



О. А. УРВАНЦЕВА

*Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки
г. Магнитогорск, Россия*

ORCID: 0000-0002-2200-2600, postik2006@mail.ru

Эволюция церковного стиля Моцарта (на примере «Litaniae Laetanae» К. 125, К. 243)

Духовно-музыкальная область творческого наследия Моцарта зальцбургского и венского периодов исследована в разной степени. Наибольшее внимание музыковеды уделяют сочинениям венского периода, в то время как основной массив церковной музыки композитор создавал в Зальцбурге. При анализе произведений раннего и среднего периодов становится очевидной эволюция церковного стиля Моцарта. Сравнение сходных по жанру и литургическому тексту двух литаний «Litaniae Laetanae» (1771 и 1774) даёт возможность выявить модели, служившие Моцарту образцами при освоении жанров духовной музыки, проследить стилевые истоки, повлиявшие на формирование индивидуального церковного стиля композитора, а также выявить топоры, присущие духовной музыке. В «Litaniae Laetanae» представлены топоры, сложившиеся как в классической, так и в барочной традиции, и берущие начало не только в церковной, но и в светской музыке. К ним относятся топоры «этоса», связанные с молитвенными настроениями, галантные и чувствительные, представленные лирическим типом мелодики и часто танцевальными ритмоформулами, а также топоры скорби и пафоса, берущие истоки как в церковных, так и в оперных жанрах. Благодаря множественности моделей, повлиявших на формирование церковного стиля Моцарта, в его духовных сочинениях гетерогенные источники переплавляются в особое качество, отличающее зрелый стиль композитора.

Ключевые слова: австрийская духовно-музыкальная традиция, церковная музыка Моцарта, «Litaniae Laetanae», зальцбургский стиль духовных сочинений.

Для цитирования / For citation: Урванцева О. А. Эволюция церковного стиля Моцарта (на примере «Litaniae Laetanae» К. 125, К. 243) // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4. С. 127–137. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.127-137.

OLGA A. URVANTSEVA

Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy), Magnitogorsk, Russia

ORCID: 0000-0002-2200-2600, postik2006@mail.ru

The Evolution of Mozart's Church Music Style (on the Example of the "Litaniae Laetanae" K. 125, K. 243)

The domain of sacred music in Mozart's musical legacy of the Salzburg and Vienna periods has been researched to various degrees. The greatest amount of attention is given by musicologists

to the compositions of the Vienna period, whereas the main body of church music was created by the composer in Salzburg. Upon analysis of works of the early and middle periods, the evolution of Mozart's sacred style becomes apparent. Comparison of two "Litanies Lauretanae" (from 1771 and 1774), which are similar to each other in terms of genre and their literary texts, presents the possibility of revealing the models which served as examples for Mozart during the time he mastered the genres of sacred music, to trace out the stylistic sources which had influenced the composer's individual church style, as well as to elucidate the topoi inherent to sacred music. In the "Litanies Lauretanae" there are topoi presented which have been developed in both the Classical and the Baroque traditions, and which stem not only from church music, but also from secular music. These include the "ethical" topoi, connected with prayerful moods, gallant and sensitive topoi, presented by a lyrical type of melodicism and, frequently, by dance rhythmic formulas, as well as topoi of grief and pathos, stemming from both church and opera genres. Because of the multiplicity of the models which had influenced the formation of Mozart's church style, in his sacred works the heterogeneous are remelted into a special quality, discerning the composer's mature style.

Keywords: the tradition of Austrian sacred music, Mozart's church music, "Litanies Lauretanae", the Salzburg style of sacred compositions.

Когда речь заходит о духовной музыке Моцарта, у всех прежде всего возникает в памяти Реквием, действительно являющийся вершиной его духовно-музыкального искусства. Реже рассматриваются мессы, мотеты и литании, хотя сочинения именно этих жанров составляют большую часть духовного наследия композитора и именно эти произведения являются наиболее типичными для церковного стиля Моцарта.

Исследования отечественных учёных, посвящённые духовным сочинениям композитора, появились в последние десятилетия: это работы К. Зыбиной [2], В. Маковкиной о взаимодействии светского и церковного начал в музыке Моцарта, И. Сусидко [6]. В фундаментальном труде Л. Кириллиной [3] церковной музыке эпохи Классицизма отведён отдельный раздел, в работе П. Луцкера [4] музыка Моцарта рассматривается в контексте эпохи. Информация о духовной

музыке немецких композиторов второй половины XVIII века содержится в диссертациях Т. Коваленко и А. Баранова.

В зарубежных источниках вплоть до XX века тема духовно-музыкальной культуры Австрии XVIII века находилась на периферии внимания исследователей. Только в прошлом столетии музыковеды обращаются к церковно-музыкальному творчеству Моцарта: появляются объёмные труды Г. Аберта (1919–1921), А. Эйнштейна (1947), К. Г. Феллерера (1955), Лэндона Х. К. Роббинса (1970), издан сборник «Богословие и музыка. Три речи о Моцарте» (2006). Также материалы о духовных сочинениях Моцарта представлены в статьях Р. Ангермюллера. Но развёрнутого исследования об отдельных жанрах духовной музыки Моцарта не существует. Между тем, на примере сочинений одного жанра можно получить представление о влияниях, которые сформировали стиль церковной



музыки композитора, а также проследить стилевые модели и топосы, типичные для зальцбургского периода творчества Моцарта. Кроме того, принято считать, что музыка Моцарта обрела экспрессию и глубину в венский период, после его знакомства с произведениями Баха и Генделя. Но идиомы барочной музыки были освоены Моцартом раньше.

Почти все церковные сочинения Моцарта – мессы, вечерни, оффертории, мотеты, церковные сонаты, литании – написаны в Зальцбурге. К венскому периоду творчества относятся Большая месса *c moll* KV 427, мотет «Ave, verum corpus» и Реквием. Из объёмного перечня духовных сочинений Моцарта в статье представлен анализ созданных в зальцбургский период творчества литаний «Lauretanae» KV 109 *B dur* и KV 195 *D dur*. Они выполнялись по типичным для своей эпохи моделям, освоенным в творчестве предшественников Моцарта по Зальцбургской капелле – Э. Эберлина, А. Адльгассера, М. Гайдна и Л. Моцарта. Опираясь на традиционную модель, В. Моцарт создаёт оригинальные сочинения, отмеченные печатью авторского стиля. На примере двух «Litaniae Lauretanae» (KV 109 *B dur* и KV 195 *D dur*) – одножанровых сочинений, написанных на один текст, возможно рассмотреть источники и модели, лежащие в основе церковного стиля сочинений Моцарта, и топосы с закреплёнными за ними средствами выразительности, освоенные композитором в духовной музыке.

Прежде чем анализировать «Litaniae Lauretanae» Моцарта, необходимо рассмотреть соотношение церковного и светского в жизни Австрии XVIII столетия.

Австрия второй половины XVIII века – католическое государство с дву-

мя центрами управления: центр политической и светской власти находился в Вене, а духовной – в Зальцбурге. Во время правления Марии Терезии, императрицы Священной Римской империи (1740–1765), а затем соправительницы Иосифа II (1765–1780) начались существенные преобразования как в области устройства государственных структур и армии, так и в сфере образования и церковной инфраструктуры¹. Согласно указам Иосифа II, было уменьшено количество церковных праздников, регламентирован храмовый декор (вплоть до количества алтарных свечей). Такая политика Габсбургов была направлена на сокращение государственных расходов на церковь и упрощение церемониальной и обрядовой сторон церковной службы.

Идею возвращения к «начальной простоте» духовной музыки поддерживали церковные иерархи. В 1749 году была опубликована энциклика папы Бенедикта XIV, в которой предписывалось упразднить «барочные излишества» в церкви, вернуться к унисонному литургическому пению, сократить употребление инструментальной музыки в церкви, упростить язык церковной музыки. Зальцбургский архиепископ Иероним Колоредо к 1200-летней годовщине установления архиепископства опубликовал послание к пастве, в котором призывал к упрощению богослужебной музыки.

Благодаря церковно-музыкальным реформам в австрийской духовной музыке второй половины XVIII столетия мирно «уживались» две разнонаправленные тенденции: с одной стороны, было осознание необходимости стилового разграничения светских и церковных произведений, с другой – осуществлялась обусловленная политикой

Иосифа II и реформаторскими настроениями Зальцбургского архиепископа секуляризация духовного искусства. Для композиторов этого периода, в том числе и для Моцарта, это означало приоритетное положение музыкальных законов при сочинении церковных композиций и возможность использования музыки духовных произведений в светских жанрах и наоборот².

Секуляризации церковного искусства способствовала музыкальная атмосфера Австрии. Музыкальная жизнь Зальцбурга определялась двумя обстоятельствами: город являлся резиденцией архиепископа, а также здесь располагался знаменитый в то время Бенедиктинский университет³. Таким образом, музыкальная культура в Зальцбурге возникла на пересечении традиций как церковного, так и светского искусства.

При дворе Зальцбургского архиепископа в середине и второй половине XVIII века служили многие крупные композиторы: Э. Эберлин⁴, К. Адльгассер⁵, М. Гайдн⁶, Л. Моцарт. Церковные сочинения предшественников могли служить В. А. Моцарту моделями при освоении различных жанров духовной музыки.

Моцарт стал получать заказы на сочинение музыки для архиепископа Зальцбургского с 1766 года. Так, ему была заказана первая часть коллективной праздничной оратории. В начале 1769 года архиепископ Шраттенберг принял Моцарта на службу в должности придворного концертмейстера. За короткое время Моцарт написал ряд церковных произведений: две мессы, «Te Deum laudamus» («Тебя, Бога, хвалим») для хора и оркестра, офферторий. Первая Месса *C dur* – результат изучения произведений Эберлина, Михаэля Гайдна, Адльгассера⁷: четырёхголосие

со скромным сопровождением органа, развитие сжатое, контрапунктическое, с переходом к аккордовому изложению.

Начиная с правления архиепископа Иеронима Колоредо (1772), ситуация с заказами изменилась. Колоредо требовал упрощённой и компактной по размерам музыки, поэтому многие духовные сочинения Моцарта отличаются относительной краткостью, например, мессы («Spatzen-месса» KV 220 или «Коронационная месса» KV 317). В письме к падре Мартини (4 сентября 1776), к которому приложена рукопись оффертория «Misericordias Domini»⁸ (К. 222), Моцарт охарактеризовал «иеронимо-зальцбургский» церковный стиль: «...наша церковная музыка очень отлична от итальянской, особенно потому, что месса, вся целиком – с *Kyrie, Gloria, Credo*, с *epistel*-сонатой, с офферториумом или мотетом, с *Sanctus* и *Agnus Dei*, – даже самая торжественная, когда служит князь-архиепископ, должна длиться не более трёх четвертей часа. Необходимо специально упражняться, чтобы так писать. А ведь к тому же это должна быть месса с полным оркестром, с трубами, литаврами и т. д.» (цит. по: [1, с. 40–41]).

К 1774 году, в результате освоения разных по природе стилей духовной музыки, – с одной стороны, зальцбургского, с другой – современного, у Моцарта сложился собственный стиль, синтезирующий черты галантного и учёного стилей.

Исследуя эволюцию духовной музыки Моцарта, Эйнштейн выявляет генетические источники сочинений, с помощью которых композитор осваивал различные модели духовной музыки. Он выделяет зальцбургский, французский, итальянский, а также учёный и галантный, контрапунктический и концертный стили.



Кроме того, учёный указывает на модели духовных сочинений Моцарта, то есть на конкретные произведения предшественников Моцарта, послуживших ему образцами. Так, «*Litaniae de venerabili altaris sacramento*» KV 125 (1772) *B dur* была написана по модели Л. Моцарта; «*Missa brevis*» KV 115 *C dur* (1773) – по модели Эберлина, М. Гайдна и Адльгасера.

Аберт также выделяет несколько стилей, на которые ориентировался Моцарт на разных стадиях «созревания» собственного церковного стиля [1, с. 189, 196]. Исследователь различает национальные и локальные стили (зальцбургский, итальянский, болонский, неаполитанский), новый или современный стиль, а также инструментальный стиль в дополнение к оперному.

Итак, чтобы охарактеризовать индивидуальный стиль церковной музыки Моцарта, необходимо предварительно выяснить признаки составляющих его стилевых моделей. Зальцбургский (или учёный, контрапунктический) стиль отличается следующими признаками: 1) краткость произведений (согласно пожеланиям Колоредо); 2) литургический текст как основа музыкальной композиции; 3) обращение к типовым мелодическим формулам духовной музыки; 4) тематическое единство, основанное на интонационном родстве мелодики; 5) широкое использование контрапункта; 6) аккомпанирующие функции оркестра; 7) умеренное использование колоратур в вокальных эпизодах.

Современный стиль духовной музыки, представителем которого был И. А. Хассе, вобрал в себя многие черты светской (оперной и инструментальной) музыки, что подразумевало концертный тип мелодики, изложения и развития материала, построение

композиции и тонального плана по модели симфонического цикла и т. д. Признаки нового, современного стиля: 1) бóльшая масштабность произведения; 2) литургический текст подчиняется композиционному замыслу композитора и приспособляется к двух- или трёхчастной арии для сольных разделов (что типично для итальянской и французской комической оперы) и сонатному аллегро для хоровых номеров; 3) по модели сонатно-симфонического цикла при построении формы духовного сочинения вводится тематический контраст и соответствующий модуляционный план; 5) у современной оперы заимствуются мелодические формулы вплоть до каденции с ферматой и трелью; колоратура выступает на первый план; 6) оперная музыка становится проводником топосов скорби и драматического пафоса⁹; 7) богатый по составу оркестр, инструменты самостоятельны по отношению к пению; единство целого достигается с помощью оркестра и тематических связей.

Гетерогенная природа церковного стиля музыки Моцарта, а также эволюция его мышления отчётливо прослеживается при сравнении двух лауретанских литаний: «*Litaniae Lauretanae*» KV 109 (1771) *B dur* и «*Litaniae Lauretanae*» KV 195 *D dur* (1774).

Литания (лат. *litania* – молитва, мольба, просьба) – один из древнейших жанров христианской культовой музыки. Молитвы литании могут быть обращены к Богу, ко всем святым с просьбой о заступничестве и помиловании. Текст литании канонизирован папой Сикстом V в 1587 году. Основан на респонсорном принципе чередования сольных возгласов-прошений и кратких хоровых рефренов. Жанр литании применяли в своём творчестве О. Лассо, Дж. Палестрина,

Й. Фукс, А. Кальдара, Э. Эберлин, М. Гайдн, Л. Моцарт и др.

Среди вершин композиторского творчества в этом жанре – четыре литании Моцарта:

KV 109 – «*Litaniae Lauretanae de V.M.V.*» *B dur* (1771);

KV 125 – «*Litaniae de venerabili altaris sacramento*» *B dur* (1772);

KV 195 – «*Litaniae Lauretanae*» *D dur* (1774);

KV 243 – «*Litaniae de venerabili altaris sacramento*» *Es dur* (1776).

Одной из разновидностей является «*Litaniae Lauretanae*», возникшая в XVII веке и получившая название от капеллы св. Марии в Лорето, центра паломничества Девы Марии. «Лауретанская литания» отличается от других литаний особым текстом, содержащим мольбу о помощи и восхваление Девы Марии. Тексты литании объединяет одинаковое начало и заключение – *Kyrie* и *Agnus Dei*. Основной же раздел, построенный на адресованной Богородице молитве, как правило, делится на несколько номеров, строки которых группируются по сходному содержанию: обращение, просьба, прославление.

Внутреннее деление на разделы масштабной богородичной молитвы зависит от замысла автора. Так, «*Litaniae Lauretanae*» А. Г. Адльгассера, написанная в Зальцбурге в 50–60-е годы XVIII века, содержит 6 частей: 1. *Kyrie*, 2. *Sancta Maria*, 3. *Speculum justitiae*, 4. *Salus infirmorum*, 5. *Regina Angelorum*, 6. *Agnus Dei*.

Обе литании «*Lauretanae*» Моцарта имеют пятичастную структуру: 1. *Kyrie*, 2. *Sancta Maria*, 3. *Salus infirmorum*, 4. *Regina Angelorum*, 5. *Agnus Dei*.

Номера 2–4 вместе составляют основную молитву Богородице, каждый раздел которой представляет различ-

ные её ипостаси, свойства или функции: № 2 *Sancta Maria* – обращение к Деве Марии, включающее характеризующие её эпитеты; № 3 *Salus infirmorum* – мольба о болящих и грешниках скорбного, страдательного плана; № 4 *Regina Angelorum* – восхваление Богородицы как Царицы небесной. Подобная структура текста молитвы определяет структуру и драматургию цикла, то есть номерное деление, масштаб каждого номера и его образное решение. В обеих литаниях «*Lauretanae*» Моцарта (1771 и 1774 годов) композиция и драматургическая логика циклов совпадают.

Первая «*Litaniae Lauretanae*» (1771) отличается компактностью, с ясной структурой, простой фактурой (в основном гомофонной, с небольшими вкраплениями имитаций), простым тональным планом, секвентным развитием, песенной мелодикой, с типовыми контрастами между частями, с преобладанием мажорного лада и светлого колорита, – яркий образец классицистского стиля. Согласно Эйнштейну, в Литании № 1 (К. 195) Моцарт сочетает Перголези с Михаэлем Гайдном.

В сочинённой тремя годами позже «*Litaniae Lauretanae*» № 3 (1774), при анализе образного строя сочинения, музыкального языка становится очевидной эволюция церковного стиля Моцарта. Вторая «*Litaniae Lauretanae*» сравнительно с первой масштабнее по размерам, сложнее по технике сочинения и музыкальному языку, более разнообразна по образному наполнению, предполагает использование большого состава оркестра и виртуозное исполнение сольных партий. То есть, Литания предназначена для исполнения в кафедральном соборе Зальцбурга.

В вокальных партиях «*Litaniae Lauretanae*» № 3 преобладают интонации



итальянской оперной музыки. Черты оперного пения прослеживаются в мелодических формулах начальных и каденционных участков построений в сольных партиях, в виртуозных вокальных каденциях и распевах в предкадансовых разделах частей. В то же время, необходимо отметить, что подобный светский тип мелодики характерен и для «*Litaniae Lauretanae*» А. Адльгассера, равно как и для «*Litaniae Lauretanae*» № 1 Моцарта (1771), хотя вокальные партии менее виртуозны.

Как ранее отмечалось, структура «*Litaniae Lauretanae*» обусловлена неизменяемым поэтическим текстом. В то же время, разделение масштабного текста на объединённые по смысловому признаку более мелкие номера давало возможность композитору внести образный контраст между частями цикла. Принцип контраста распространялся не только на образно-смысловое содержание, но и на стилистическое решение частей, так как сопоставлялись старинная, традиционная манеры письма духовной музыки, и светская, итальянская, с преобладанием признаков оперной и симфонической музыки.

При создании цикла композитор руководствовался прежде всего музыкальными законами и типовыми формулами для воплощения тех или иных топосов. В «*Litaniae Lauretanae*» № 3 чередуются следующие топосы:

№ 1 *Kyrie* – в содержательном плане – воззвание к Господу, в композиционном отношении – торжественное, динамичное, активное начало цикла.

№ 2 *Sancta Maria* – в плане содержания – обращение к Богородице: лирический, милующий женский образ. В композиционном плане – смысловой центр цикла. В музыкально-языковом плане – типичные для лирического топоса

средства выразительности: танцевальная ритмоформула, трёхдольный размер, обилие хроматики и задержаний, предъёмов делают звучание галантным и грациозным.

№ 3 *Salus infirmorum* – в содержательном отношении – номер, повествующий о человеческих скорбях, в композиционном плане – тонально разомкнутый раздел, выполняющий функцию развития, композиционного неустоя и драматической кульминации. В стилистическом отношении – сочетание музыкально-выразительных средств, характерных для барочного топоса скорби и страдания: *Adagio*, фригийский оборот, звучность уменьшённого септаккорда, неаполитанская гармония, пунктирная ритмоформула, нисходящие интонации, риторические фигуры *exclamatio* (восклицание), *suspiratio* (вдох), прерванные обороты для создания зон повышенной гармонической неустойчивости. В качестве модели, послужившей Моцарту ориентиром, можно указать Реквием М. Гайдна *c moll* (1773), который стал для Моцарта «проводником» барочных традиций.

№ 4 *Regina Angelorum* – в содержательном плане – образ Царицы небесной, в композиционном отношении – торжественное заключение основной молитвы в главной тональности. В стилистическом плане – топос оды, совмещающей черты лирического и славильного характера, получивший «классицистское» воплощение: *Allegro*, танцевальная ритмоформула в трёхдольном метре, чёткие в структурном отношении построения, ригурнели, обильные пассажи солирующего голоса.

№ 5 *Agnus Dei* – номер лирического характера, завершающий цикл, его тихая кульминация. Виртуозная вокальная партия напоминает оперную арию.

Композиционные функции каждого номера цикла «*Litaniae Lauretanae*» (1774) выражены достаточно отчётливо: I часть – активное *Allegro*, начало цикла; II часть – лирическое *Andante*; III часть – скорбная, драматическая кульминация цикла, *Adagio*; IV часть – торжественное окончание обращённой к Богородице основной молитвы *Allegro*; V часть – *Adagio*, лирическая кульминация цикла.

В структурном решении каждого номера цикла прослеживаются две тенденции: с одной стороны, применяется сонатная форма классического типа (№ 1, 2, 4, 5), с другой – сохраняются традиции старинной музыки. К примеру, каждая строка текста получает своеобразное музыкальное воплощение (как в мотете), причём кадансовое завершение одной фразы совпадает с началом следующей, благодаря чему сохраняется связность всей композиции.

Отметим также, что кадансовые участки разных построений часто «срифмованы» и построены на обыгрывании доминантовых аккордов вспомогательными оборотами и двойными доминантами. Интонационные формулы кадансовых оборотов создают мелодико-гармонические арки между разделами и служат интонационному объединению номера.

Во втором номере *Sancta Maria* отметим завершение экспозиции перед ритурнелем на словах «*Ora pro nobis*» (такты 62–72) – прерываемые паузами хоровые аккорды, которые являются своеобразным лейтмотивом богородичных номеров (№ 2–4) и появляются в разных номерах именно в таком фактурном изложении и с тем же текстом (в № 3 такты 5, 13, 27; в № 4 такты 166–169). В барочной традиции разрыв аккордов паузой означает риторическую

фигуру *Suspiratio* («вдох») и подчёркивает текст «Моли о нас». В заключении № 4 *Regina Angelorum* лейтмотив *Ora pro nobis* создаёт смысловую перекличку между тремя Богородичными номерами.

Стилистический контраст между Богородичными номерами (№ 2, 3, 4) обусловлен сопоставлением топосов: лирического (решённого средствами классицистского стиля в духе галантной музыки), скорбно-драматического (выполненного в барочной стилистике) и лирико-славильного (виртуозная ария в стиле итальянской оперы).

На основании анализа духовных произведений Моцарта можно сделать вывод, что композитор под стилем церковной музыки понимал контрапунктическую технику, а именно – традиции полифонии свободного письма. При создании композиции Моцарт ориентировался на типовые, сложившиеся в творчестве его предшественников формы, а также использовал опыт, приобретённый при создании светских сочинений. Источниками церковного стиля Моцарта стали, во-первых, модели – сочинения зальцбургских композиторов Эберлина, Адльгассера, М. Гайдна, Л. Моцарта; во-вторых, инструментальная музыка (проецирование композиционных норм симфонического цикла на литургические хоровые циклы, с автономной функцией оркестра, адаптацией топосов галантности, танцевальности); в-третьих, оперная музыка (двух- и трёхчастные формы арий в мессах, литаниях, колоратура, топосы пафоса и экспрессии).

Моцарт выработал свои стилевые приёмы, способствующие объединению цикла. Так, он часто пользовался таким приёмом, как повторение одинакового текста со сходными мелодическими



оборотами и гармонизацией. Эта практика моцартовской трактовки литургического текста встречается в сочинениях разных лет. В Литании № 3 уже проявля-

ется индивидуальный церковный стиль Моцарта, опирающегося на достижения предшественников, но переплавляющего их в особое качество.

PRIMECHANIYA

¹ Были изъяты церковные земли, закрыто около 800 монастырей, сокращено число монахов (с 65 тыс. до 27 тыс.), уменьшено на треть количество церковных праздников, запрещён колокольный звон в субботнем вечернем богослужении.

² Примером служит симфония «Юпитер» *C dur* К. 551, финал которой открывается мотивом *c – d – f – e*, заимствованным из гимна «*Lucis creator*».

³ В зальцбургский Бенедиктинский университет в 1737 году поступил уроженец баварского города Аугсбурга Леопольд Моцарт (1719–1787).

⁴ Иоганн Эрнст Эберлин (1702–1762) – композитор, капельмейстер и органист, создававший в основном духовную и хоровую музыку. С 1729 года служил придворным и соборным органистом, с 1749 года – придворным концертмейстером и придворным органистом у архиепископа Зальцбургского Сигизмунда Шраттенберга. Леопольд Моцарт высоко ценил творчество Эберлина, ставя его в один ряд с А. Скарлатти и Г. Телеманом. По определению А. Шеринга, стиль Эберлина характеризуется смешением неаполитанских и немецких элементов.

⁵ Антон Каэтан Адльгассер (1729–1777) – австрийский композитор и органист. Изучал музыку под руководством И. Э. Эберлина. С 1750 года и до конца жизни служил органистом в Зальцбургском соборе. Создал около 20 ораторий и ряд духовных произведений, многие из которых продолжали исполняться в церквях Зальцбурга на протяжении XVIII–XIX веков.

⁶ Иоганн Михаэль Гайдн (1737–1806) написал 32 цикла латинских месс, несколько десятков циклов антифонов, градуалов и офферториев. Музыкальный язык гайдновских сочинений отражает стилевые черты разных эпох: барочные и классические принципы находят своё воплощение в интонационном материале произведений, особенностях композиции, фактуры и метроритма. В. А. Моцарт нередко использовал духовные произведения М. Гайдна в качестве образца, модели при создании собственных композиций. Так, Эйнштейн отмечает, что «*Tedeum* непосредственно связан с *Tedeum* Михаэля Гайдна (1760). Моцарт следует за этим образцом вплотную, подражание можно установить почти в каждом такте» [7, с. 308].

⁷ По Эйнштейну, «... до 1782 года церковные произведения Моцарта обнаруживают большое влияние зальцбургской полифонии. Это подтверждают копии, снятые Моцартом с двух фуг Михаэля Гайдна (из его литаний “*de venerabile altaris sacramento*”), и особенно тетрадь с девятнадцатью церковными сочинениями Михаэля Гайдна и Эрнста Эберлина; вероятнее всего, сделанные весной 1773 года, вскоре после возвращения из последней поездки в Италию» [7, с. 312].

⁸ Стиль оффертория «*Misericordias Domini*» (К. 222) Эйнштейн определяет как зальцбургский (по модели Эберлина), указывая на тот факт, что из двух тем, гомофонной и контрапунктической, которые Моцарт здесь скрестил и разработал на протяжении 158 тактов, вторая нота в ноту позаимствована из мотета Эберлина («*Benedixisti*

Domine»), одного из переписанных Моцартом для себя в 1773 году.

⁹ Так, Аберт отмечает в Торжественной мессе *c moll* KV 139 (1772) острейшие драматические контрасты: «В “Kyrie” возникает inferнальная сцена: трёхкратный вопль всей хоровой массы с последующими

генеральными паузами <...> Своей кульминации драматический пафос достигает в “Crucifixus”. Разумеется, эти мрачные картины, драматический характер которых вносит в музыку моцартовских месс столько поразительной новизны, занимают лишь место вступлений или эпизодов» [1, с. 325–327].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 1, кн. 1 / вступ. ст., коммент. К. К. Саквы. М.: Музыка, 1978. 534 с.
2. Зыбина К. И. Взаимодействие светского и церковного в музыке В. А. Моцарта: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2011. 245 с.
3. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 3. Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. 376 с.
4. Луцкер П. В. Моцарт и его время. 2-е изд., испр. М.: Классика-XXI, 2015. 623 с.
5. Моцарт В. А. Полное собрание писем / пер. И. С. Алексеевой, А. В. Бояркиной, С. А. Кокошкиной, В. М. Кислова. М.: Междунар. отношения, 2006. 536 с.
6. Сусидко И. П. Моцарт в диалоге с Гайдном // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее. М., 2010. С. 125–133.
7. Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество / пер. под ред. Е. С. Чёрной. М.: Музыка, 1977. 450 с.
8. Becker M. Mozart: Sein Leben und seine Zeit in Texten und Bildern. Insel Verlag Frankfurt am Main und Leipzig, 1991. 267 p.
9. Born G. Mozart Musiksprache. Schlüssel zu Leben und Werk. München, 1985. 429 p.
10. Hertz Daniel. Mozart's Operas. University of California press. London, 1992. 382 p.
11. Macintyre B. C. Litany II. The Cambridge Mozart Encyclopedia / Ed. by C. Eisen and S.P. Keefe. Cambridge, 2007, pp. 249–254.
12. The Cambridge Mozart Encyclopedia. Edited by Cliff Eisen and Simon P. Keefe. Cambridge University Press, 2007. 662 p.

Об авторе:

Урванцева Ольга Александровна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории и теории музыки, Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки (455036, г. Магнитогорск, Россия), **ORCID 0000-0002-2200-2600**, postik2006@mail.ru

REFERENCES

1. Abert G. V. A. *Mozart*. Ch. 1, kn. 1 [Abert H. Mozart. Part 1, Book 2]. Introductory article and Commentaries by K. K. Sakva. Moscow: Muzyka, 1978. 534 p.



2. Zybina K. I. *Vzaimodeystviye svetskogo i tserkovnogo v muzyke V. A. Motsarta: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Interaction of Secular and Church in the Music of V. A. Mozart: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2011. 245 p.
3. Kirillina L. V. *Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. Ch. 3. Poetika i stilistika* [The Classical Style in Music of the 18th and Early 19th Century. Part 3. Poetics and Stylistics]. Moscow: Kompozitor, 2007. 376 p.
4. Lutsker P. V. *Motsart i ego vremya* [Mozart and His Time]. 2nd Edition, Revised. Moscow: Klassika-XXI, 2015. 623 p.
5. *Motsart V. A. Polnoye sobraniye pisem* [Complete Collection of Letters]. Translation by I. S. Alekseeva, A. V. Boyarkina, S. A. Kokoshkina, V. M. Kislov. Moscow: Mezhdunarodnye otnosheniya, 2006. 536 p.
6. Susidko I. P. *Motsart v dialoge s Gaydnom* [Mozart in a Dialogue with Haydn]. *Muzykovedeniye k nachalu veka: proshloye i nastoyashchee* [Musicology at the Beginning of the Century: Past and Present.]. Moscow. 2010, pp.125–133.
7. Eynshteyn A. *Motsart. Lichnost'. Tvorchestvo* [Mozart. Personality. Creativity]. Translation edited by E. S. Chernaya. Moscow: Muzyka, 1977. 450 p.
8. Becker M. *Mozart: Sein Leben und seine Zeit in Texten und Bildern*. Insel Verlag Frankfurt am Main und Leipzig, 1991. 267 p.
9. Born G. *Mozart Musiksprache. Schlüssel zu Leben und Werk*. München, 1985. 429 p.
10. Hertz Daniel. *Mozart's Operas*. University of California Press. London, 1992. 382 p.
11. Macintyre B. C. Litany II. *The Cambridge Mozart Encyclopedia*. Ed. by C. Eisen and S. P. Keefe. Cambridge, 2007, pp. 249–254.
12. *The Cambridge Mozart Encyclopedia*. Ed. by C. Eisen and S. P. Keefe. Cambridge University Press, 2007. 662 p.

About the author:

Olga A. Urvantseva, Dr.Sci. (Arts), Professor, Head at the Department of History and Theory Music, Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy) (455036, Magnitogorsk, Russia), **ORCID 0000-0002-2200-2600**, postik2006@mail.ru

