

*На правах рукописи*

**ЗЫБИНА**  
**Карина Игоревна**

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СВЕТСКОГО И  
ЦЕРКОВНОГО  
В МУЗЫКЕ В.А. МОЦАРТА**

**Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство**

Автореферат диссертации  
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Москва  
2011

Работа выполнена на кафедре истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского

Научный руководитель: Доктор искусствоведения, профессор  
**Кириллина Лариса Валентиновна**, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского

Официальные оппоненты: Доктор искусствоведения, профессор  
**Сусидко Ирина Петровна**, заведующая кафедрой аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных

Кандидат искусствоведения, доцент  
**Матвеева Елена Юрьевна**, доцент кафедры истории и теории музыки Тамбовского государственного музыкально-педагогического института им. С.В. Рахманинова

Ведущая организация: Уральская государственная консерватория (Академия) им. М.П. Мусоргского

Защита состоится 12 мая 2011 года в 16 часов на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского по адресу: 125009, г. Москва, ул. Б.Никитская, д. 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

Автореферат разослан \_\_\_ апреля 2011 года.

Ученый секретарь диссертационного совета,  
доктор искусствоведения, профессор

**Ю.В. Москва**

## Общая характеристика работы

Соотношение церковных и светских жанров, а также религиозной и мирской проблематики в творчестве Вольфганга Амадея Моцарта — тема столь же увлекательная, сколь и малоизученная в отечественном музыковедении, и далеко не исчерпывающе освещённая в зарубежных трудах. Между тем, интерес к личности и творчеству Моцарта в современном мире настолько велик, что постоянно возникают вопросы, готовых ответов на которые в классической литературе о композиторе нет. Этим обусловлена **актуальность темы** настоящей работы, призванной заполнить существующую лауну и обобщить новейшие достижения мирового моцартоведения.

**Материалом исследования** являются как произведения Моцарта, так и различные словесные тексты (переписка композитора, мемуары, исторические документы), а также изобразительные источники (церковная архитектура моцартовской эпохи, храмовые интерьеры, оформление органов и т.д.). **Предмет исследования** — этико-эстетическая позиция Моцарта и её отражение в творчестве композитора, а также взаимовлияние и взаимопроникновение церковных и светских жанров на уровне проблематики, формы, музыкального языка, образов и аллюзий.

Сведения о **разработанности темы** подробно представлены во Введении. С одной стороны, о Моцарте, в том числе и о различных аспектах его церковной музыки, о его религиозных взглядах, о связи его зрелого стиля с «учёным» стилем церковной музыки барокко, о проникновении духовной тематики в глубоко светские сочинения, включая симфонические и театральные и т.д., написано чрезвычайно много; с другой — до сих пор не создано обобщающего исследования, которое вбирало бы в себя все названные аспекты.

Этим объясняется основная **цель** данной работы: разместить моцартовские церковные жанры на заслуженно высокой ступени в жанровой иерархии, наглядно продемонстрировав значимость этой области творчества для композитора, а также единство духовного и светского начал в его музыке.

Более конкретные историко-искусствоведческие **задачи** диссертации таковы:

— создать объёмную и многостороннюю картину религиозно-музыкальной практики в Австрии XVIII века, чтобы понять тот контекст, внутри которого складывалась личность Моцарта и развивался его гений;

— обозначить эстетические и стилевые особенности церковных сочинений Моцарта;

— выявить влияние церковной музыки Моцарта на его светские произведения, включая переработки одних жанров в другие, заимствования тем, аллюзии;

— проанализировать под новым углом зрения ряд церковных и светских произведений Моцарта, которые ранее не рассматривались в избранном здесь ракурсе.

**Методы**, использованные при написании данной работы, сочетают в себе историзм, комплексный искусствоведческий анализ и теоретический анализ музыкальных произведений. Это позволяет двигаться от самых общих вопросов к конкретике музыкальной материи и соотносить аналитические результаты с подробно прописанным историческим контекстом. Методологическая база диссертации основывается на идеях, изложенных в различных исследованиях как на русском, так и на иностранных языках. В первую очередь, это книга Г. Борна «Музыкальный язык Моцарта. Ключ к жизни и сочинениям» (Born G. Mozarts Musiksprache. Schlüssel zu Leben und Werk. München, 1985), а также труд отечественной исследовательницы Е. Чигаревой (Чигарева Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. М., 2001).

**Новизна настоящей работы** заключается, прежде всего, в целостном подходе к поставленной проблеме. Вместе с тем, наше исследование призвано исправить тот очевидный пробел, который по идеологическим причинам имел место в отечественном музыковедении прошлого столетия. За исключением Реквиема, церковные сочинения Моцарта (равно как и других венских классиков) почти полностью игнорировались исследователями и отсутствовали в ВУЗовских курсах истории зарубежной музыки. На западе же вплоть до второй половины 20 века, когда церковная музыка Моцарта стала предметом комплексной переоценки, при рассмотрении проблемы церковного и светского акцент непременно делался на доминировании светского начала в церковной музыке Моцарта и его современников.

В работе впервые на русском языке освещены многие аспекты функционирования церковной музыки в Зальцбурге и Вене времён Моцарта, представлена история создания ряда не очень известных сочинений композитора и проделан их анализ. Наконец, впервые даны переводы на русский язык ряда важных исторических документов и свидетельств, а также либретто ораторий Моцарта.

**Практическая ценность** полученных результатов заключается в существенном обогащении наших представлений о духовной и музыкальной жизни Австрии классической эпохи. Материалы исследования могут быть использованы в вузовских курсах истории музыки и в курсах мировой художественной культуры в немusикальных вузах. Кроме того, анализы произведений и переводы представляют собой реальную помощь исполнителям, предоставляя возможность разобраться как в строении, так и в содержании заинтересовавшей их музыки.

**Апробация работы.** Работа обсуждалась на заседании кафедры истории зарубежной музыки в Московской государственной консерватории 9 ноября 2010 года и была рекомендована к защите в качестве диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Отдельные положения диссертации были представлены на научных конференциях в Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского (Моцарт в движении времени, 2006), Академии музыки им. Гнесиных (Христианские образы в искусстве, 2010) и Харьковской государственной академии культуры (Австрийская музыкальная культура на перекрестье эпох и традиций, 2009).

**Структура работы.** Исследование состоит из Предисловия, Введения, трех глав, каждая из которых дробится на ряд тематически обособленных разделов, Заключение, Библиографии, включающей более 350 пунктов, и Приложений, содержащих переводы либретто моцартовских сочинений, хронологические и сравнительные таблицы, а также небольшое исследование сонат по Розарию Г.И.Ф. Бибера, немаловажное для концепции всей работы.

## Основное содержание работы

**Введение** посвящено обоснованию темы диссертации, а также обзору написанных ранее исследований, так или иначе затрагивающих эту тему. Первая и вторая составляющие этой части Введения находятся в неразрывном единстве. Дело в том, что, за исключением Реквиема, церковная музыка Моцарта в 19 и, частично, в 20 веках представляла собой периферийную область интересов исследователей и музыкантов. Вместе с сочинениями других представителей второй половины 18 столетия, моцартовские мессы, вечерни, литании нередко подвергались критике, причем в весьма жестких выражениях: «упадок церковной музыки» (Х. Кречмар), «рококо-оперные сладости греха» (И.Ф. Стравинский). Не случайно представители эпохи романтизма иногда пренебрегали литургическими произведениями Моцарта, предпочитая использовать во время богослужения фрагменты его оперной музыки, приспособив к ним латинские тексты. Тем самым они словно бы открыто заявляли не только о своем решительном неприятии моцартовских творений для храма, но и о том, что сам композитор не разграничивал в своем сознании эти две области своего творчества. С точки зрения ревнителей «настоящей» церковной музыки это было абсолютно неприемлемо.

Следствием такого подхода стало отсутствие каких бы то ни было специальных исследований этой темы вплоть до середины 20 века – в Европе и вплоть до последних десятилетий – в нашей стране. Церковной музыке Моцарта посвящались отдельные главы монументальных трудов О. Яна (1856), Г. Аберта (1920), А. Эйнштейна (1945), но первая самостоятельная работа появилась только в 1955 году. Это книга К.Г. Феллерера «Церковная музыка Моцарта» (Fellerer K. G. Mozarts Kirchenmusik. Salzburg, 1955). После ее публикации одна за другой начали появляться на свет монографии и статьи, разрабатывающие отдельные аспекты этой темы (прежде всего, влияние зальцбургской традиции на Моцарта). В рамках издания Нового полного собрания сочинений Моцарта было предпринято масштабное текстологическое изучение моцартовских партитур. И, несмотря на то, что в России все эти исследования практически не известны, а русскоязычных трудов очень мало, можно утверждать, что церковная музыка Моцарта вызывает нарастающий интерес. Но очень многие аспекты остались без внимания. Среди таковых – тесная взаимосвязь церковной

музыки со светской, взаимное влияние и взаимное обогащение этих разных областей его творчества. Эта линия и является ведущей в данном диссертационном исследовании.

## ***Глава 1. Церковное и мирское в религиозно-музыкальной практике 18 века***

Эта глава посвящена обрисовке религиозной жизни Австрии моцартовского времени. Кроме того, она затрагивает некоторые моменты (общественные и политические), в разной степени влиявшие на нее.

В первом разделе главы – *Дискуссии о церковной музыке* – обсуждаются отдельные документы той эпохи, принадлежавшие музыкантам-теоретикам, а также представителям духовенства (энциклика папы Бенедикта XIV *Annus qui 1749* года). Выясняется, что как первые, так и вторые настаивали на максимально возможном соблюдении давних традиций письма для церкви, выдвигая в качестве образцового творчество Палестрины. Т.е., по сути дела, они призывали к созданию индивидуального музыкального мира церкви, неподвластного времени и независимого от всеобщего прогресса.

Раздел *Йозефинизм и церковная музыка* посвящен описанию реформаторской деятельности императора Иосифа II (1780-1790), который оказал огромное влияние на развитие церковной музыки в Австрии. Некоторые его нововведения, коснувшиеся в том числе богослужебной практики, были подготовлены еще в период правления императрицы Марии Терезии (1740-1780), запретившей, среди прочего, в 1773 году влиятельный орден иезуитов.

Многие действия императора Иосифа II, руководствовавшегося соображениями всеобщей пользы, носили ярко выраженный антиклерикальный характер. Среди таковых, в первую очередь – упразднение монастырей, не занятых общественно полезной деятельностью. Все имущество закрытых обителей переходило в т.н. церковные религиозные фонды. Взамен монастырей культивировалось учреждение церковных приходов.

Император позволял себе вмешиваться даже в устав богослужения. Так, согласно его указам, было уменьшено количество церковных праздников, четко регламентирован храмовый декор (вплоть до количества алтарных свечей), а также процессии и паломничества. Не обошел вниманием император и музы-

кальную часть литургии. Он ввел строгий запрет на инструментальную музыку в церкви, сократил использование латыни и утвердил понятный всем прихожанам немецкий язык.

Следствием этих нововведений стало резкое уменьшение количества создаваемых музыкантами месс, литаний и прочих церковных сочинений и постепенно все более активное распространение церковных гимнов на немецком языке, и ранее являвшихся частью литургической практики.

В конце 1780-х - начале 1790-х годов, правда, многие из усиленно внедряемых нововведений были отменены, и некоторые – волей самого Иосифа. Этот отход назад, предпринятый Иосифом, был отчасти поддержан его братом и наследником Леопольдом II. Однако новый император не спешил окончательно возвращать старые порядки. Да и возвратная политика после столь радикальных и активных изменений была на тот момент уже в принципе невыполнима.

Реформы Иосифа были частью своего времени, логичной кульминацией внутренних процессов, которые привели к полному господству светского элемента в обществе. Уже факт своевольного и, в общем-то, успешного вмешательства правителя в дела церкви и ее узаконенные временем традиции говорит сам за себя. Однако как такового перелома в развитии церковной музыки не произошло. Достаточно вспомнить, что императорская капелла даже в самый разгар нововведений продолжала работать по старому образцу, а церковные сочинения австрийских композиторов (того же Моцарта или Й. Гайдна), созданные после смерти Иосифа, за редким исключением, были все-таки ближе к классическому эталону, нежели к идеалам йозефинизма. Корни, которые пустила музыкальная часть богослужебной практики, были слишком мощны для того, чтобы обрубить их в единое десятилетие.

Следующий раздел главы – ***Барокко и смешение стилей в церковной архитектуре*** – демонстрирует изменение архитектуры и убранства австрийских соборов, которое происходило параллельно с изменениями в практике церковного музицирования. Как и композиторы, жадно впитывавшие и использовавшие все современные находки при музыкальном оформлении богослужения, архитекторы, скульпторы и художники той поры считали модернизацию сохранившихся памятников старины едва ли не своим долгом.

Так, собор св. Стефана, кафедральный собор Вены, выстроенный в 14 веке в готическом стиле, в 1738 году с северной стороны перед входом в катакомбы был украшен выразительной барочной скульптурной группой, а в 1647 году его сумрачный готический интерьер был освещен богатым и ярким главным алтарем. Одна из старейших венских церквей, св. Михаила, заложенная еще в 1221 году, веками перестраивалась под новые вкусы и к концу 18 века совмещала в себе черты готики, барокко и классицизма.

Впрочем, желание архитекторов изменить архаичный и суровый облик старых соборов вполне объяснимо. Ведь большинство окружавших их зданий было выстроено в стиле барокко, славившемся своей театральностью. Возводившиеся в конце 17 — первой половине 18 века церкви поражают богатством и пышностью своих фасадов, а также роскошью и блеском внутреннего убранства. Таковы и венские Карлскирхе и Петерскирхе, и зальцбургский кафедральный собор. Более того, создается впечатление, что скульптурное и живописное оформление барочных храмов являет собой застывшие театральные декорации, сопровождающие и украшающие разворачивающееся перед прихожанами действие. В следующем разделе диссертации — *Ритуал и театральность* — поднимается вопрос о сходстве и различии литургического действия и театрального представления.

Конечно, театр и религиозный обряд ни в коем случае не могут быть приравнены друг к другу. Между ними существует четкая и весьма существенная грань — перевоплощение. Исполняемый священнослужителями обряд — лишь символическое отображение событий, где каждый участник берет на себя определенную функцию, но ни в коем случае не стремится вжиться в свою роль. Несмотря на это, факт остается фактом — элемент театральности как таковой (в виде разделения пространства храма, как и театрального пространства, на два практически не связанных один с другим мира — мира таинства и наблюдения за ним, здешнего и потустороннего) заложен и в богослужебной практике. Неудивительно, что театр то там, то тут сопутствовал литургии — это и красочные церковные театрализованные процессии, и рождественские представления.

Но и сам ход литургии весьма близок театральному обряду. Так, в зальцбургском кафедральном соборе на фоне пышных «декораций» (фресок и скульптур) традиционно возникало несколько «сценических площадок», на каждой из которых шло самостоятельное представление. Основные события, ра-

зумеется, происходили непосредственно перед зрителями-прихожанами, в алтарном пространстве. Это было обрядовое действие, совершаемое священниками. Но, помимо главных действующих лиц, в этом театре участвовало еще как минимум 6 групп исполнителей-музыкантов, размещавшихся в разных местах храмового пространства (преимущественно рядом с органами). Количество музыкантов, задействованных в исполнении литургической музыки, вполне соответствовало размаху барочной архитектуры. Среди таковых были и инструменталисты. Соответственно, инструментальная музыка, против которой столь активно восставали церковные иерархи, была полноправным участником богослужения. Именно ей посвящен следующий раздел главы – *Инструментальная музыка в церкви*.

Благодаря тому, что в Австрии, как и в других европейских странах, поющие части мессы перемежались не только ритуальными обрядами, чтениями и молитвами, но и текстами проприя службы, положенными на музыку другими авторами, а также симфоническими «вставками», литургия нередко превращалась в своего рода концерт с разнородной программой, включавшей как инструментальные, так и вокальные номера. В качестве инструментальных «вставок» использовались наиболее распространенные жанры: концерты, сонаты и симфонии. Сведениями об этих сочинениях, прозвучавших во время службы, пестрят многие документы второй половины 18-го – первой декады 19-го века.

Кроме того, инструменты служили также аккомпанементом к музыкальным частям мессы, литаний и вечерен. И именно оркестровый состав был определяющим при классификации мессы и литаний. Так, сочинения, именовавшиеся *brevis*, сопровождалось т.н. церковным трио (2 скрипки, бас и орган), а называемые *solemnis* (равно как и *brevis et solemnis*) – полным оркестром.

Заключительный раздел первой главы диссертации посвящен важной части музыкально-театральной жизни Европы 18-го века – *религиозному театру*. Эта народно-монастырская традиция, объединившаяся со временем с университетскими представлениями, переросла в настоящий профессиональный театр. В Вене его работа была связана с деятельностью иезуитской коллегии, получившей в 1620 году собственное здание. Поставленные там спектакли, включавшие в себя декламацию, пение, пантомиму, инструментальную музыку, танец, фехтование, шли на латинском языке и перемежались интермедиями.

В Зальцбурге традиция школьных представлений была более связана с профессиональной организацией, а также с деятельностью иезуитов, нежели с народными «играми». Известно, что именно в аббатстве св. Петра впервые учителя объединились для постановки спектаклей. С момента основания университета в 1617 году подобные постановки были перенесены на его сцену и стали регулярными – вплоть до 1778 года было документально зафиксировано более 600 представлений. Автором текста (преимущественно латинского) выступал профессор университета, автором музыки (роль которой со временем значительно возросла) – весьма известный в городе композитор. В середине 18-го века музыку к школьным драмам создавали И.Э. Эберлин, А.К. Адльгассер, М. Гайдн, Л. Моцарт.

Другой разновидностью австрийского религиозного театра были т.н. *Serolcro*-оратории (*serolcro* – ит., буквально – гробница, могила), распространенные прежде всего в Вене. Свое происхождение они велят от флорентийских религиозных действ с музыкой, называемых *Rappresentazione sacra* – «священное представление». В австрийских *serolcro* традиция *Rappresentazione sacra* воплотилась следующим образом: это были своеобразные религиозно-драматические представления, разыгрываемые в церквях в день плащаницы (или в Страстную, Великую пятницу) перед роскошно убраным «гробом Христовым» (*Heiligen Grab*) – объемным или рельефным изображением гробницы в пещере, расположенным в католическом храме чаще всего сбоку от алтаря. В качестве сюжета выступали сцены из евангельских «страстей» или библейских сказаний, служивших прообразом страданий Христа (например, сцена жертвоприношения Авраама). Сценическое оформление *serolcro* было очень пышным. Состояли они из 2 частей, как и итальянские оратории. Текст чаще всего был немецкий. Среди авторов музыки были известнейшие композиторы своего времени, такие как А. Драги и А. Чести. Однако, возможно, самую важную роль в развитии этого жанра сыграл австрийский император Леопольд I (1640-1705). Большой любитель театральных постановок, он активно пропагандировал «церковные оратории» и сам являлся их автором. Символично поэтому, что со смертью Леопольда I закончилась и короткая жизнь *serolcro*-ораторий. Однако влияние *serolcro* ощущается на протяжении всего 18 века. Вероятно также, что П. Метастазио, автор многих популярных ораториальных либретто 18 века, находился

под влиянием serolcro, поскольку большая часть его текстов этого жанра была написана уже в Вене.

Что касается Зальцбурга, то его положение на тот момент (середина столетия) было почти уникальным. Т.н. Grabmusiken существовали там со времен архиепископа Маркуса Ситтикуса (правил 1612-1619) и были живой и весьма популярной традицией вплоть до окончания периода правления князя-архиепископа Сигизмунда, графа фон Шраттенбаха (1753-1772). Во время поста одним из любимых развлечений архиепископа были оратории, сценические кантаты и духовные зингшпили. По строению эти сочинения фактически были ответвлениями школьных представлений или serolcro. Исполнялись они в кафедральном соборе, монастырях св. Петра или Ноннберге (если позволял сюжет, связанный в этом случае с serolcro), либо в резиденции архиепископа. Тексты подобных ораторий и духовных зингшпилей, написанные местными поэтами на немецком языке, были простыми и доступными по содержанию. Исполнялись они, как и оперы, участниками придворной капеллы. Длилось представление несколько дней (чаще всего – 3 дня) и сочинение музыки, по традиции, распределялось между ведущими композиторами. Чаще всего таковыми были Й.Э. Эберлин, А.К. Адльгассер, М. Гайдн и Л. Моцарт. С 1772 года, после смерти архиепископа Шраттенбаха, разнообразные театральные постановки постепенно сокращались и вскоре прекратились вовсе.

## ***Глава 2. Церковное и мирское в жизни и творчестве Моцарта***

Вторая часть исследования являет собой следующий шаг на пути к моцартовской музыке. На основе анализа писем Моцарта, а также прочих сохранившихся документов делается попытка воссоздать его внутренний облик, выявить его отношение к вере, религии, а также обнаружить специфику подхода к созданию музыки для церкви.

Изучению эпистолярного наследия посвящен первый раздел этой главы – ***Рассуждения Моцарта о религии, церковной музыке и церковном стиле***. Такой подход не только позволяет узнать важные факты, касающиеся сочинения и исполнения того или иного произведения, но и увидеть глазами композитора окружавший его мир. Становится очевидным, что, будучи по-настоящему верующим человеком, Моцарт действительно в определенном смысле уравнивал

в правах свою музыку для церкви и для концертного исполнения или же сцены. Обсуждая с отцом некоторые композиционные особенности, а также практику бытования церковной музыки, он использовал понятия, равно применимые как к светской, так и к церковной музыке. Например: посещать/смотреть/слушать/давать мессу (вечерню, литанию), ходить на репетиции мессы, дополнять части собственной мессы чужими и прочие. Вместе с тем, другие высказывания композитора убеждают нас в том, что он признавал и поддерживал необходимость стилового разграничения светских и церковных произведений. По крайней мере, понятие «церковный стиль» встречается в его письмах довольно часто.

Исследование моцартовской переписки обнаруживает заинтересованность композитора в общественно-политической жизни своей эпохи. В следующем разделе главы – *Моцарт и йозефинизм* – затрагивается круг его общения, который включал в себя виднейших политических деятелей – таких, как граф Иоганн Филипп Кобленц (вице-канцлер Иосифа II), барон Готфрид ван Свитен (известный дипломат) и развивается мысль о том, что Моцарт не только был в курсе всех злободневных событий, но и, более того, поддерживал реформы, внедряемые императором Иосифом.

Вступление же композитора в масонский орден, по всей видимости, не стоит объяснять йозефинистскими влияниями или же веяниями моды. Вероятно, действовавшие в кругу масонов законы (например, установка на всеобщее равенство вне зависимости от занимаемого в обществе положения и профессии) были в большинстве своем привлекательны для Моцарта. Кроме того, музыка входила в масонский обиход в качестве неотъемлемой части, что обеспечивало также профессиональную заинтересованность композитора.

В следующем разделе – *Церковная музыка Моцарта* – дается общий обзор его сочинений, а также их классификация. Отмечается тесная связь Моцарта с бытовавшей традицией и, в первую очередь, с традицией родного Зальцбурга. Моцартовская инструментальная музыка для литургии ограничена пространственным в этой архиепископской резиденции жанром церковных сонат, а вокально-инструментальная отличается краткостью и лаконичностью. Последнее, вероятнее всего, связано с требованиями просветительски настроенного зальцбургского архиепископа Иеронима Коллоредо, стремившегося сделать службу скромнее и доступнее для понимания рядового прихожанина. Этот же-

ский регламент, судя по всему, противоречил собственным представлениям Моцарта о том, какой должна быть церковная музыка. Не случайно написанные части единственной венской мессы *c-moll* K 427 (417a), которая, равно как и Реквием, осталась незавершенной, являют собой полную противоположность предписаниям зальцбургского владыки. Истории создания этой мессы, а также проблеме перенесения ее материала в кантату «Кающийся Давид» K 469, посвящен следующий раздел главы – *Месса c-moll K 427 (417a) и кантата «Кающийся Давид» K 469*.

Из каких соображений Моцарт обратился к созданию столь объемного церковного сочинения, неясно до сих пор. Документально подтвержден лишь факт исполнения мессы в зальцбургском монастыре св. Петра осенью 1783 года, в период последнего визита композитора в родной город. Также остается лишь догадываться, по каким причинам Моцарт прервал работу над этой партитурой. Многие предположения, высказанные по этому поводу, сейчас опровергнуты или подвергнуты сомнению, окончательная версия пока не найдена. Возможно, объяснение довольно простое: по ходу работы Моцарт осознал, что его проект неосуществим. В тогдашних условиях исполнить целиком такую масштабную мессу было практически невозможно и уж тем более не стоило и рассчитывать на продолжение ее жизни в рамках богослужебной практики. Следовательно, затраченные на ее создание силы и время себя не оправдают.

В 1785 году на основе недописанной мессы Моцарт создал новое сочинение «Кающийся Давид», из 10 номеров которого 8 были без изменений заимствованы из мессы. Номерная структура мессы, ее масштабы и исполнительский состав практически идеально соответствовали требованиям заказчика (это было Венское общество музыкантов, *Tonkünstler-Sozietät*). По сей день, правда, непонятно, к какому именно жанру следует причислять эту работу: определяемая в различных документах то как оратория, то как кантата, она совмещает в себе черты первой и второй. Неясно даже, как озаглавил Моцарт новую редакцию своей мессы. Непросто обстоит дело и с автографом партитуры, который замечает переписанный профессиональным копиистом текст соответствующих номеров мессы с итальянским либретто кантаты.

Автор текста тоже остается неизвестным. Долгое время считалось, что им был Лоренцо Да Понте, однако это утверждение сомнительно. Более вероятно, что из-за недостатка времени Моцарт сам переделал тексты Священного Писа-

ния (вполне возможно, с помощью какого-либо поэта, например, того же Да Понте). Это было гораздо удобнее, нежели давать указания кому-то другому, ждать выполненной работы, а затем, быть может, еще и редактировать ее. Тем более, что итальянский язык он знал прекрасно и, бесспорно, обладал некоторым поэтическим талантом.

Помимо «Кающегося Давида», у Моцарта есть еще несколько сочинений, так или иначе связанных с литургическими сюжетами. Истории их создания, а также вопросам содержания посвящен следующий раздел – *Моцартовские сочинения на сюжеты из Священного писания*. В первую очередь, это духовный зингшпиль «Долг первой заповеди» К 35, по сюжету сходный с аллегорическим действием иезуитской школьной драмы, другие части которого были положены на музыку М. Гайдном и А.К. Адльгассером. Кроме того, это итальянская оратория «Освобожденная Бетулия» К 118 (74с) (*Betulia Liberata*) на популярный текст П. Метастазियो, написанная Моцартом по заказу во время пребывания в Италии, но так и не исполненная.

Заключительный фрагмент 2 главы имеет название *Размышления Моцарта о смерти*. Обозначенная в заглавии тема получает здесь различное освещение. Это и цитирование некоторых моцартовских писем, демонстрирующих истинно классицистскую идею приятия смерти. Это и погружение в мир его музыки, которая зачастую наталкивает на противоположные мысли. Рассматривается история создания миниатюрной наследницы *sepolcro*-ораторий, «Погребальной музыки» К 42 (35а), исполненной в зальцбургском кафедральном соборе в 1767 году. Упоминается сочинение иного рода, «Масонская траурная музыка» К 477 (479а), поднимается вопрос о существовании его разных редакций, в первой из которых было предусмотрено участие хора.

Наконец, затрагивается и Реквием, вбирающий в себя многие тенденции, намеченные ранее в юношеских и зрелых работах и обобщающий многие идеи, появившиеся как в светской, так и в церковной музыке. Пожалуй, Реквием – это по-настоящему автобиографическое произведение композитора. Большая часть работы над этим незавершенным сочинением пришлось на период смертельной болезни Моцарта и это почти мистическое совпадение, вероятно, сказалось на том беспрецедентном уровне трагизма, который сквозит практически во всех законченных (и даже относительно законченных) частях. Ни в одном из моцартовских церковных сочинений прежде не было такого обилия минорных кра-

сок, таких страшных контрастов (как между частями, так и внутри их), неожиданных, почти театрально-изобразительных, эффектов, которые порождают ассоциации со сценами моцартовских опер – таких, как «Идоменей» и «Дон Жуан», также связанных с темой смерти. Словно в звуках своего Реквиема Моцарт не только обращался ко Всевышнему с мольбой о покое, но и каялся в известных лишь ему одному грехах, почти не веруя в их прощение. Возможно, именно этот сверх-субъективный тон, отсутствовавший ранее в работах духовных жанров, и стал причиной особой популярности этого сочинения. Вместе с тем, Реквием являет собой совершенно очевидный и, быть может, ярчайший пример подлинного взаимодействия в моцартовском творчестве светского и церковного. Последняя, третья глава диссертации, выявляет другие случаи подобного единства в музыке Моцарта.

### ***Глава 3. Взаимодействие и взаимопроникновение церковного и светского в моцартовской музыке***

Сосредоточенная на творчестве Моцарта, эта глава охватывает широкий круг проблем. Первый раздел – ***Грани моцартовского церковного стиля*** - посвящен стилю, который господствует в моцартовских церковных сочинениях.

Сам Моцарт подразумевал под стилем церковной музыки исключительно контрапунктическое письмо. Основным его стилевым ориентиром, по видимому, были традиции полифонии свободного письма – по крайней мере, именно в таком духе написаны многочисленные контрапунктические эпизоды в его церковных сочинениях. Правда, почувствовать себя свободно в этой технически сложной области композитору удалось далеко не сразу. Помимо этого, полифоническое письмо зальцбургского и венского Моцарта значительно отличается. В венское десятилетие, отмеченное влиянием барочных мастеров и, в первую очередь, И.С. Баха, контрапункт стал частью моцартовского «я», проникая практически во все жанры его творчества. А сам стиль эпохи Барокко лишился связи с конкретным временным промежутком, выступая как некое абстрактное воплощение величественного надземного начала. Подтверждением тому служат многочисленные цитаты из музыки Генделя, обнаруживающиеся в разных работах венских лет.

Но, как многолик моцартовский контрапункт, также многогранен и его собственный церковный стиль. Это письмо в аккордово-хоральной фактуре, с декламационным изложением материала, зачастую почти гимничное (как в знаменитом мотете Ave verum corpus К 618), это и виртуозное сольное пение (мотет Exultate, jubilate К 165 (158a)).

Последнее, конечно, может породить критику, вызванную привнесением в церковную музыку чрезмерно светского тона. Такую же реакцию могут спровоцировать и некоторые излишне веселые танцевальные эпизоды моцартовских литургических сочинений. Впрочем, сравнение с творчеством других композиторов – моцартовских современников (например, Й. Гайдна), доказывает, что это был скорее «знак времени», нежели демонстрация пренебрежительного и невнимательного отношения. Кроме того, сам Моцарт допускал подобное смешение стилей не только в сочинениях церковных, но и светских жанров. Некоторые подобные случаи приводятся в следующем разделе работы – *Церковный стиль в театральных произведениях*.

Наплывы церковной стилистики встречаются в первую очередь в хоровых фрагментах моцартовских сочинений для сцены. Это все хоровые номера его музыки к драме Т.Ф. Геблера «Тамос, король Египта» К 345 (336a), по содержанию близкие церковным текстам. Это некоторые фрагменты его опер, в частности, самых известных, таких как «Свадьба Фигаро» К 492 (финал IV акта), и «Дон Жуан» К 527. В последней церковный стиль связан с образом Командора и обнаруживает себя в финалах. А заключительный ансамбль этой оперы – традиционное моралитэ, облаченное Моцартом в форму фугато в победном D-dur с темой, изложенной по-строгостильному крупными длительностями – вероятно, один из тех случаев, когда моцартовское подражание старым мастерам сродни символу, провозглашающему торжество божественной воли.

Две другие оперы – «Идомея» К 366 и «Волшебная флейта» К 620 содержат в себе целые эпизоды, имеющие очевидный ритуальный характер. В «Идомея» это – обряд принесения жертвы (№№25-28), в «Волшебной флейте» – масонский обряд, в ходе которого решается судьба Тамино и Памины (№№9-10). Открывают эти сцены инструментальные жанровые номера (марши), в плотной аккордовой фактуре, а продолжают – арии одного из важнейших героев (в первом случае – Идомея, во втором – Зарастро). И господство церковного стиля в этих эпизодах не вызывает сомнений.

Впрочем, моцартовское творчество дает повод говорить не только об аллюзиях, намеках и стилизациях, но и о вполне конкретном влиянии одного на другое, а именно – о тематических переключках между светскими и церковными работами. Однако прежде чем продемонстрировать подобные примеры, необходимо убедиться в том, что они не являются лишь случайными совпадениями. Именно по этой причине столь важным оказывается следующий раздел диссертации – *Текст и музыка в литургических сочинениях*.

Он показывает, что на протяжении жизни Моцарт систематически пользовался методом переноса отдельных тематических ячеек или элементов музыкальной ткани в своих мессах из одной части в другую на одинаковых словах. Применял он и многие узнаваемые формулы, берущие свое начало еще в барочной мессе. Прежде всего, речь идет о декламационной трактовке слова *Kyrie*: три слога с ударением на первый, музыкально представленные в виде трех- (реже четырех-) звучного мотива, чаще всего с пунктирным ритмом. Более того, однотипное оформление одинаковых слов (например, *Dona nobis pacem*) нередко кочует и из мессы в мессу. И если в рамках одного сочинения такое совпадение еще можно называть случайным, то в работах разных лет оно становится показательным, демонстрируя индивидуальную моцартовскую трактовку литургического текста. В связи с этим многие случаи автоцитирования материала церковных сочинений в светских, которые представлены в следующем разделе работы – *Заемствования из церковной музыки в опере* – приобретают совершенно особый смысл.

Большинство моцартовских автоцитат приходится на работы венского периода и обнаруживается в первую очередь в операх на тексты одного поэта – Лоренцо Да Понте. Это «Свадьба Фигаро» К 492 и «*Così fan tutte*» К 588.

В «Свадьбе Фигаро» заимствуется основной тематический материал партии Графини, которая, принимая наравне со всеми прочими участие в авантюрном и бесшабашном приключении с переодеваниями, завершающем безумный день, утонченнее, нежнее и невиннее, нежели другие персонажи. Вероятно, таким образом Моцарт стремился возвысить и отделить эту героиню от ее окружения и обрисовать ее внутренний мир. Интонационная основа ее каватины (№11) и арии (№20) заимствована из заключительных частей двух месс – *Agnus Dei*, содержание которых связано традиционно с образами кроткой, невинной

жертвы (Агнца Божьего, берущего на себя грехи мира). Очевидно, именно таким персонажем представлялась Моцарту его Графиня.

В «Cosi fan tutte» цитирование не имеет связи с конкретным действующим лицом и появляется в разных эпизодах действия (в квинтете №8, в арии Фьордилиджи №14 и в финальном хоре), но всякий раз сюжетно оправдано. Возникает вопрос: мог ли Моцарт рассчитывать на то, что слушатели узнают чужеродный фрагмент в опере? Маловероятно. Значит, эти совпадения имели значение исключительно для него самого. Подтверждает эту мысль неоднократное использование в светской музыке литургических тем. Следующий раздел – *Литургические цитаты в музыке Моцарта* – посвящен анализу подобных случаев.

Разумеется, самой известной моцартовской светской работой, содержащей в себе григорианскую тему, является последняя симфония, C-dur K 551 («Юпитер»), финал которой открывает мотив с – d – f – e, изложенный в манере *alla breve* и являющийся началом известного гимна *Lucis creator*, а также первой фразой *Magnificat* третьего тона. 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. Помимо этого, тема часто использовалась в учебных целях.

Но и в самом моцартовском творчестве финал «Юпитера» - не единственный пример использования этого мотива. Он звучит также в той или иной степени ярко более чем в 10 сочинениях Моцарта, написанных в разное время и в разных жанрах. В большинстве случаев этот мотив подается в начале сочинения как мотто, смысловой исток. Но в некоторых композиционная идея заставляет предположить, что для Моцарта эта тема была своего рода музыкальным лозунгом – «Я верую!».

Однако в симфонии есть и другие заимствования. 1-й элемент побочной темы финала обладает своей историей, никак, впрочем, с литургией не связанной, но зарекомендовавший себя как подходящий материал для полифонической обработки со времен эпохи Возрождения и Барокко. Именно так неоднократно разрабатывал этот мотив и сам Моцарт, меняя ритмический облик и характер изложения. Его соседство с григорианским гимном *Lucis creator* в роли второго по значимости тематического элемента формы в насыщенном полифо-

нией сочинении может стать одним из ключевых доводов в пользу наличия некоего сакрального содержательного пласта симфонии «Юпитер».

Впрочем, Моцарт цитировал в «Юпитере» не только чужой материал, но и свой собственный: в I части второй побочной темой является довольно продолжительный и ясно узнаваемый фрагмент из моцартовской концертной арии для баса «Un bacio di mano» K 541. Таким образом, заимствованные в крайних частях симфонии темы фактически являют собой воплощение двух контрастных миров, поданных в своем максимально обостренном виде – мира светского, представленного комической оперой и церковного, представленного мессой. Учитывая, что эти части объединены тематически при помощи взлетающих вверх и вниз тират, столь напоминающих стрелы Юпитера, можно с уверенностью выдвинуть следующее предположение: последняя симфония Моцарта включает в себе идею некоего единства «ученого» и «галантного», «высокого» стиля и бытовой музыки.

Моцарт использовал литургические темы не только в этой симфонии. И если в случае с «Юпитером» заявление о возможном замысле этой симфонии для исполнения в церкви было бы, пожалуй, слишком смелым и необоснованным, то в случае с ранними симфониями – вполне уместным, поскольку все они были написаны для Зальцбурга и действительно могли звучать, в соответствии с традицией, во время богослужения. Появление литургических цитат в этих сочинениях, следовательно, может объясняться исполнительской практикой.

К числу других моцартовских инструментальных сочинений, содержащих литургическую цитату, относится «Масонская траурная музыка», K 477 (479a). В качестве темы средней части этого малого рондо Моцарт использовал псалмовый тон, исполняемый обычно на страстной неделе (т.н. *Tonus Lamentatio Jeremiae*). Григорианский напев излагается гобоями и кларнетом в унисон, за счет чего достигается сходство со звучанием органа или же унисонного, подобного псалмодированию, пения, что особенно важно в виду того, что задумывалось это сочинение для мужского хора – видимо, его вступление предполагалось именно в этой части формы.

Литургическая тема *Tonus peregrinus* уже использовалась Моцартом намного раньше, в юношеской оратории «Освобожденная Бетулия», K 118 (74c), где была положена в основу финального хора «*Lodi al gran Dio*» («Хвала великому Богу»), а также намного позже – в Реквиеме. И всякий раз при проведении

этой темы намечена явная тенденция к просветлению ее колорита, что позволяет задуматься об общности внутреннего содержания этих эпизодов.

Еще одна цитата обнаруживается в поздней опере «Волшебная флейта» К 620. На сей раз она относится, правда, не к католической, а к протестантской традиции: это хорал «Ах, Господь, с небес воззри на нас и сжался» («Ach Gott, vom Himmel sieh darein»), являющийся основой дуэта латников «Тот, кто бредет по этому пути» (финал второго акта). Звучащий в ключевой момент действия и тесно связанный с ним по содержанию, он придает свершаемому на сцене таинству сакральный оттенок. Моцартовская композиционная идея, предполагающая активное использование полифонической техники, лишь усиливает это впечатление. Кроме всего прочего, этот пример заставляет вспомнить и другие случаи применения полифонии (своего рода символа церковного стиля в моцартовском понимании) в светских сочинениях. Разумеется, наиболее известный и сложный случай содержится в *финале симфонии C-dur K 551 «Юпитер»*. Анализу этой партитуры посвящен следующий раздел диссертации.

Усложняя музыкальную ткань финала своей симфонии контрапунктическим письмом, Моцарт вовсе не крушил традиции, а, скорее, напротив, следовал им. Его новаторство заключается в невероятной степени единства гомофонии и полифонии и в максимальном усложнении техники. Он выступает здесь блестящим знатоком известной интеллектуальной игры своего времени – *ars combinatoria*. Кроме того, Моцарт оказывается как никогда близок к концепции симфонии, устремленной к своему финалу как основному центру тяжести. Именно здесь становится совершенно очевидной свершившаяся смена жанровой иерархии: безраздельно главенствовавшая ранее церковная музыка при формальном своем первенстве уступает право первенства другим – в первую очередь, симфонии. И уже симфония становится тем жанром, который способен охватить в своих 4 частях все грани человеческой жизни. Обозначенные точки соприкосновения мессы и симфонии, иначе говоря, церковного и светского, заставляют с иной стороны оценить и другие моцартовские сочинения: церковные сонаты – инструментальные работы, предназначенные для сугубо литургического исполнения, и кантаты и оратории – вокально-инструментальные, написанные на религиозный сюжет, но звучавшие в концерте. Именно им посвящен заключительный раздел третьей главы – *Церковные сонаты и кантатно-ораториальные сочинения*.

Совершенно очевидно, что моцартовские церковные сонаты (или эписто-ло-сонаты) обладают двойственной природой. Будучи частью литургии, они представляют собой наивную, простодушную, веселую музыку, не имеющую ничего общего с образами смирения и благочестия. Скорее, по характеру, а также общей композиционной схеме эти сонаты могли бы расширить список светских инструментальных работ Моцарта. Впрочем, нередко сонаты тематически оказываются близки соседним по времени создания мессам, а иногда, при помощи оркестровых и композиционных средств, составляют с ними единое целое.

В то же время, кантаты и оратории – жанры, в музыкальном отношении балансирующие на грани между светским и церковным – по строению близки опере с типичным чередованием речитативов и арий и редким вкраплением ансамблей (хоров). Последние, родственные стилистически массивным хоровым частям месс, впрочем, строятся и развиваются скорее по законам светской, нежели церковной музыки. А это доказывает, что Моцарт не только в венские годы, но и будучи достаточно юным композитором, прекрасно осознавал разницу между сочинениями для сцены и для храма, равно как и между сочинениями для литургии и звучащими вне богослужебного ритуала.

Венчающие последний раздел рассуждения имеют характер обобщения. Они подводят итог не только последней и самой важной главе диссертации, но и всей проделанной работе. Таким образом, они служат связующим звеном между основной частью исследования и его **Заключением**. Основная мысль, изложенная в финале работы, такова: значимость церковной музыки была для Моцарта очень велика и постепенно, год за годом, многие черты, отличавшие его работы этого жанра, стали частью его композиторского облика в целом. Можно с уверенностью утверждать: без моцартовской церковной музыки его симфонии, оперы и прочие светские сочинения были бы иными. Равно как и, с другой стороны, без симфоний и опер были бы иными его мессы, литании, вечерни, наконец, его знаменитый Реквием. Стремление к глобальному единству отличает все зрелое творчество композитора. И взаимодействие светского и церковного является органичной и неотъемлемой частью его музыкального языка.

**Публикации по теме исследования в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК:**

1. *Зыбина К.* Взаимодействие церковного и светского в музыке В.А. Моцарта // Музыка и время, №1, 2011. С. 9-12. 0.5 п.л.
2. *Зыбина К.* Загадки и сюрпризы венского «Идоменей» // Старинная музыка, 2006. №№3-4. С. 13-14. 0.25 п.л.
3. *Зыбина К.* Литургическое и светское в музыке В.А. Моцарта: смысловые параллели // Научный вестник Московской консерватории, 2011, №1. С. 26-35. 0.5 п.л.
4. *Зыбина К.* Моцарт неслыханный и невиданный // Старинная музыка, 2007. №№1-2. С. 4-6. 0.2 п.л.

**Другие публикации:**

5. *Зыбина К.* «Демофонт» - ненаписанная опера Моцарта? // Моцарт в движении времени (материалы международной конференции, сост. М. Катунян). М., 2009. С. 99-102. 0.2 п.л.
6. *Зыбина К.* «Истинный Феникс». Творческие диалоги Моцарта и Да Понте в опере «Дон Жуан» // Мир музыки, Баку, 1-2/43, 2010. С. 68-77. 0.8 п.л.
7. *Зыбина К.* Литургические цитаты в музыке В.А. Моцарта: зашифрованный смысл // Австрийская музыкальная культура на перекрестье эпох и традиций (материалы международной научно-теоретической конференции 26-27 марта 2009 года). Харьков, 2009. С. 42. 0.05 п.л.
8. *Зыбина К.* Невероятные приключения Гайдна в России // Й. Гайдн. 200 лет со дня смерти. М., 2009. С. 31-35. 0.25 п.л.