый шаг к работе над обработкой пяти указанных фуг. Такая фуга (или какая-либо иная) неминуемо должна была возникнуть. И она возникла в качестве художественной реакции ищущего композитора на знакомство с фугами И. С. Баха.

Если суммировать сказанное, то на вторую часть вопроса можно ответить так: последовательное и по-музыкантски интуитивное движение Моцарта к поиску форм *единения* полифонических и гомофонных принципов (на пути к «моцартовскому полифонизму») оказалось сформулированным *сочинённой им* фугой «Для Констанции», а обработки фуг (*сочинённых И. С. Бахом*) закрепили это движение. То есть поиски Моцарта нашли опору в музыке Баха. При этом исполняемые им фуги усилили стремление к дальнейшим шагам в избранном направлении и укрепили веру в правильности своих действий.

Однако Моцарту, судя по всему, *только этого* было мало. Его потрясла, помимо контрапунктического мастерства фуг Баха, и некая тайна гения. Он стал всё острее ощущать непреодолимое стремление к ликвидации существенной нехватки знаний о баховских тайнах, связанных в том числе и с фугой. Но разгадку он ищет, в первую очередь, всё же в плоскости формы баховской фуги и в её контрапунктической технике, о чём свидетельствуют слова в письме к отцу: «...я собираю фуги Бахов – как Себастьяна, так и Эммануила и Фридемана» [там же, с. 258].

Для Моцарта это был не разовый порыв. Это было стремление. Сказанное подтверждается всем дальнейшим творчеством композитора. Тут и «период сочинения фуг» [17, с. 159], и повторяющаяся позже (конец 1783 года) просьба к отцу: «...прошу прислать мне <...> фуги Себастьяна Баха» [там же, с. 298].

Это была потребность проникнуть как в тайны *техники* написания фуги, так и в ту глубину сути музыки Баха, которая неосознанно всё более и более овладевала его музыкантским сознанием: в тайну силы воздействия баховской фуги (и не только фуги) в эпоху, когда многие композиторы отвергали её (представительницу *старого искусства*) и провозглашали приоритетность жанров и стилей искусства нового – галантного³.

И вот тут-то и возникает важный для всего последующего нашего исследования вопрос: «разгадку он ищет» в плоскости *какой* фуги?

Вся предшествующая практика В. А. Моцарта связана с фугой в так называемой итальянской манере, с её контрапунктически развивающейся формой, с её родовой приверженностью к ричеркарным принципам развёртывания материала, с её изобретательно выстроенными масштабными соотношениями разделов и в динамике этих соотношений; с её арсеналом средств формообразования, обильно оснащённым всевозможными приёмами в работе по преобразованию темы, и в появлении таких приёмов преобразования, которые вскоре сомкнулись с понятием «мотивная работа» (подробнее см.: [14]).

То есть «зрелый» Моцарт, не пожертвовавший своими пристрастиями⁴ к фуге в «итальянской манере», связал в единое могучее целое принципы этой манеры с этически высокой степенью тематической индивидуальности и вдохновенной выразительностью баховского тематизма⁵. Этим Моцарт создал некий синтез *идей* высокого барокко и мощи *стиля* своей (галантной) эпохи.

А появление фуги «Для Констанции» оказалось результатом осознанно воспринятого Моцартом стремления И. С. Баха к единству гомофонии и полифонии (к которому он сам уже давно стремился) и стало фундаментом для интересующих нас обработок фуг.

С момента создания Бахом своих фуг до описываемых нами событий прошло не так уж много времени, если судить о времени только с астрономических позиций. С позиций же стремительно бегущей эволюции музыкального языка и обновления средств и принципов формообразования всё выглядит иначе. Однако и это соотношение «пространства и времени» корректируется гениями Баха и Моцарта. На уровне гениев наблюдается стремительное сближение: интонационные основы тематизма Баха, впитавшего характерные качества музыки времени Высокого барокко и ставшие к концу XVIII века в строй вневременных, оказы-

ваются чрезвычайно близкими и стилю, и эстетике Моцарта⁶.

Как видим – он, познавший законы так называемой «фуги в итальянской манере», открыл для себя фуги Баха и Генделя, иными словами, фуги в манере, которую можно условно назвать «немецкой» (яркость тематизма и совершенство контрапунктической техники), – и пришёл к симбиозу, олицетворившему находку вдохновенного единства стиля Высокого барокко с современным Моцарту галантным стилем, и при этом отдал неоспоримое преимущество этой синтезирующей манере, не отрицая и «итальянскую».

Следовательно, и ответ на вопрос, почему Моцарт обратился к фугам И. С. Баха и сделал квартетные обработки пяти его конкретных фуг, мы нашли не «на поверхности» (воскресные музицирования у барона Свитена), а в глубинах моцартовского понимания сути развёртывания музыкальной мысли в пределах произведения. Эпоха формирующегося «моцартовского полифонизма» совпадает с периодом повышенного и, одновременно, – меняющегося интереса к форме фуги, первоначальное знакомство с которой у Моцарта состоялось в Италии. Это значит, что на фоне отмеченных представлений Моцарт по-новому воспринял фугу в «немецкой манере», то есть фугу Бахов и Генделя. В этом смысле Моцарт совершил для себя открытие.

Так, на вопрос, почему Моцарт выбрал для обработок именно эти фуги, отвечаем: потому что в них очевидна *ричеркарность*.

Правда, в этом отношении фуга № 8 стоит особняком. Объяснение этому видится в *качестве* дления музыки. Тема этой фуги непосредственно перетекает в противосложение, образуя цельный, эмоционально и содержательно единый и трудно разграничивающийся голос. Способствует единству и то, что в той части голоса, которая выполняет функцию противосложения, использованы тематические интонации (в объёме терции), данные в уменьшении.

Не меньший интерес в настоящий момент вызывает и вопрос: как (и почему именно так) Моцарт выполнил эту работу? Но прежде чем приступить к анализу её результатов, необходимо выяснить, каким оригиналом он пользовался. Уртекстом или какой-либо копией? Ведь при жизни Моцарта «Хорошо темперированный клавир» не был издан. Значит, источник был рукописным. Из вероятных адресатов можно предположить М. Клементи. Но в его рукописном экземпляре не было двух (из пяти

Моцартом обработанных) фуг. Рукописные ноты имелись у И. Альбрехтсбергера. Некоторые фуги Моцарт получил от ван Свитена, а также, возможно, от отца (см. письмо от 10 апреля 1782 года [12]). Во всяком случае, встречающиеся расхождения с уртекстом идентифицируются с трудом. Возникает вопрос: несовпадения появляются из неведомых нам рукописных копий «Хорошо темперированного клавира» (II) или эти изменения сделаны Моцартом? Точного ответа нет⁷.

Итак, фуга *c moll.* Она уже сама (то есть баховский вариант) порождает массу вопросов.

Самый первый из них связан с несоответствием количества голосов (и проведений темы) в экспозиции фуги. Фуга четырёхголосна, но экспозиция соответствует закономерностям фуги трёхголосной. Чем это вызвано? Немногочисленные попытки исследователей дать ответ не имеют успеха. Так, Я. Мильштейн связывает вступление четвёртого голоса только в 19-м такте этой 28-тактовой фуги «с общим замыслом, предусматривающим мощное внутреннее *cresc.* к концу фуги» [11, с. 228]. Однако это объяснение не выглядит убедительным: стремление Баха к «мощному *внутреннему* [выделено мной. – Б. Н.] *cresc.*» прослеживается не только в этой фуге, но и во многих его произведениях. Столь отложенное появление четвёртого голоса (вопреки логике нормативного экспонирования) встретилось только в анализируемой фуге.

Е. Вязкова смотрит на этот полифонический казус с точки зрения Баха, который всегда (согласно воззрениям Б. Яворского) стремился отразить явления жизни через евангелическую призму религиозных прочтений действительности. Поэтому «фуга представляется очень ёмкой и широкой по отражению картины мира и процесса пробуждения сознания» [4, с. 23]. Сказанному трудно возразить, но имеет ли оно прямое отношение к структурной особенности именно этой фуги?

Многие учёные-аналитики просто уходят от необходимости отвечать на сей вопрос. К примеру, Ш. Асланишвили только констатирует факт особого отношения Баха к количеству голосов в экспозиции, но без комментариев [3, с. 16]. Р. Лаулу «непонятно <...> что выигрывает Бах, отказываясь от <...> плана развёртывания экспозиции» [10, с. 336], а А. Должанский просто отшучивается: «Бах, вынужденный скорее закончить цикл фуг, эту фугу написал в спешке» [там же, с. 327]. Остроумно, но принять всерьёз такое объяснение невозможно. Не случайно же Р. Лаул (из воспоминаний



наний которого почерпнута шутка А. Должанско-го) говорит, что «на эту фугу впору завести дело» [там же].

А как же Моцарт отнёсся к этому казусу и какой ответ он нам предлагает? У него два варианта ответа. *Первый* подсказан тембральной персонификацией голосов. То есть для Моцарта уже в экспозиции фуги имеются все четыре, строго тембрально дифференцированных голоса, а схема вступлений голосов такова: *тема с moll* во втором голосе (violino II); *ответ g moll* в первом голосе (violino I); *тема с moll* в третьем голосе (viola); *ответ g moll* в четвёртом голосе (violoncello).

Моцартовская интерпретация-объяснение выглядит так: двухголосие 7-го такта и трёхголосие 8-го и последующих тактов – не есть результат отсутствия 4-го голоса. Здесь имеет место *паузирование* соответственно первого и третьего голосов в 7-м такте клавирной версии (а в квартетной партитуре – паузирование 1-й и 2-й скрипок); в 8–9 тактах в клавире паузирует третий голос (в партитуре – альт), а в 10–13 тактах – паузирует вторая скрипка. Конечно, столь длительное паузирование голосов в экспозиции самим же И. С. Бахом не приветствовалось, но логика Моцарта, как видим, иная и весьма убедительная.

А *второй* вариант ответа вытекает из позиции, опирающейся на закономерности гомофонной фактуры, в которой свободно меняющееся количество голосов не только не вызывает возражений, но, напротив, является почти обязательным атрибутом художественной значимости такой организации музыки.

Отсюда и возможность (инспирированная гомофонностью) свободной трактовки в отношении количества голосов в полифонической музыке. Это обстоятельство во второй половине XVIII века (эпоха Моцарта) стало одним из главнейших аргументов в пользу поиска новых (или обновлённых) способов формообразования. Процесс стремительного переосмысления многих устоявшихся постулатов раскрепощает возможности традиционных форм.

Спустя почти тринадцать лет опыт Моцарта найдёт продолжение в *трёхголосной* фуге *e moll* И. Альбрехтсбергера (№ 8 из цикла «13 фуг для струнного квартета»). В ней квартет использован так, что постоянно какой-нибудь из голосов (инструментов) паузирует, практически не позволяя вертикали (за исключением двух последних тактов) быть четырёхголосной (подробнее см.: [15]). В своей фуге Альбрехтсбергер опирается на дости-

жение Моцарта, обретшее к этому времени статус Открытия.

Так кристаллизуется «моцартовский полифонизм». Моцарт свободен и проявляет эту свободу на всех этажах фактуры.

К примеру, в партитуре фуги *c moll* на границе 7-го и 8-го тактов возникает вертикаль, именуемая в гармонии мажорным секстаккордом. В уртексте она отсутствует. А заключительный гармонический оборот ($D_7 - T$) усилен унисонными и октавными удвоениями (аккордовая фактура у струнных), что даёт шестиголосие.

Но открытия, которые Моцарт совершил «для себя», оказываются важными для музыки его эпохи в целом. И проникновение в полифоническую фактуру гомофонно-гармонических черт уже носит тотальный характер. Поэтому и в других обработанных им фугах наблюдаются те же тенденции.

Так, в фуге *Es dur* (такты 32–33) после D_2 появляется странный T_6 с утроением основного тона (строго говоря, это уже и не секстаккорд!), в то время как в уртексте он дан только с удвоением основного тона.

В такте 7 фуги *E dur* на вторую четверть дан полный *gis moll*'ный аккорд, а в такте 9 (доминантовый каданс экспозиции) он дан без квинтового тона (в уртексте он есть). В такте 24, убрав восходящий ход в басу (виолончель), Моцарт усиливает роль гармонии: двойное задержание к трезвучию VI ступени эффектнее предвосхищает (функция преддыкта) появление темы в уменьшении в *gis moll*. В тактах 34–35 имеет место последовательность $D_7 - t$ в *gis moll*. Моцартом она выполнена вопреки уртексту, в котором голосоведение при D_7 без квинты разрешается так, что септима даёт и квинту, и терцию минорной тоники. Моцарт же разрешает полный D_7 по законам функциональной гармонии в неполную тонику.

В фуге № 8 отметим интересную перегармонизацию (именно перегармонизацию, а не эффект смены вертикали как фактора результирующего): в такте 41 на последнюю долю уртекст предлагает субдоминантовое трезвучие. Моцарт же заменяет его на II_6 – что, с одной стороны, усложняет гармоническую функцию тритоном, а с другой – мелодически прочнее связывает этот II_6 с последующим D_2 .

Отметим и изменение ритма в такте 41. Моцарт чётко маркирует четыре доли такта, усиливая тем самым значение смены аккордов: $D_6, DVII_{5/6}, t$ с задержанием, II_6 .

В такте 4 фуги *D dur* в партии альты (3-й голос фуги) появляется до-бекар. Зачем? Разумеется, для слуховой чёткости восприятия *отклонения* в субдоминантовую сферу (S_6), что, к слову, соответствует самой теме, «обыгрывающей» в своём начале звуки именно субдоминантового трезвучия. В такте 20 убирается пуктирный ритм в первом голосе, что преследует цель усиления функциональной значимости вертикали. То есть демонстрируется внимание к вертикали и её функциональности как к категориям самостоятельным, а не как к явлению результирующему.

В обработках баховских фуг Моцарт, как видим, свободен от жёсткости барочных полифонических условий. Он вносит ряд изменений в текст Баха. И какими бы, на первый взгляд, малозначащими они ни казались, их появление на самом деле не связано с необходимостью украсить музицирования у ван Свитена. У Моцарта была гораздо более серьёзная задача, вызванная неумолимостью требований времени: стремление к единению *гомофонных и полифонических принципов*, ставших фундаментом «моцартовского полифонизма».

Печальная кончина Моцарта не позволила ему с должным успехом развить свои достижения. Но *фуга с toll* («одна из совершеннейших в музыкальной литературе всех эпох» [16, с. 79]) для двух клавиров, которую он обработал летом 1788 года (в непосредственной хронологической близости к созданию симфонии «Юпитер») для квартета, и *фуга финала* этой симфонии дали мировой музыке мощнейший заряд творческой смелости, сила которого не иссякла и поныне.

Фуга финала «Юпитера» – этот апогей моцартовских стремлений в процессе «приспособления» барочной фуги к требованиям нового времени – продолжает (усилиями от А. Рейха и Л. ван Бетховена) инициировать постоянные поиски и обеспечивает выдающиеся находки на пути развития профессиональной мировой музыки.

Феномен *единения*, уже вышедший из-под власти Моцарта, стал действенным фактором в про-

цессе эволюции не только собственно фуги, но и всего исторического пути развития новейшей музыки, апеллирующей к *обязательности* синтеза гомофонии и полифонии, что и привело к изумляющим результатам в музыкальном искусстве. «Моцартовский полифонизм», в чём-то *разрушая* границы возможного, поднял значение *созидательных* потенций фуги на высочайший уровень: фуга не просто вписалась в гомофонные структуры. Преобразовав свою форму, она усилилась сонатной формой, одновременно усилив саму сонатную форму.

Реплика Г. Аберта о финале «Юпитера»: «Последняя часть – вовсе не фуга <...> это сонатное *allegro*» [1, ч. 2, кн. 2, с. 149], – некорректна, ибо решительно противоречит самой музыкальной практике, многократно доказавшей к началу XX века художественную силу *синтеза* гомофонных и полифонических (делегированных соответственно сонатной формой и фугой) принципов формообразования на структурном уровне.

Достаточно вспомнить: двойную рассредоточенную фугу финала Девятой симфонии Л. Бетховена, а также фугу Г. Берлиоза «Траурный кортеж Джульетты» (с чертами двойной и «фуги на хорал»), рассредоточенных в сонатной форме; фугу М. И. Глинки, внедрённую в Интродукцию оперы «Жизнь за царя»; монументальную симфоническую (Симфония № 5) фугу А. Брукнера; удивительную трактовку Р. Вагнером «идеи фуги» во вступлении к опере «Лоэнгрин»; развёрнутые полотно Прелюдий и фуг для фортепиано ор. 101 А. Глазунова; фуги Б. Бриттена в финале «Путеводителя по оркестру» и в Offertorium «Военного реквиема», а также фугу П. Хиндемита в первой части симфонии «Гармония мира».

Вряд ли были бы возможны вне воздействия указанных процессов единения и «новое оркестровое прочтение» шестиголосного ричеркара И. С. Баха, выполненное А. Веберном, и пятиголосная тройная органная фуга *Es dur* И. С. Баха в обработке для свёрхоркестра А. Шёнберга...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. In Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und herausgegeben von der internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Serie X: Supplement. Werkgruppe 28: Bearbeitungen, ergänzungen und übertragungen fremder Werke. Abteilung 3–5:

sonstige bearbeitungen, ergänzungen, übertragungen. Band 2: Bearbeitungen und ergänzungen von Werken verschiedener Komponisten. Bärenreiter Kassel: Basel, London, New York, Prag. 2010. S. 101–112.

² С младшим сыном И. С. Баха – Иоганном Кристианом («Лондонским») Моцарт был знаком. Их



общим интересом являлась опера. Музыка же И. С. Баха – убеждённого протестанта – в католической Австрии не звучала. Отдельные небольшие сочинения проникали в быт, но крупные, в особенности церковные, не имели аудитории. Так, «Страсти по Матфею» в Вене прозвучали впервые только в 1862 году.

³ Не здесь ли кроются причины столь целенаправленных стремлений Моцарта к единению? Не средствами ли единения В. А. Моцарт пытался воспроизвести в своём творчестве неотразимую силу воздействия музыки И. С. Баха? Не поиск ли причин неотразимого воздействия музыки Баха воодушевлял Моцарта в стремлении к единению? Не с помощью ли тотального единения Моцарт надеялся подняться на уровень Баха? Вопросов и предположений много. Все они, так или иначе, только приоткрывают тайную причину поисков Моцарта, но не дают *единственный* достоверный ответ. Гений непознаваем, и при этом как бы Моцарт ни относился к величественному Баху – он всегда оставался самим собой, и все его достижения – это всегда ЕГО достижения, но на *баховском фундаменте*. На этом же фундаменте возник и «Моцартовский полифонизм». И это тоже – ЕГО полифонизм.

⁴ Моцарт в обработанных фугах демонстрирует свой неугасающий интерес к итальянской манере ричеркарной фуги. В четырёх из них представлены стретты. Причём в фугах *c moll*, *E dur*, *D dur* – стретты высочайшего ричеркарного уровня. И лишь в фуге *dis moll* (транспонированной Моцартом в *d moll*) в тактах 23–25 дана «слабая» стретта – по сути дела, *quasi*-стретта. Зато в этой фуге представлена уникальная работа по общей тематизации всего материала: тема с противосложением, образуя единую линию, достойна быть названной «бесконечной мелодией». Этот голос не делится на тему и противосложение. Он – един и неповторим по своей мелодической красоте.

⁵ Это утверждение может быть воспринято как спорное, ибо в чём-то противоречит ряду, казалось бы, неопровержимых фактов: сам Моцарт некоторые свои фуги (упомянутые нами как произведения, отразившие его новаторское отношение к этой форме) сочинил не на свои темы, что на первый взгляд вовсе не подтверждает его стремления к индивидуальности (как у Баха) тематизма. Так, фуга «Для Констанции» написана на тему С. Шейдта (созданную ещё до 1624 года). А фуга для двух клавиров (соч. 1783 года) создана на «тему креста», возникшую в эпоху раннего барокко (подробнее о «темах креста» см.: [13, с. 19–20]).

Однако между стремлением Моцарта к созданию собственных тем, обладающих яркой индивидуальностью, и фактами обращения к темам иных авторов противоречий нет. Моцарт, используя действенные (появившиеся в эпохи предыдущие) темообразующие средства, пытается сформулировать свой «интонационно-тематический словарь». Это его стремление с яркостью реализовалось в обращении к «темам креста» с уменьшённой квартой и уменьшённой септи-

мой в качестве опорного (ключевого) интонационно-го ядра. При этом такие его темы «покидают» лоно только полифонических форм и жанров и становятся основой тематизма и в произведениях гомофонных. Это и есть *единение по-моцартовски*: не только в «общих черах» – то есть на уровне структуры (вспомним о рассредоточенных фугах), не только на уровне взаимопроникновения черт фактуры, но и на уровне линейной организации тематизма. Не потому ли тема Шейдта обрела у Моцарта некую двухчастность явно контрастного характера, а в теме фуги для двух клавиров упомянутая контрастность такой же двухчастности демонстрирует ещё большую контрастность интонационных образований: первый элемент («тема креста») – столп высокого барокко, а второй элемент – «представитель» уже стиля галантного. Но вопросы отмеченного единения на мелодическом уровне оставим для возможного отдельного исследования.

⁶ Но если Моцарта интересовал баховский тематизм, то *почему он тяготеет* к тематизму с раннебарочными характеристиками, а не сочиняет темы в соответствии со своим интересом? К примеру, в органной фуге *g moll* (1773 года) в основе интонационной характеристичности темы лежат интервалы уменьшённой кварты и уменьшённой септимы – интервалы интонационного словаря музыки *свободного* письма, ставшие основой «тем креста». То есть создавая тему этой фуги, он опирался не на индивидуальность баховского тематизма, а на ладоинтонационные достижения более раннего периода (Пахельбель). Следовательно, фуга и контрапунктическое мастерство в ней явились скорее плодом стилизации, а не результатом глубинного проникновения в стиль барокко и адаптации со стилем галантным.

Поэтому ответ на поставленный выше вопрос может быть таким: единение принципов гомофонных с полифоническими не может быть *механическим*, подобно теме фуги «Для Констанции» (в ней зерном становится секвенция «шагающих» кварт темы С. Шейдта, а продолжением – моцартовское развёртывание) или подобно теме фуги *c moll* для двух клавиров (зерно – «тема креста», а развёртывание моцартовское). Оно (единение), «благодаря совершенной гармонии между чисто гомофонными и контрапунктическими разделами» [1, ч. 2, кн. 2, с. 149], может быть достойным финала симфонии «Юпитер», в котором первая и третья темы уходят корнями в раннебарочный стиль (мотив хорала «*Cunctipotens genitor*» [*c-d-f-e*] и каноническая секвенция тактов 56–61), а вторая, четвёртая (побочная партия) и пятая – «продукты» галантного стиля.

⁷ Подробнее, но не исчерпывающе, об экземпляре ван Свитена находим в комментариях К. К. Саквы, опубликованных в русском переводе монографии Г. Аберта [1, ч. 2, кн. 1, с. 455–456]. Она издана в 1983 году, однако этот вопрос не закрыт и поныне.

Многие исследователи осторожны в выдвижении версий. Так, баховед Йо Томита 18 апреля 1996

года (конференция в королевском колледже Лондона) по-новому взглянул на происхождение KV 404a и 405 Моцарта. Правда, его интересовало изучение деталей *истории* баховского «ХТК», а не моцартовских обработок. Тем не менее он не обходит вниманием и вопрос, которым занимались В. Фетер, А. Эйнштейн, А. Хольшнейдер, У. Киркендал. Йо Томита осторожен в выводах и не склонен безапелляционно утверждать, что рукописный вариант «ХТК» (II), обнаруженный в Берга (США), – именно тот, с которого Моцарт делал свои обработки. То есть вопрос остаёт-

ся открытым, но мы в своём исследовании «штрихов в эволюции фуги» опираемся на уртекст и на манускрипт ван Свитена как на наиболее вероятную основу для моцартовских обработок. При этом открылась интересная деталь: в пяти использованных Моцартом фугах рукописного экземпляра библиотеки барона есть восемь исправлений, сделанных другой рукой и другим почерком. Велик соблазн считать автором этих поправок именно Моцарта. Но в его обработках учтено только семь поправок.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт Г. В. А. Моцарт: в 2 ч., 4 кн. / пер., коммент. К. К. Саквы. 2-е изд. М.: Музыка, 1983. Ч. 2, кн. 1. 518 с.; 1990. Ч. 2, кн. 2. 560 с.
2. Асафьев Б. В. Избранные сочинения: в 5 т. М.: Изд-во АН СССР, 1952. Т. 1. 400 с.
3. Асланишвили Ш. С. Принципы формообразования в фугах И. С. Баха. Тбилиси: Хеловнева, 1975. 86 с.
4. Вязкова Е. В. От структуры к смыслу // Третьи баховские чтения. Хорошо темперированный клавир, второй том: материалы науч. конф. СПб., 1996. С. 18–26.
5. Гервер Л. Л. О темах и тематических сочетаниях в инструментальных фугах Моцарта // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2002. № 2. С. 42–54.
6. Гервер Л. Л. О чём сообщает название ричеркара в конце XVI – начале XVII вв. // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2016. № 2. С. 8–18.
7. Друсин М. С. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 382 с.
8. Дубравская Т. Н. Композиционные идеи Моцарта в свете исторической эволюции музыкальной формы: финал симфонии «Юпитер» // Моцарт в движении времени (по материалам международной конференции) / ред.-сост. М. Катунян. М., 2009. С. 48–59.
9. Кюрегян Т. С. Гомофония и полифония лицом к лицу: смешанные формы // В пространстве смыслов: текст и интертекст: сб. ст. / отв. ред. Е. Г. Окунева; ПГК им. А. К. Глазунова. Петрозаводск, 2016. С. 44–54.
10. Лаул Р. Х. Три этюда о фугах ХТК И. С. Баха // Александр Наумович Должанский: сб. ст. к 100-летию со дня рождения / отв. ред. К. Южак. СПб., 2008. С. 331–366.
11. Мильштейн Я. И. Хорошо темперированный клавир И. С. Баха и особенности его исполнения. М.: Классика-XXI, 2002. 352 с.
12. Моцарт В. А. Письма / сост. А. Розинкин, общ. ред. А. Парин. М.: Аграф, 2000. 448 с.
13. Напреев Б. Д. Ричеркар, ричеркарность, тонально устойчивая fuga // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 4. С. 13–22. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.013-022.
14. Напреев Б. Д. Ричеркарность в фуге *C dur* («Для Констанции») В. А. Моцарта // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1. С. 7–15. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.007-015.
15. Напреев Б. Д. Так fuga или fugato? Петрозаводск: ПетрГУ, 2014. 138 с.
16. Рукавишников В. Н. Полифония Моцарта: комментированная хрестоматия. М.: Музыка, 1981. 111 с.
17. Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество / пер. с нем. Е. Закс. М.: Музыка, 1977. 454 с.
18. Jennarelli L. M. The Letter of von Heufeld to Leopold Mozart: a New Proposal (The Context) // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2018. No. 1, pp. 59–65. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.059-065.
19. Kirkendale W. Fuga und Fugato in der Kammermusik des Rococo der Klassik [Fuga and Fugato in the Chamber Music of the Rococo Classical]. Verlegt bei Hans Schneider: Tutzing, 1966. 357 S.
20. Mozart. Einzelstücke für Klavier. Urtext. B. 4. Herausgegeben Wolfgang Plath. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1982. Vorwort. S. XI.

Об авторе:

Напреев Борис Дмитриевич, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская консерватория им. А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0002-3972-2495**, naboris@sampo.ru

REFERENCES

1. Abert G. *V. A. Motsart: v 2 ch., 4 kn.* [Abert H. W. A. Mozart: In 2 Parts, 4 Books]. Translation from the German and Comments by K. K. Sakva. 2nd edition. Moscow: Muzyka, 1983. Part 2, Book 1. 520 p.; 1990. Part 2, Book 2. 560 p.
2. Asaf'ev B. V. *Izbrannyye sochineniya: v 5 t.* [Selected Works: In 5 Volumes]. Vol. 1. Moscow: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR, 1952. T. 1. 400 p.
3. Aslanishvili Sh. S. *Printsipy formoobrazovaniya v fugakh I. S. Bakha* [The Principles of Form-Generation in the Fugues of J. S. Bach]. Tbilisi: Khelovneva, 1975. 86 p.
4. Vyazkova E. V. *Ot struktury k smyslu* [From Structure to Meaning]. *Tret'i bakhovskie chteniya. Khorosho temperirovannyi klavir, tom vtoroy: materialy nauch. konf.* [The Third Bach Conference. The Well-Tempered Clavier, Volume Two: Materials of Scholarly Conference]. St. Petersburg State Conservatory. St. Petersburg, 1996, pp. 18–26.
5. Gerver L. L. *O temakh i tematicheskikh sochetaniyakh v instrumental'nykh fugakh Motsarta* [About the Themes and Thematic Combinations in Mozart's Instrumental Fugues]. *Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh* [Scholarly Papers of the Russian Gnesins' Academy of Music]. No. 2. Moscow, 2002, pp. 42–54.
6. Gerver L. L. *O chem soobshchaet nazvanie richerkara v kontse XVI – nachale XVII vv.* [What does the Name of the Ricercar Convey in the Late 16th and the Early 17th Centuries]. *Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh* [Scholarly Papers of Russian Gnesins' Academy of Music]. No. 2. Moscow, 2016, pp. 8–18.
7. Druskin M. S. *Iogann Sebast'yan Bakh* [Johann Sebastian Bach]. Moscow: Muzyka, 1982. 382 p.
8. Dubravskaya T. N. *Kompozitsionnye idei Motsarta v svete istoricheskoy evolyutsii muzykal'noy formy: final simfonii «Yupiter»* [The Compositional Ideas of Mozart in Light of the Historical Evolution of the Musical Form: the Finale of the “Jupiter” Symphony]. *Motsart v dvizhenii vremeni (po materialam mezhdunar. konf.)* [Mozart in the Motion of Time (Based on the Materials of the International Conference)]. Ed. by M. Katunyan. Moscow, 2009, pp. 48–59.
9. Kyuregyan T. S. *Gomofoniya i polifoniya litsom k litsu: smeshannyye formy* [Homophony and Polyphony Face to Face: Mixed Forms]. *V prostranstve smyslov: tekst i intertekst* [In the Space of Meanings: Text and Intertext]. Ed. by E. G. Okuneva. Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory. Petrozavodsk, 2016, pp. 44–54.
10. Laul R. Kh. *Tri etyuda o fugakh KhTK I. S. Bakha* [Three Sketches about Fugues of the Well-Tempered Clavier by J. S. Bach]. *Aleksandr Naumovich Dolzhanskiy: sb. st. k 100-letiyu so dnya rozhdeniya* [Alexander Naumovich Dolzhansky: A Collection of Articles Commemorating the Centennial Anniversary of His Birth]. Ed. by K. Yuzhak. St. Petersburg, 2008, pp. 331–366.
11. Mil'shteyn Ya. I. *Khorosho temperirovannyi klavir I. S. Bakha i osobennosti ego ispolneniya* [The Well-Tempered Clavier by J. S. Bach and Features of Its Performance]. Moscow: Klassika-XXI, 2002. 352 p.
12. *Motsart V. A. Pis'ma* [Mozart W. A. Letters]. Comp. by A. Rozinkin, Ed. by A. Parin. Moscow: Agraf, 2000. 448 p.
13. Napreev B. D. *The Ricercar, the Ricercar Style, and the Tonally Stable Fugue.* *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship.* 2016. No. 4, pp. 13–22. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.013-022.
14. Napreev B. D. *The Ricercar Qualities of the Fugue in C major (“For Constanze”) by Mozart.* *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship.* 2018. No. 1, pp. 7–15. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.007-015.
15. Napreev B. D. *Tak fuga ili fugato?* [So is it Fugue or Fugato?]. Petrozavodsk: Publishing House of the Petrozavodsk State University, 2014. 138 p.
16. Rukavishnikov V. N. *Polifoniya Motsarta: kommentirovannaya khrestomatiya* [Mozart's Polyphony: A Commented Chrestomathy]. Moscow: Muzyka, 1981. 111 p.
17. Eynshteyn A. *Motsart. Lichnost'. Tvorchestvo* [Einstein A. Mozart. Personality. Creativity]. Translation from the German by E. M. Zaks. Moscow: Muzyka, 1977. 454 p.
18. Jennarelli Leone M. *The Letter of von Heufeld to Leopold Mozart: a New Proposal (The Context).* *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship.* 2018. No. 1, pp. 59–65. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.059-065.
19. Kirkendale W. *Fuga und Fugato in der Kammermusik des Rococo der Klassik.* Verlegt bei Hans Schneider: Tutzing, 1966. 357 S.
20. Mozart. *Einzelstücke für Klavier.* Urtext. B. 4. Herausgegeben Wolfgang Plath. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1982. Vorwort. S. XI.

About the author:

Boris D. Napreyev, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music Theory and Composition Department, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia),
ORCID: 0000-0002-3972-2495, naboris@sampo.ru