



Б. Д. НАПРЕЕВ

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

Ричеркарность в фуге *C dur* («Для Констанции») В. А. Моцарта

Эволюционный процесс европейской музыки с особой силой отразился на судьбах жанров, в том числе и на ричеркарной фуге. В XVIII веке фуга стала одной из важнейших точек пересечения многих тенденций, полигоном борьбы интересов галантного стиля и богатейшего контрапунктического наследия. Полную свободу выбора по отношению к формам, средствам и возможностям «учёной» музыки раскрыл И. С. Бах в «Искусстве фуги», оставив поле для размышлений. Понимание происходящих процессов было дано великим творцам, среди которых – В. А. Моцарт. Для него стремление к единению характерных (и наиболее ярких и перспективных) принципов полифонической музыки и тенденций музыки новейшей стало смыслом многих конкретных творческих деяний. В статье рассматривается моцартовская фуга «Для Констанции» (KV. 394) как одно из эпохальных произведений. Внешне казавшаяся сочинением легкомысленным, а по истории создания в некоторой степени случайным, фуга явилась олицетворением решительного и композиторски осознанного поворота на путь поисков новых форм и единения различных стилей. Наблюдаемые в ней стилевые черты были определены в исследовательской литературе (Б. В. Асафьев) как «моцартовский полифонизм».

Ключевые слова: эволюция фуги, ричеркар, ричеркарность, тональный план фуги, контрапунктический стиль, галантный стиль, полифония Моцарта.

BORIS D. NAPREEV

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

The Ricercar Qualities of the Fugue in *C major* (“For Constanze”) by Mozart

The evolutionary process of European music was reflected with special force in the fates of certain genres, including the ricercar fugue. In the 18th century the fugue became one of the most important points of interconnection of many tendencies, a polygon of struggle between the interests of the gallant style and the richest contrapuntal heritage of “learned” music. Complete freedom of choice in regards to the forms, means and possibilities of the “learned” music was revealed by J.S. Bach in “The Art of the Fugue,” leaving a field for contemplation. An understanding of the occurring processes was given to the great composers, among which was Mozart. For him the aspiration towards the juncture of characteristic (and the brightest and most perspective) principles of “learned” contrapuntal music and the tendencies of the most current music for his time became the meaning for many concrete artistic creations. The article examines Mozart’s Fugue “For Constanze” (KV. 394) as one of the epochal compositions. Seeming in its outward appearance to be a lightweight composition, rather accidental in the history of its appearance, the Fugue presented itself as a personification of a decisive and compositionally conscious turn along the path of search for new forms and unification of various styles. The stylistic features observed in it were defined in musicological literature (namely, by Boris Asafiev) as “Mozartian counterpoint.”

Keywords: the evolution of the fugue, ricercar, ricercar qualities, the tonal plan of a fugue, contrapuntal style, galant style, Mozart’s counterpoint.

Моцартовский полифонизм. Возникновение этого типа полифонизма, по мнению Б. В. Асафьева, связано с процессами «...ладовой мелодизации... старинной полифонии... и динамического голосоведения...» в современной Моцарту музыке [2, с. 67]. Это явление – всеобщее, объективное и, отражая тенденцию времени, принадлежит не только В. А. Моцарту. Оно в полной мере заметно и у многих его современников (хотя бы по попыткам смягчить противоречия, вызванные разрывом между галантным и «учёным» стилями). Асафьев тем не менее справедлив, когда общий для эпохи принцип именует «моцартовским». Моцартовский музыкальный язык и законы формообразования, взращённые гомофонией, испытывали острую необходимость в единении с принципами полифонии. Именно в единении, а не в механическом сочетании полифонических и гомофонных приёмов формообразования¹.

Стремления Моцарта к поиску наиболее приемлемых и действенных форм, полезных как для экспонирования материала, так и для контрапунктической его обработки и формообразования целого, не могли быть ограничены только механическим (порой даже весьма остроумным) объединением различных по фактуре пластов. Идеи, возникшие в ранний период творчества, обязательно смотрели в будущее и были связаны с созданием неких принципов именно сложнейшего единения, а не с эксплуатацией элементарных приёмов полифонии смешанной фактуры.

Ярким периодом жизни Моцарта стал 1782 год. А. Эйнштейн, вслед за Г. Абертом², называет этот год «периодом сочинения фуг» [19, с. 159]. Датировки Аберта и Эйнштейна не расходятся с подтверждающими данное утверждение фактами: в этом году действительно внимание Моцарта было приковано к фуге. В частности, он создал и находящуюся в центре внимания статьи фугу «Для Констанции».

Оба учёных (как, впрочем, и сотни других исследователей) прекрасно знали о достижениях юного композитора за все предшествующие годы как в области полифонии вообще, так и конкретно – в фуге. Однако 1782 год выделяли особо. Возникает вопрос: почему именно этот год? Что же особенного произошло в это время? Каковы критерии оценок периода: Моцартом написано просто большое количество фуг или же к этому добавляется ещё и ощутимая непо-

хожесть его фуг этого времени на другие? Что «вдруг» приковало внимание Моцарта к фуге? Почему появляется фуга «Для Констанции», столь решительно отличающаяся по многим параметрам от фуг, им самим написанных (в том числе и незавершённых) в предыдущие годы? Заострим внимание на фуге «Для Констанции», которая действительно стоит особняком ото всех (кроме незаконченной органной фуги *g moll*) ранних фуг.

Как видим, возникает много вопросов. При этом очевидна их тесная зависимость друг от друга, и это – не простое совпадение. Исследователи, конечно же, не имели в виду ситуацию, при которой можно подумать, что композитор до указанного периода вообще не писал фуг, а указанная фуга стала первой. Совсем нет. Коль скоро это так, то повторим вопрос: что же стало причиной выделения 1782 года в статус особого «периода сочинения фуг»?

Напомним, что интерес Моцарта к полифонии (в частности, к фуге) возник ещё в детскую пору. И реализовался он в соответствии с полученными знаниями о полифонии. Поэтому не стоит удивляться тому, что его первые шаги в этом направлении курировались отцом и Иоганном Эберлином (1702–1762) – композитором Зальцбургской капеллы. Большое количество версет, написанных И. Эберлином, его же «Девять токкат и фуг» (весьма заметный для своего времени опус) стали для Моцарта почти настольными книгами. Но Эберлин уходит из жизни, не успев заложить ученику устойчивых и твёрдых взглядов на значение систематизирующих навыков и знаний о фуге. Стремительно же развивающиеся события (три путешествия Моцарта по Италии в 1769–1772 годах) открыли перед любопытствующим взором вундеркинда потрясающий спектр полифонических форм, в том числе и фуги.

Моцартовские ранние фуги (1772–1773) лаконичны. Это, в сущности, ещё полифонические версеты в самом простом виде. Из них сохранились (согласно данным каталога Кёхеля, но оспариваемым А. Эйнштейном по части их моцартовского авторства) две таковых: в *G* и в *D* миксолидийском. При невероятной стремительности развития его знаний и умений в сочинении музыки в разных стилях и формах, версеты для композитора быстро стали «тесны». Его не интересовали столь узкие дидактические рамки лаконичной фугообразной



формы. Именно «фугообразной», поскольку данная форма исчерпывала свой потенциал уже в рамках собственной экспозиции. А раздел развивающий либо не успевал наступить, либо был столь краток и динамически ничтожен, что удовлетворить полёт моцартовского вдохновения был не в состоянии.

Поэтому уже в 1773 году композитором написан ряд фуг (некоторые остались в набросках), заметно превышающих нормы версет.

Итак, как видим, fuga как полифоническая форма для Моцарта до 1782 года – вовсе не новость, а вот написанная им fuga «Для Констанции» – действительно нова. Новаторство этой фуги мы познаём в сравнении её характеристик со многими фугами того времени. В том числе и с фугами самого Моцарта. Её появление своеобразно подытожило стремления Моцарта в поисках особенных форм полифонизма (будущего «моцартовского полифонизма»). Остаётся только объяснить неразрывную *общность* даты её появления с апрелем 1782 года. Но в этом вопросе нет ничего загадочного. В письме к отцу от 10 апреля из Вены в Зальцбург Моцарт пишет, что в воскресных музицированиях у барона ван Свитена «...ничего не играют кроме Генделя и Баха» [12, с. 258]. Десять дней спустя в письме к Наннерль (от 20 апреля 1782 года) Вольфганг сообщает, что поиграл Констанции фуги, полученные от барона, а она «...сильно бранила... за то, что я не хочу писать самого красивого, что есть в музыке» [там же, с. 259].

Однако вовсе не Констанция вынудила Моцарта открыть «период сочинения фуг». Всё наоборот. Наивно полагать, что появление пьесы связано с лёгким гневом милой невесты. Впрочем, если вдуматься в причину гнева Констанции, то можно предположить, что он был вызван не столько действиями жениха, сколько ситуацией, так поздно призвавшей его к раскрепощению своей композиторской фантазии.

Fuga «Для Констанции» стала откровением Моцарта перед самим собой. Играя фуги, полученные от ван Свитена, Моцарт был поражён многим. И в первую очередь – высоким уровнем единения полифонических и гомофонных принципов формообразования в фугах, к которому он сам по-музыкантски интуитивно стремился. И не столько фактом обнаруженного единения, сколько средствами достижения этого единения, которыми И. С. Бах (ведь именно его фуги из второго тома «Хорошо темпериро-

ванного клавира» играл Моцарт) его добился. Основным же средством на этом пути оказалась весьма своеобразно и привлекательно интерпретированная Бахом ричеркарность³.

Как бы ни складывались обстоятельства появления фуги «Для Констанции», вопрос о причинах её появления остаётся пока без полного ответа. Самый очевидный (лежащий на поверхности) ответ: близкое знакомство с фугами Баха (и баховскими принципами ричеркарности) укрепило Моцарта в собственной правоте относительно единения новаторских принципов своей (галантной) эпохи с устоями, проповедуемыми «учёной» музыкой. Но и эта причина, на наш взгляд, не является основной. Ведь fuga «Для Констанции» со всей своей, казалось бы, *неожиданной новизной* в творческом портфеле Моцарта была не первой. Фуги Баха привлекли Моцарта не только своей ричеркарностью. Ведь Моцарт был хорошо знаком с итальянской фугой, выросшей именно из ричеркара и ставшей «второй формой ричеркара» [14, с. 80]. Его путешествия по Италии, обилие услышанной и исполненной музыки *Prima vista*, многочисленные импровизации на заданную тему, творческие контакты с падре Мартини и вообще – дух итальянской фуги, – всё было знакомо и понятно. То есть уже было «своим». Он даже сам пытался «по горячим следам» путешествий по Италии написать ричеркарную органную фугу в *g moll*. По данным каталога Кёхеля (KV 401 (375^e), это было сделано предположительно в 1782 году. Эта датировка принадлежит А. Эйнштейну. В более поздних изысканиях Вольфганг Плат предлагает считать временем написания этой фуги 1773 год. Если датировка В. Плата верна (а она подкрепляется рядом аргументов), то можно считать, что это была *первая*⁴ столь развёрнутая ричеркарная (но ставшая уже «третьей формой ричеркара») fuga для органа. Именно первая, в которой Моцарт (пусть интуитивно) пытался реализовать свои стремления в сфере полифонии.

Органную фугу композитор не завершил. Он остановился перед разделом, предполагавшим включение педальной клавиатуры. Что-то в ней не удовлетворяло Моцарта. Работу доделал Максимилиан Штадлер, ограничившись, однако, присочинением всего лишь восьмитактовой коды. Фактически Штадлер фугу не *дописал*, а лишь *завершил*. Вслушиваясь в музыку и воспринимая

динамику её формообразования, можно предположить: неудовлетворённость Моцарта была связана с несхожестью его фуги с теми, на которых он учился и которые сам писал (к примеру, в финалах квартетов⁵). Одновременно, по-видимому, его не удовлетворял тематический материал, отражающий требования эстетики галантного стиля, но малопригодный для контрапунктической обработки в духе «учёного» стиля. Возможно, композитор ощущал некоторую незрелость, связанную с недостаточной осознанностью своих стремлений в поисках того единения, образец которого он смог ощутить позже – в фугах Баха.

Итак, чтобы дать ответы на многие вопросы, обратимся к анализу специфики фуги «Для Констанции».

Яркой особенностью является обращение к тематизму, соответствующему стилю времён «учёной» музыки. Моцарт заимствует тему у С. Шейдта (из второй фуги второй части его «*Tabulatura nova*», 1624). То есть Моцарт, цитируя тему эпохи расцвета контрапункта, демонстрирует (и не скрывает этого) своё понимание роли именно этого стиля как основы темы фуги, предназначенной для контрапунктической разработки⁶. Следовательно, чтобы продемонстрировать формирующие «способности» ричеркарности, не обязательно обращаться к тематизму с яркими индивидуальными чертами. Гораздо эффективней использовать проверенную временем тему, как это было свойственно жанрам пародии предшествующих эпох.

Целенаправленный характер действий Моцарта подтверждается и математически: в фуге «Для Констанции», состоящей из 67 тактов в размере 4/4, тема звучит 35 раз. А в фуге (фактически ричеркаре) С. Шейдта на ту же тему, имеющей 154 такта, она представлена 49 раз. Тем самым у Шейдта она занимает 62 % от общего звучащего «пространства», а у Моцарта – более 76 %. Как видим, разница внушительна. Она окажется ещё внушительней, если учесть, что в фуге Шейдта основной «взнос» в отмеченную величину внёс огромный (32 такта) pedalный раздел с темой, изложенной в манере *cantus planus* и в большом увеличении. Степень концентрации тематизма у Моцарта гораздо выше, чем у Шейдта. Это недвусмысленно говорит о высоком значении собственно темы для формообразовательного процесса.

Однако значение темы подтверждается не только продемонстрированным количеством

занятого «пространства», но и неминуемыми разнообразными преобразованиями её как таковой, разнообразием полифонических форм, в которых она участвует. А главным аргументом, объясняющим такой уровень концентрации тематичности, является значительное сокращение Моцартом (по сравнению с фугой Шейдта) всевозможного второстепенного материала. То есть связи формы фуги Моцарта («третьей формы» ричеркара) с мотетными принципами отходят на второй план. На смену им идут новые, инспирированные законами гомофонии, принципы формообразования, о чём свидетельствует и большое значение мотивных приёмов развития. О «скупости» Моцарта в отношении к вне-тематичному материалу будет сказано ниже.

Если продолжить сравнение с фугой Шейдта, то обнаруживается ещё одна важная особенность моцартовской фуги: богатство тонального плана. Именно тонального, а не ладо-гиполадового (подробнее см.: [13, с. 16–18]), как у Шейдта.

К концу XVIII века в *гомофонных* жанрах и формах инструментальной музыки роль тонального плана стремительно повышается. Это привело к естественному и обязательному внедрению его в «обойму» формирующих средств и в полифонических формах. Так, «тональное пятно» (подробнее см.: [14, с. 84]), экспонировавшее параллельную тональность и появившееся в тонально устойчивых фугах конца XVII века, «разрослось» до внедрения темы в параллельной тональности. Оно дало мощный стимул для привлечения всех прочих атрибутов этой тональности. И в фуге «Для Констанции» после нормативной трёхголосной экспозиции (с таким же – нормативным для своего времени – тональным планом: T – D – T) уже в такте 8 появляется предсказуемая тональность *a moll*, что порождает ожидание возможного последующего проведения темы в *e moll* (экспозиционная пара). Но в фуге Моцарта сделан своеобразный ракоход этой пары (*e moll* – *a moll*), что и спровоцировало дальнейший нестандартный (но в пределах первой степени родства) тональный ход в *d moll* и *F dur*. Наконец, в такте 46 ярко обнаруживает себя *f moll*. Эта тональность тоже находится в первой степени родства к основной (*C dur*), но она окружена *d moll* и тоникой *G dur*.

А если добавить, что этот *f moll* располагается в точке золотого сечения, то нетрудно уловить откровенное воздействие именно гомофонных по происхождению формирующих тенден-



ций (тесная связь между функцией тональности и структурой). Появление этой тональности не смущает *современные* представления о возможностях тонального плана. Для музыки же последней четверти XVIII века такой ход не был ординарным, ибо тональность с разницей в четыре знака ещё не вписалась в группу родственных, впоследствии образовавших так называемую первую степень родства. Для времён появления фуги «Для Констанции» использование такой тональности было схожим по фонической эффективности с «тональным пятном» (связанным с внедрением параллельной тональности) в музыке конца XVII века.

Ладотональный контраст между нормативной экспозицией и последующим движением в будущем ярко очерчивает структурные границы: тональный план продолжает подвергаться решительным обновлениям именно в свободном разделе.

Очередной особенностью анализируемой фуги безусловно является уже упомянутая «скудость» нетематического материала. Эту скудость представляют материалы противосложений и интермедий. Причём и в этом случае Моцарт индивидуален: мелодическая четырёхзвучная фигура первого противосложения (имеются в виду 2, 3, 4 доли такта 3) изложена секвенчно в соответствии с секвенцией нисходящих кварт темы. Но привлекает особое внимание другое: опорные звуки этой четырёхзвучной фразы *обязательно* диссонируют (секунды и ноны) с темой. Диссонирование становится *удержанным* независимо от того, контрапунктирует эта мелодическая фраза тему либо другому материалу в интермедиях или нет. Но важна не только удержанность диссонирования, но и активное участие этой мелодической фразы в многочисленных дублированиях терциями (такт 56), октавами (такты 64–67), что сообщает базовому трёхголосию черты четырёхголосия, характерного скорее для фактуры *Gravicembalo* (и исторически стремительно приближающегося *Hammerklavier*), нежели для клавесина. Более того, отмеченное диссонирование способствует тому, что эта фраза, образуя логически выверенную мелодическую линию на протяжении *всей* фуги, начиная с 3-го такта по 65-й, претендует чуть ли не на роль второй темы.

Отмеченные особенности сквозного функционирования этой мелодической фигуры затрудняют (таково следствие отмеченной «скудости») употребление многих других возможных

интонационных образований. Лишь в контрастной интермедии тактов 31–34 появляется относительно новое интонационное образование (с трелеобразной фигурой), которое, однако, не тиражируется и не представляется конкурентным для мелодической фразы, лежащей в основе удержанного противосложения.

Важной особенностью является и обильное использование всевозможных *вертикальных перестановок*.

Итак, фуга «Для Констанции» создана. Причём буквально за несколько дней. В упомянутом письме к Наннерль от 20 апреля 1782 года Моцарт сообщил о впечатлениях от проигранных им фуг И. С. Баха и о том, что он быстро «откликнулся» на укору Констанции и «ответил» на них этой фугой. Конечно, для большого мастера сочинение фуги за столь короткое время не удивительно. Такой срок можно считать нормальным. Темп работы Моцарта известен: когда он был чем-либо увлечён, то всё спорилось. Смог же он сотворить свои три великих симфонии суммарно меньше чем за три месяца 1788 года, а здесь – «всего лишь» фуга. Однако если учесть, что для сочинения фуги потребовалось вникнуть, понять и сделать своими идеи (ричеркаром преломлённые) гениального Баха, то можно считать, что фуга «Для Констанции» возникла мгновенно.

Скорость написания фуги связана не столько с потрясением от искусства Баха, но и с тем, что Моцарт задолго до работы над произведением был готов к восприятию новых идей, а творческие успехи Баха (столь остро совпавшие с идеями Моцарта) оказались лишь той лестницей, которая подняла Моцарта на значительно более высокий уровень. Отмеченная скорость сочинения фуги объясняется не только гением композитора. Гений непознаваем, это верно. Эвристика почти бессильна, но в данном случае следует принять на веру мысль, ставшую для Человечества законом: *Ars longa, Vita brevis*.

Связь между идеями одного конкретного композитора (И. С. Баха) и другого (В. А. Моцарта) не должна быть элементарно зримой. Идеи «носятся в воздухе», но в нужный для искусства (а не для конкретного его служителя) момент «вдруг» возникают во весь рост и обязывают своих верных служителей их воплощать.

Моцарт был покорён всем, с чем встретился в фугах Баха, но главным на тот момент оказа-

лось потрясение виртуозностью средств экспонирования и развития музыкальных мыслей и тем единством гомофонии и полифонии (и равноправностью их) в стиле Баха, к которому уже давно стремился сам.

Фуга «Для Констанции», несмотря на внешнюю забавность и кажущуюся несерьёзность причин появления («гнев» милой невесты), стала тем эпохальным произведением Моцарта, в котором ощущается высокая степень оригинальности и сформированности черт стиля полифонии, названного Б. В. Асафевым «моцартовским полифонизмом». Стиля, повлёкшего за собой и дальнейшие достижения как самого Моцарта (фуга *c moll* для двух клавесинов, позже инструментованная для струнного квартета, финал симфонии «Юпитер»), так и всей полифонии в музыке европейской (читай: мировой,

что, впрочем, требует самостоятельного исследования).

В свете сказанного становится ясным: особенность фуги «Для Констанции» – не в качестве тематизма, не в его новизне, соответствующей духу времени (вспомним, что тема Шейдта была создана задолго до описанных нами событий, а точнее, ещё до 1624 года), не в степени его индивидуальности. Не это интересовало Моцарта при создании фуги, а вполне соответствующая всем требованиям «учёной» музыки эпохи барокко продемонстрированная в ней ричеркарность. Вот именно в этом историко-стилистическом пункте пересечения различных стилей (породивших упомянутое единство) и есть загадка не столько причин появления этой конкретной фуги, сколько создания *условий* для возникновения «моцартовского полифонизма».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Термин «механические сочетания», конечно, не вполне корректен. Но многие технические трудности, подстерегавшие всех сочинителей при использовании ординарных полифонических приёмов (к примеру, двухголосных канонов в оперных дуэтах и т. д.), вынуждали заниматься поисками способов соединения этих полифонических форм с пластом сопровождения, организованного по законам гомофонии. И многие такие способы обладали откровенными признаками именно механического сочетания пластов. Ничего зазорного в этом не было. Ведь многие технические приёмы эпохи Средневековья опираются на подобные конструктивистские методы. Практика выработала эффективные способы решения таких задач: к ним относятся так называемые смешанные формы, связанные с использованием «синтетического» [7, с. 377] типа фактуры (порой остро необходимого в крупных ораториальных, оперных и симфонических произведениях), в которой полифоническое многоголосие является опорой пласта ведущего, а гомофонное многоголосие обеспечивает сопровождение (аккомпанемент). Подобных примеров в музыке XVIII века и дальнейших времён не счесть. Однако в этом способе откровенно просматривается некий именно *механический* синтез принципов полифонии и гармонии. Избежать же его (в тех ладотональных условиях) практически не было возможности. Да и такой необходимости (возможно, по указанной причине) не возникало. Однако тщательное рассмотрение этого приёма (весьма распространённого и порой даже художественно привлекательного) не

входит в задачу настоящей статьи.

² В. А. Моцарт «...так глубоко погрузился в старое искусство, что можно без ошибки датировать 1782 годом начало нового стиливого периода в его творчестве» [1, с. 93].

³ Ричеркарность в музыке И. С. Баха определяется не только изысканностью контрапунктической техники. Одной из тенденций ричеркарной техники XVII и начала XVIII века можно считать всё нарастающее стремление к «скупости» использования различного второстепенного (не тематического) материала.

Для мотета XVI века множественность музыкальных материалов естественна: каждая новая вербальная строфа требовала (и получала) своё музыкальное «освещение». Для инструментального ричеркара (отделившегося от мотета) такая множественность утратила актуальность, а среди оставшихся в употреблении материалов быстро назрела дифференциация на их первостепенность (функция тематическая) и на второстепенность (функция не тематическая).

Так, при использовании удержанных противосложений (материалов, в определённом смысле, не тематических) ричеркарность неминуемо вызвала необходимость применения всевозможных контрапунктических средств для упорядочивания взаимоотношений этих противосложений с другими (в первую очередь тематическими) материалами. Постепенно формируется такая зависимость: снижается большое количество различных материалов, но зато у оставшихся повышается их мелодическое значение



в процессе формообразования и при этом значительно сокращается хаотичность (свойственная ранним этапам) их контрапунктических отношений.

Поэтому «скупость», удовлетворявшая обязательность переосмысления законов строфического мотета, усвоенных и развитых ричеркаром «первой формы» [14 с. 80], стала одной из особенностей «третьей формы» ричеркара в творениях И. С. Баха в XVIII веке.

Причинно-следственные связи между стремлением к «скупости» количества материалов и повышением роли контрапунктической техники настолько прочны, что даже не позволяют расставить эти категории в должной последовательности. Похоже, что для Баха эта неясность не была помехой. Он просто делал то, что остаётся до сих пор непознанным окончательно (гений непознаваем!), но что «...мы сможем лишь чувствовать, испытывая при этом безграничное удивление» [17, с. 8].

⁴ И. С. Бах усилил акценты: во-первых, продолжил процесс сокращения неосновного материала и, во-вторых, повысил формообразующую роль ричеркарности, для чего продолжал расширять её технический арсенал. То есть тот арсенал, который, казалось, уже давно исчерпал все свои возможности. Но нет, для Баха – не исчерпал, но приобрёл новые. И это почувствовал и принял Моцарт.

Исследование вопроса датировки сочинения органной фуги не входит в задачу настоящей статьи. Отметим лишь, что, независимо от даты сочинения, она демонстрирует точность стремлений композитора и своё «предшествование» фуге «Для Констанции». Если прав В. Плат, то всё выглядит предельно логично: фуга *g moll* – явная предшественница фуги «Для Констанции» не только в хронологическом плане. Ведь даже если она была создана позже (то есть в декабре 1782 года), то и в этом случае её «предшествование» не может быть исключено, ибо моцартовский гений таков, что задуманное в 1773 году (иными словами: инспирированное событиями 1773 года) смогло материализоваться лишь в конце 1782

года. Может возникнуть контрвопрос: почему же композитор не внёс в замысел 1773 года коррективы, соответствующие требованиям эпохи 1782 года? Ответом может стать обнаружение несоответствия раннего материала требованиям времени после создания фуги «Для Констанции».

⁵ Речь в данном случае идёт о квартетах *F dur* (август 1773) и *d moll* (сентябрь 1773) и о квартете *G dur* (31 декабря 1782). Правда, А. Эйнштейн, рассуждая о положительных сторонах фуг Моцарта в этих квартетах, объясняет это влиянием Й. Гайдна. Однако учёный несколько преувеличивает значение Гайдна в развитии Моцарта-полифониста. В этих фугах мы ощущаем скорее силу влияний И. Эберлина. Во всяком случае, влияния Гайдна созвучны эберлиновским традициям. Несколько особняком стоит фуга из квартета *G dur*. Уже сама тема (в «связке» с ответом имеющая в своей основе гармоническую последовательность типа S – D – T) нова. А её графика, благодаря использованию характернейшего для своего времени мелодического оборота из хора «*Sunctipotens genitor*» с поступенным движением вверх и с терцовым скачком в том же направлении, предвосхищает первую тему финала симфонии «Юпитер». Испытав влияние Д. Фрескобальди (тема ричеркара «*Settimo sopra*» *sol, mi, fa, la, sol*), И. Фробергера (тема ричеркара № 4 из цикла 6 ричеркаров 1658 года: *sol, la, do, si, la, sol*) и фуг в *E dur* И. Фишера и И. С. Баха, она сближает эту музыку с эпохой высокой «учёной» музыки.

В этом квартете (*G dur*), таким образом, ощущается направление мысли Моцарта на единение признаков «учёной» музыки с признаками музыки своей (галантной) эпохи. Но реализация этих намерений опиралась всё же на принципы искусства И. Эберлина.

⁶ Ю. Н. Тюлин в высшей степени точно сформулировал роль темы в музыке анализируемой нами эпохи «старых контрапунктистов»: «...тема – это догмат, непреложный постулат, в который нужно верить, но который не говорит сам за себя» [16, с. 258].



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. 520 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: сб. ст. // Третьи баховские чтения. Хорошо темперированный клавир, том второй: материалы науч. конф. СПбГК. СПб., 1996. 108 с. С. 18–26.
5. Гервер Л. Л. О темах и тематических сочетаниях в инструментальных фугах Моцарта // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. М., 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. М., 2016. № 2. С. 8–18.

7. Григорьев С. С. Теоретический курс гармонии. М.: Музыка, 1981. 479 с.
8. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 382 с.
9. Дубравская Т. Н. Композиционные идеи Моцарта в свете исторической эволюции музыкальной формы: финал симфонии «Юпитер» // Моцарт в движении времени (по материалам междунар. конф.). М., 2009. С. 48–59.
10. Кюрегян Т. С. Гомофония и полифония лицом к лицу: смешанные формы // В пространстве смыслов: текст и интертекст / ПГК им. А. К. Глазунова. Петрозаводск, 2016. С. 44–54.
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. М.: Аграф, 2000. 448 с.
13. Напреев Б. Д. Ричеркар, ричеркарность, тонально устойчивая fuga // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 4 (25). С. 13–22. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.013-022.
14. Напреев Б. Д. Тонально развивающаяся ричеркарная fuga // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 2 (27). С. 78–87. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.078-087.
15. Рукавишников В. Н. Полифония Моцарта: комментированная хрестоматия. М.: Музыка, 1981. 111 с.
16. Тюлин Ю. Н. Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников // Русская книга о Бахе. М., 1985. С. 258–264.
17. Форкель И. Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха / пер. Е. Сазоновой; ред., послесл., коммент. Н. Копчевского. М.: Музыка, 1974. 166 с.
18. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем. М. С. Друскина, Х. А. Стрекаловской. М.: Классика-XXI, 2002. 801 с.
19. Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество / пер. с нем. Е. М. Закс. М.: Музыка, 1977. 454 с.
20. Kirkendale W. Fuga und Fugato in der Kammermusik des Rococo der Klassik. Verlegt bei Hans Schneider. Tutzing, 1966. 357 S.
21. Mozart. Einzelstücke für Klavier. Bärenreiter Urtext. B. 4. Herausgegeben Wolfgang Plath, 1982. Vorwort. S. XI.

Об авторе:

Напреев Борис Дмитриевич, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная 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. V. A. Mozart: In 2 Parts, 4 Books]. Translation from the German and Comments by K. K. Sakva. Part 2, Book 1. Moscow: Muzyka, 1983. 520 p.
2. Asaf'ev B. V. *Izbrannye sochineniya: v 5 t.* [Selected Works: In 5 Volumes]. Vol. 1. Moscow: Izd-vo AN SSSR, 1952. T. 1. 400 p.
3. Aslanishvili Sh. S. *Printsipy formoobrazovaniya v fugakh I. S. Bakha* [Principles of Formation in the Fugues of J. S. Bach]. Tbilisi: Khelovneva, 1975. 86 p.
4. Vyazkova E. V. Ot struktury k smyslu: sb. st. [From Structure to Meaning: a Collection of Articles]. *Tret' i bakhovskie chteniya. Khorosho temperirovanny klavir, tom vtoroy: materialy nauch. konf.* [Third Bach Conference. The Well-Tempered Clavier, Volume Two: Materials of Scholarly Research]. 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 Themes and Thematic Combinations in Mozart's Instrumental Fugues]. *Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh* [Scholarly Notes of the Gnessins' Russian 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 Notes of the Gnessins' Russian Academy of Music]. No. 2. Moscow, 2016, pp. 8–18.
7. Grigor'ev S. S. *Teoreticheskij kurs garmonii* [A Theoretical Course of Harmony]. Moscow: Muzyka, 1981. 479 p.



8. Druskin M. S. *Iogann Sebast'yan Bakh* [Johann Sebastian Bach]. Moscow: Muzyka, 1982. 382 p.
9. 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)]. Moscow, 2009, pp. 48–59.
10. Kyuregyan T. S. Gomofoniya i polifoniya litsom k litsu: smeshannye formy [Homophony and Polyphony Face to Face: Mixed Forms]. *V prostranstve smyslov: tekst i intertekst* [In the Space of Meanings: Text and Intertext]. Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory. Petrozavodsk, 2016, pp. 44–54.
11. Mil'shteyn Ya. I. *Khorosho temperirovanny klavir I. S. Bakha i osobennosti ego ispolneniya* [J. S. Bach's Well-Tempered Clavier and the Peculiarities of its Performance]. Moscow: Klassika-XXI, 2002. 352 p.
12. Motsart W. A. *Pis'ma* [Mozart W. A. Letters]. Moscow: Agraf, 2000. 448 c.
13. Napreev B. D. Richerkar, richerkarnost', tonal'no ustoychivaya fuga [The Ricercar, the Ricercar Style, and the Tonally Stable Fugue]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 4 (25), pp. 13–22. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.013-022.
14. Napreev B. D. Tonal'no razvivayushchayasya richerkarnaya fuga [The Tonally Developing Ricercar Fugue]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 2 (27), pp. 78–87. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.078-087.
15. Rukavishnikov V. N. *Polifoniya Motsarta: kommentirovannaya khrestomatiya* [Mozart's Polyphony: A Chrestomathy]. Moscow: Muzyka, 1981. 111 p.
16. Tyulin Yu. N. Kristallizatsiya tematizma v tvorchestve Bakha i ego predshestvennikov [The Crystallization of Themes in the Music of Bach and his Predecessors]. *Russkaya kniga o Bakhe* [The Russian Book about Bach]. Moscow, 1985, pp. 258–264.
17. Forkel' I. N. *O zhizni, iskusstve i proizvedeniyakh Ioganna Sebastiana Bakha* [Forkel J. N. On the Life, Art and Works of Johann Sebastian Bach]. Translation by E. Sazonova; Redaction, Afterword and Comments by N. Kopchevsky. Moscow: Muzyka, 1974. 166 p.
18. Shveytser A. *Iogann Sebast'yan Bakh* [Schweitzer A. Johann Sebastian Bach]. Translation from the German by M. S. Druskin, Kh. A. Strekalovskaya. Moscow: Klassika-XXI, 2002. 801 p.
19. Eynshhteyn A. *Motsart. Lichnost'. Tvorchestvo* [Einstein A. Mozart. Personality. Creation]. Translation from German by E. M. Zaks. Moscow: Muzyka, 1977. 454 p.
20. 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 p.
21. Mozart. *Einzelstücke für Klavier* [Mozart. Single Pieces for Piano]. Bärenreiter Urtext B. 4. Herausgegeben Wolfgang Plath, 1982. Vorwort. P. XI.

About the author:

Boris D. Napreev, 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

