

«НЕИЗВЕСТНЫЙ МОЦАРТ»: «ЛОНДОНСКАЯ ТЕТРАДЬ» ВОСЬМИЛЕТНЕГО КОМПОЗИТОРА (МУЗЫКА ДЕТСТВА ИЛИ ПРОРЫВ В ВЕЧНОСТЬ?)¹

«Der unbekannte Mozart» («Неизвестный Моцарт») — так называется монография немецкого исследователя Ханса Деннерлайна [12]. Подзаголовок «Die Welt seiner Klavierwerke» («Мир его клавирных сочинений») говорит о том, что автор относит это понятие ко всему клавирному творчеству Моцарта. Он считает, что эта область моцартовского наследия гораздо менее изучена, чем оркестровые и оперные произведения композитора.

В качестве эпиграфа к своей книге автор приводит слова Гете из его разговоров с Эккерманом: «Mozart bleibt immer ein Wunder, das nicht weiter zu erklären ist» (14 февраля 1831 г.)². А годом раньше (3 февраля 1830 г.) Гете говорит: «Я видел его семилетним мальчуганом, когда он проездом давал концерт во Франкфурте. Мне и самому только что стукнуло четырнадцать, но я как сейчас помню этого маленького человечка с напудренными волосами и при шпаге» [11, 348].

Это почти совпадает с тем временем, о котором пойдет речь в этой статье. О том же факте сообщает Аберт в главе «Путешествия вундеркинда» (Мюнхен, Людвигсбург, Швецинген, Гейдельберг, Майнц, Франкфурт, Кобленц, Кельн, Париж, Лондон, где маленький Моцарт

познакомился и подружился с И.К. Бахом: известно, что они музицировали вместе). По этому поводу Леопольд Моцарт в письме замечает: «То, что он умел, когда мы выезжали из Зальцбурга, — просто тень по сравнению с тем, что он умеет теперь... Мой мальчик в восьмилетнем возрасте умеет все, чего можно требовать от человека сорока лет» [цит по: 1, 97]³.

«В большом зале в Спринг-Гарденз, рядом с Сент-Джеймским парком, сегодня 5 июня в 12 часов состоится большой вокально-инструментальный концерт в исполнении мисс Моцарт, 11 лет, и мастера Моцарта, 7 лет, двух Вундеркиндов. Каждый слушатель с удивлением услышит, с каким мастерством играет на рояле (Klavier) семилетний мальчик. Это превосходит любое воображение, и трудно сказать, что более достойно восхищения: его игра на рояле и умение читать ноты или его собственные композиции. Он был удостоен чести играть перед Их Величествами, которые были очень довольны его игрой». Это было напечатано в 1764 году в Паблишер Адвертайзер (Публичной Афише), самой популярной ежедневной газете Лондона⁴.

В это время болезнь отца заставляет семью на семь недель отправиться в дачное

место Челси, где Вольфганг, предоставленный самому себе (а главное, без руководства отца), написал ряд сочинений. Среди них была и так называемая «Лондонская тетрадь»⁵ — целый ряд набросков для клавира⁶, их можно рассматривать как эскизы вариантов возможного сонатного цикла⁷ (в указателе Кехеля они числятся под номером 15 с различными индексами, в дополнительном указателе каталога они обозначены как KE (a, b, c и т.д.; далее в моем тексте К).

Первая печатная версия «Тетради» появилась в 1909 году и была подготовлена Георгом Шюнеманом [15]⁸. Он высоко оценил эти пьески, отметив в них то, чего еще не было в предыдущих сочинениях. Вот что он пишет: «Но если сравнить с предыдущими произведениями Моцарта, то приводит в изумление музыкальное содержание, обилие идей и богатство мелодий, которое Моцарт развертывает именно в этом небольшом обрамлении. Он создает здесь изящные менуэты, аллегро, престо, адажио. Даже прелюдию (№ 7 для органа?)⁹ и настоящую подвижную фугу. Хотя последняя была не совсем дописана¹⁰. В любом случае это первая фуга, собственноручно написанная Моцартом, которая дошла до нас»¹¹.

Это создание юного музыканта (серия набросков, представляющих собой законченные пьески) можно рассматривать с разных точек зрения. Помимо самого очевидного — что это гениальные прозрения чудо-ребенка в миниатюрных формах, здесь ощущается связь автора с современным ему контекстом: путешествия вундеркинда давали возможность впитать все, что он слышал; поэтому было бы интересно проследить: какие влияния, следы воздействия каких-либо национальных школ, конкретных ком-

позиторов чувствуются в этих опытах. Другой же возможный подход заключается в том, чтобы обнаружить предвосхищение стиля зрелого и позднего Моцарта в тематизме, выборе и трактовке тональностей, особенностях музыкального языка — пока как намеки, но связь с будущим и единство стиля очевидны.

Нас больше будет интересовать второй подход. Но сначала о самой «Лондонской тетради». В ней 43 пьесы различных жанров и форм: сонатные аллегро, медленные части, менуэты, танцы из сюит, рондо, прелюдия и фуга (см. примечание 6). Не будем подробно останавливаться на каждой пьесе¹², попробуем подойти обобщенно: с точки зрения формы, тематизма, семантики тональностей. О *композиционной форме* лучше говорить как о *форме-жанре*, так как в эту эпоху, как известно, эти понятия были близкими и жанр определял форму.

Начнем с *сонатных allegri*. Их 12, среди них есть и предполагаемые первые части сонатного цикла, и финалы (имеющие подзаголовок *Sonaten-Finalsatz* или *Schlussatz einer Sonate*), причем финалов большинство. Из первых частей особенно выделяется соль-минорное сонатное *allegro* (К 15p), о котором я скажу позже (в связи с семантикой тональности соль-минор), и фа-мажорное (К 15t). Несколько слов об этом последнем образце. Здесь уже намечается многотемность, характерная для зрелого Моцарта: помимо главной и побочной, в экспозиции есть промежуточная тема (пример 1) и ход к заключительной (хроматическое нисходящее движение на фоне доминантового органного пункта к доминантовой тональности, в которой заканчивается экспозиция). Побочная партия своим изяществом напоминает аналогичные темы более поздних сочинений.

«Неизвестный Моцарт»: «Лондонская тетрадь» восьмилетнего композитора (музыка детства или прорыв в вечность?)

Пример 1

The image displays a musical score for a piano piece, identified as 'London Notebook' by an 8-year-old Mozart. The score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music features a variety of textures and techniques, including arpeggiated chords, sixteenth-note patterns, and trills. The first system shows a simple melody in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The second system continues this pattern with more complex rhythmic figures. The third system introduces a trill in the bass and a more active treble line. The fourth system features a dense texture with sixteenth-note runs in both hands. The fifth system concludes with a trill in the treble and a steady bass accompaniment.

Подобная многотемность, встречающаяся и в других пьесах «Лондонской тетради», вызывает неодобрительный отзыв Аберта: «Здесь уже, прежде всего, сказывается недостаток, с которым Моцарту предстояло еще бороться много лет и который в основе своей — не что иное, как оборотная сторона его богатой мелодической изобретательности» [1, 101]. Мы вынуждены не согласиться с исследователем, так как многотемность — индивидуальная черта стиля Моцарта, которая придает его музыке особую прелесть. В этой пьесе можно также отметить полифонические приемы (характерная черта позднего Моцарта) — пока очень несложные (побочная проходит сначала в партии правой руки, потом левой).

Общая форма — старосонатная: второй раздел начинается с проведения главной темы в доминантовой тональности, после чего общие формы движения приводят к остановке на доминанте и проведению побочной темы в главной тональности; далее ход к заключительной теме и сама заключительная тема. То есть в репризе главной партии нет.

Вполне понятно, что юный композитор иногда в результате своей неопытности мог допустить неловкость в гармоническом наполнении формы: промежуточная тема заканчивается на тонике, и с тонике же в следующем такте продолжается связующая.

Сонатные формы финалов гораздо более лаконичны и активны, как и должно быть в финале сонатного цикла. Здесь мы чаще всего встречаем старосонатную форму. Например, *Finalsatz einer Sonate B-dur* (K 1511) содержит только 28 тактов. Но в этом же небольшом примере, в отличие от других типично старосонатных образцов, в которых второй раздел

начинается с проведения главной партии в доминантовой тональности, есть четырехтактовая разработка: отклонение (через уменьшенный септаккорд!) в до минор и си-бемоль мажор, после чего следует, как и положено, побочно-заключительная группа в главной тональности. Можно в этом усмотреть намек на «движущуюся гармонию»¹³ в разработках зрелых сонатных форм Моцарта.

Разработку содержит и *Sonaten-Finalsatz F-dur* (K 15v), причем очень развернутую (как и сама пьеса — 103 такта!). Она является исключением среди лаконичных финалов: полная сонатная форма, в побочной теме — оминоривание (C—c), альтерированная гармония и ряд уменьшенных септаккордов (четыре подряд!), в разработке минорные тональности (g-moll, d-moll), ферматы. Это одна из самых гармонически развитых и интенсивных пьес в Лондонской тетради.

Кроме того, здесь, как и в других пьесах, зачастую встречается неквадратность главной темы и ее полифоническое изложение (проведение темы поочередно в партиях обеих рук) — типичные черты моцартовской стилистики.

Медленные части более разнообразны по формам. Хотя известно, что в сонатных циклах венских классиков они, как правило, имеют в качестве прототипа арию, но и вокальные формы также могут быть различными по структуре¹⁴.

Например, *Andantino für Klavier C-dur* (K 15b) написано в простой трехчастной форме (песенной), *Andante für Klavier D-dur* (K 15o) — в старинной двухчастной с сонатной рифмой, следующий образец, *B-dur* (K 15 q), с тем же названием и в той же форме, но с добавлением в скобках *Praeludium* (что, очевидно, связано с фактурой). *As-dur* (K 15dd) — в старосонатной форме

(хотя подзаголовка «Прелюдия» нет, но есть черты импровизационности — ферматы, паузы). В-dur (K 15ii) — более развернутый пример, это старинная трехчастная форма; Es-dur (K 15mm) — в трехчастной форме da saro.

Менуэты (не считая недописанного отрывка, всего их 11) по форме соответствуют канону: они написаны в простой трех- или двухчастной форме с сонатной рифмой. Трио есть только в одном случае: в Менуэте K 15i/k (A-dur — a-moll), при этом нет указания da saro, но, очевидно, это подразумевается. Среди остальных пьес выделяется K 15cc Es-dur с подзаголовком

не Minuetto, а Tempo di Minuetto (при этом в скобках — «отрывок»), что может подразумевать более серьезный замысел). Эта пьеса выделяется как размером (29+32, в отличие от обычного восьмитакта), так и более сложной формой: двухчастной старосонатной. В качестве примера менуэта приведем пьесу В-dur К 15pp (№ 38). Написанная в трехчастной форме с развивающей серединой и сонатной рифмой с классическими пропорциями 8+4+8, она является образцом моцартовских ранних менуэтов (не случайно тема цитирована в произведениях Григория Корчмара: см. об этом ниже).

Пример 2



Помимо менуэтов, в Лондонской тетради есть и *другие танцы* — как старинные, обычно входящие в сюиту аллеманда, жига (15w и 15z), обе в старосонатной форме с активным использованием полифонии (особенно в жиге, тема которой изложена в виде трехголосного канона), так

и современные для Моцарта — контрданс (их четыре). Простонародное происхождение танца отражается в весьма несложном тематизме¹⁵. Что касается формы, то здесь снова можно отметить сонатную рифму в простой двух- и трехчастной форме; два из них (K 15h и 15l) —

в сложной трехчастной форме с трио, и один контрданс (K 15gg) — в форме пятичастного рондо с повторением второго эпизода и рефрена (abacasa).

Интересно, что среди танцев есть одна сицилиана (K 15u; написанная в малой двухчастной форме с сонатной рифмой) — в дальнейшем любимый жанр Моцарта, который он

использовал в инструментальной музыке. Достаточно вспомнить медленную часть из Клавирного концерта ля мажор KV 488, которую так и называют «сицилиана фа-диез минор», финал Струнного квартета KV 421, Сонату для скрипки и клавира фа мажор KV 377, ч. 2, Вариации (шестая вариация носит название «Сицилиана») и др. примеры.

Пример 3а

Più allegro

The musical score is in 6/8 time and consists of two systems of four staves each. The first system includes a piano (p) dynamic marking. The first staff of the first system features a trill (tr) over the first two notes of the first measure. The second system continues the piece with similar piano dynamics and includes triplets in the first staff.

Пример 36

The musical score for Example 36 is a minuet in G minor, 6/8 time. It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a piano (*p*) dynamic and a *leggiero* marking, featuring a trill (*tr*) on the first note. The piano accompaniment also starts with a piano (*p*) dynamic and a *leggiero* marking, with a trill (*tr*) on the first note. The second system continues the piece, with the vocal line ending in a mezzo-forte (*mf*) dynamic and the piano accompaniment also ending in a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piece concludes with a double bar line.

Показательно, что сицилиана как в «Лондонской тетради», так и в Струнном квартете, и в Скрипичной сонате написана в ре миноре — тональности, играющей столь важную роль для Моцарта

в последние годы жизни. Минор вообще характерен для жанра сицилианы, так же как и размер 6/8 и пунктирный ритм — все это есть и в раннем образце восьмилетнего композитора.

Пример 4

The musical score for Example 4 is a minuet in G minor, 6/8 time. It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a piano (*p*) dynamic and a *leggiero* marking. The piano accompaniment also starts with a piano (*p*) dynamic and a *leggiero* marking. The second system continues the piece, with the vocal line ending in a mezzo-forte (*mf*) dynamic and the piano accompaniment also ending in a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piece concludes with a double bar line.



В качестве финала могло выступать не только сонатное allegro, но и рондо (хотя известно, что венские классики писали и самостоятельные пьесы в форме рондо). В Лондонской тетради четыре рондо (включая контрданс в форме рондо — К 15gg, о котором уже говорилось). Эти пьесы отличает не только простота формы, но и непритязательный тематизм танцевального типа (так что в данном случае юный композитор, прежде всего, ориентировался на канон жанра рондо). Два примера — К 15d и 15s — рондо второго типа (двухтемное, ре мажор и до мажор, со второй темой в одноименном миноре и репризой *da capo*), один — рондо третьего типа (трехтемное — К 15hh: F — g → d — F — f — F). Причем в этих пьесах отсутствуют ходы (что почти обязательно для более поздних образцов рондо как Моцарта, так и других венских классиков), так что они скорее ближе к куплетному рондо французских клавесинистов.

Несколько слов о *тематизме*. Понятно, что в менуэтах и других танцевальных пьесах, как правило, темы (с характерными (теми или иными) размером и ритмическим рисунком) и способы их развития несложные. Особенно развит те-

матизм предполагаемых сонатных allegri (в большей степени, чем финалов) и, конечно, медленных частей.

Как уже говорилось, тематические особенности в значительной степени зависят от тональности и, главное, лада. Минор влечет за собой определенный комплекс выразительных средств: нисходящий хроматический бас, хроматизмы, альтерированные и, особенно, уменьшенные аккорды, напевный или, наоборот, драматический тип мелодики. В Лондонской тетради подавляющее большинство пьес мажорных: из 43 только четыре имеют минорное наклонение: одно allegro (15p, g-moll), одно Andante (15r, тоже g-moll), танцы — сицилиана (15u, d-moll) и жига (15z, c-moll). Правда, есть еще эпизод в трехчастном Менуэте (KV 15i/k, A-dur — a-moll), по характеру ближе к трио в составной форме. Эпизоды в пьесах, обозначенных как Rondeau (см. раздел статьи о рондо), а также минорные эпизоды в разработке сонатной формы (о которых уже говорилось) тоже расцвечивают ладовую палитру сочинения.

Обратимся к соль-минорной пьесе, очевидно, быстрой (Sonaten-Satz für Klavier, 15p) — возможно, первой части предпо-

«Неизвестный Моцарт»: «Лондонская тетрадь» восьмилетнего композитора (музыка детства или прорыв в вечность?)

лагаемого сонатного цикла. Пьеса, безусловно, носит драматический характер: она крайне насыщена в мелодическом и гармоническом отношении. Здесь присутствует

обычный комплекс минора (нисходящий хроматический бас, хроматические ходы в мелодии, уменьшенные септаккорды), но в чрезвычайно концентрированной форме.

Пример 5

The musical score for Example 5 is presented in seven systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The first system (measures 1-5) features a simple harmonic structure with chords in the right hand and a steady eighth-note bass line. The second system (measures 6-10) continues this pattern. The third system (measures 11-14) introduces a more active right hand with sixteenth-note patterns. The fourth system (measures 15-18) shows further development of the right-hand texture. The fifth system (measures 19-22) features a more complex right-hand part with sixteenth-note runs. The sixth system (measures 23-27) includes chords and sixteenth-note patterns. The seventh system (measures 28-32) concludes with a final cadence, marked with a double bar line and repeat dots.

Кроме того, в этой необычной для маленького композитора пьесе есть неожиданные гармонические краски. Например, в развитии побочной темы движение по звукам уменьшенного септаккорда двойной доминанты переходит не в си-бемоль-мажорный, а в си-бемоль-минорный квартсекстаккод: оминоривание мажора — типичная черта стилистики зрелого и позднего Моцарта. В репризе побочная тема внезапно появляется совсем не в родственной тональности — ми минор, далее следует ля ми-

Пример 6

The image shows a musical score for Example 6, consisting of three systems of piano and violin parts. The first system begins with a piano (p) dynamic marking. The piano part features a sequence of chords, including a diminished seventh chord (Bb7b9) and a half-diminished seventh chord (Bb7b9). The violin part starts with a half note G4, followed by a series of eighth notes. A section of the piano part is marked 'P (espr.)'. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system concludes with a piano (p) dynamic marking.

Как и в двух соль-минорных симфониях (которые «на слух»), в приведенных примерах также очевидна тематическая роль малой секунды (es — d)¹⁷. Эту интонацию можно назвать семантической фигурой¹⁸, связанной с семантической тональности соль минор.

нор и секвентным сдвигом — главная тональность соль минор.

Тональность соль минор и в дальнейшем играет важную роль в творчестве Моцарта: она, безусловно, обладает определенной семантикой. Можно вспомнить такие сочинения Моцарта, как 25-я и 40-я симфонии, фортепианный квартет № 1 KV 478, струнный квинтет KV 516 (а также промежуточную тему в Клавирном концерте № 21, KV 467¹⁶). Вот последний из упоминаемых примеров.

В Sonaten-Satz für Klavier это еще не так очевидно, хотя вся музыкальная ткань, благодаря хроматической насыщенности, пронизана малыми секундами. В большей степени значение малосекундовой интонации ощущается в Andante für Klavier (K 15r).

Пример 7



Преобладающие тональности в «Лондонской тетради» — с двумя-тремя знаками (не считая до мажора), останутся в творчестве Моцарта и потом. А. Эйнштейн, называя его «консервативным революционером или революционным консерватором», замечает по поводу этой кажущейся нейтральности в выборе тональностей: «Он перенял сложившийся зрелый язык искусства, но, конструируя его по-своему, перетолковывая его слова, сумел высказать старонные и знакомо-незнакомые мысли, как

это делает великий поэт, который тоже довольствуется двумя-тремя десятками букв алфавита, не изобретает новых слов, и все же говорит то, что еще никем не сказано» [10, 169].

Но вернемся к Лондонской тетради. Здесь только три пьесы в тональностях с четырьмя бемолями (но не диезами!): два в ля-бемоль мажоре (Andante für Klavier K 15 dd; Minuetto für Klavier K 15 ff) и один в фа миноре (второй эпизод в рондо третьего типа: 15 hh — f-moll)¹⁹. Приведем последний из примеров.

Пример 8



Несколько слов о семантике некоторых тональностей пьес. Начну с последней упомянутой — фа минор. В монографии Л.В. Кирилиной приведены две классификации (Кнехта и Шубарта). Прочитую: «f — звучит крайне скорбно» (Knecht, 1814)», «f-moll — глубо-

кая печаль, надгробный плач, скорбные стенания и страстное желание смерти» [4, 34, 36].

Последняя эмоциональная характеристика Шубарта вряд ли может быть применена к маленькому Моцарту. Конечно, он не мог знать этих эстетических трактатов,

однако подобные представления витали в воздухе. Не случайно так сходен мелодический рисунок пьесы из Лондонской тетради с гораздо более поздними образцами: например, Каватиной Барбарини

из «Свадьбы Фигаро» «Уронила, потеряла...», медленной частью Клавирной сонаты № 2 F-dur KV 280 и эпизодом рондо-сонаты финала Сонаты № 14 c-moll KV 457²⁰.

Пример 9а

Barberine

Cette é - pin - gle! qui la vu - e? Où se ca - chet-elle en -

fin? Où se ca - chet - elle en - fin?

Пример 9б

Adagio

mf *p* *f*

p *f* *p* *mf*

Пример 9в

The musical score for Example 9b is written in G minor, 3/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system begins with a piano (*p*) dynamic, showing a steady eighth-note bass line and a treble line with a melodic phrase. The second system features a forte (*f*) dynamic, with a more complex harmonic texture in the treble and a continuation of the bass line.

Тональность ре минор, столь значимая для Моцарта в дальнейшем, в Лондонской тетради встречается только один раз — в сицилиане, о которой уже говорилось (Пример 4). Но и здесь, в танце, присутствует очень изысканная гармония, изобилующая уменьшенными септаккордами и хроматическими ходами. Чтобы привести пример особенного значения этой тональ-

ности для Моцарта в дальнейшем, сошлюсь на квартет ля мажор KV 464 (1785): в этом абсолютно мажорном произведении в *Andante* ре мажор, написанном в форме вариаций, минорная вариация поражает своим почти траурным обликом — это тот самый моцартовский ре минор, в котором написаны Реквием, начало и финал «Дон Жуана», 20-й клавирный концерт.

Пример 10

The musical score for Example 10 is a four-part setting in G minor, 3/4 time. It features intricate rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The score is marked with piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. The texture is dense, with multiple voices in both hands, creating a complex harmonic and rhythmic interplay.

Если говорить о мажорных тональностях в пьесах из «Лондонской тетради», хотелось бы выделить ми-бемоль мажор — прежде всего, потому что эта тональность в поздних сочинениях Моцарта играет символическую роль (достаточно сослаться на «Волшебную флейту»)²¹. В последнее венское десятилетие Моцартом было создано большое количество произведений в ми-бемоль мажоре, а также в семантически сопряженных с ним до-миноре и до мажоре. Известно, что эта тональность считалась масонской, что очевидно при обращении к произведениям Моцарта «венского периода, связанных со словом. Однако и вне конкретной связи с масонской тематикой, ми-бемоль мажор в творчестве венских классиков во многом играет символическую роль. Обратимся к характеристике этих тональностей в эстетических

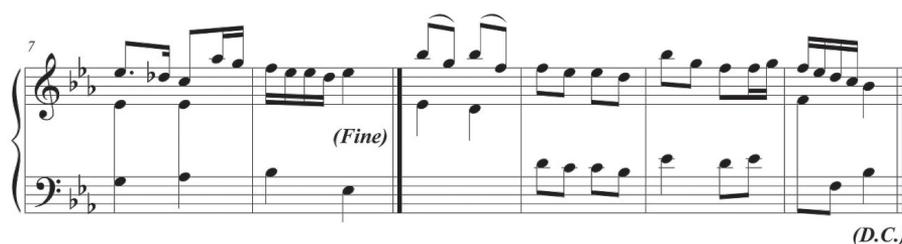
трактатах, которую приводит Л.В. Кириллина. По И.К. Шубарту: «Es-dur — тон любви, благоговения, доверительной беседы с Богом, выражающий Святую Троицу своими тремя бемолями» [4, 35].

В зрелом и особенно позднем периоде творчества Моцартом (помимо «Волшебной флейты») в этой тональности создано много других сочинений, например, медленная часть соль-минорной 40-й симфонии (Пример 11). В этих же детских пьесках, о которых идет речь, мы этого не найдем. В «Лондонской тетради» пять пьес написаны в ми-бемоль мажоре. И хотя в них нет той символики, которая появится позже, они (по крайней мере, три из пяти) выделяются особыми индивидуальными чертами. Таково, например, *Andante für Klavier*, KV 15mm (Пример 12).

Пример 11

Andante

Пример 12 (№ 36 целиком)



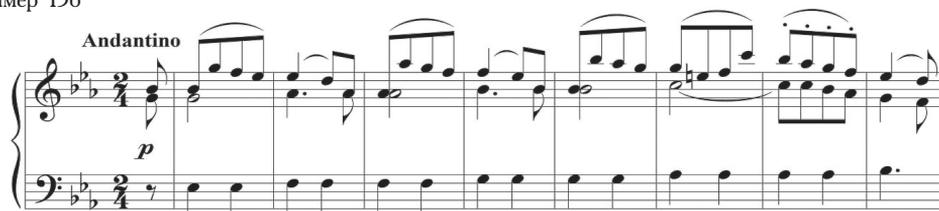
В этой пьесе Аберт видит влияние И.К. Баха: ее начальная тема, по его мнению, — «излюбленный оборот» композитора. Действительно, достаточно сравнить эту тему с темой рондо второй заключительной части Клавирной сонаты ор. V (сонаты этого опуса появились за 15 месяцев до приезда Моцартов в Лондон, и Вольфганг, конечно, мог познакомиться с ними (пример 13а). Влияние старшего композитора на младшего (точнее, их творческая близость) вполне естественно: известно,

что Вольфганг очень любил Иоганна Кристиана и общался с ним. Но подобные обороты мы встречаем и у Филиппа Эммануэля Баха (см., например, рондо из шестого тома «Собрания сонат, рондо и свободных фантазий для знатоков и любителей», которое впервые было издано только в 1787 году (Пример 13б). Закономерно предположить, что отмеченная интонация характерна для многих композиторов XVIII века — то, что Асафьев называл «интонационным словарем эпохи»²².

Пример 13а



Пример 13б



Два менуэта (K 15ee и K 9q) представляют собой микростаросонатную форму (скорее речь может идти о сонатной рифме), что будет в дальнейшем обязательным свойством всех менуэтов Моцарта²³. Причем менуэт K 15ee даже имеет маленькую четырехтактовую разработку, после которой следует «побочная тема», транспонированная в главную тональность (следующие четыре такта). В целом образуется песенная двухчастная форма с сонатной рифмой и повторением частей — очень изящная пьеска!

Пример 14

Однако, как уже говорилось, наиболее выразительны мелодика и гармония в медленных частях. *Andante für Klavier* K 15mm также в ми-бемоль мажоре — пример лирической напевности уже у восьмилетнего композитора. Здесь приходит на память Ария Тамино с портретом из «Волшебной флейты», хотя букваль-

Второй менуэт написан в форме большого периода, состоящего из двух больших предложений (*der Satz*, термин А.Б. Маркса). Второй четырехтакт в первом предложении завершается модуляцией в доминанту, а во втором он, соответственно, звучит в главной тональности. Мелодия менуэта основывается на гармонической формуле T — S — D — T (вместо типовой T — D — D — T), что делает тему более напевной и лирической (особенно во втором проведении, где секундовый ход заменяется ходом на «лирическую сексту»). Вот эта изящная миниатюра:

ного сходства нет. Но формула T — D — D — T, теперь решенная в эмоциональном лирическом ключе, созвучна теме *Andante*, в то время как ария Тамино, начинающаяся с лирической сексты координирует со вторым проведением темы менуэта (Пример 11). Все это создает единую эмоциональную сферу. Это не

символический, но выразительный облик ми-бемоль мажора.

Интересна и форма этого Andante: составная трехчастная, однако в миниатюрном масштабе, т.к. первая часть написана в форме восьмитактового периода повторного строения в главной тональности, далее следует четырехтактовая середина в доминантовой тональности и реприза Да Саро — своего рода малая составная форма! Обращает внимание то, что в таком эскизном облике маленький Моцарт, выстраивая композицию, мыслит совершенно четко (Пример 12).

Завершая (вернее, прекращая) аналитическую часть статьи (так как за границей рассмотрения оказалось немало пьес), я хотела бы вернуться к названию «Неизвестный Моцарт». Насколько это верно?

Во-первых, это верно только для России и то относительно. Так, петербургский композитор, пианист и педагог²⁴ Григорий Корчмар, очень любящий музыку Моцарта, на основе этих пьесок создал шесть дивертисментов для струнного оркестра, сохранив текст и добавив только инструментовку (1997, всего использовано 30 пьес «Лондонской тетради»)²⁵. Кроме того, он написал вариации на тему менуэта (Пример 2) для ф-но и оркестра под названием «Как стать вундеркиндом, или Играем в Моцарта» (1992; учебное пособие для оркестра и всех желающих в форме интродукции, темы с вариациями, фугой и кодой на тему восьмилетнего Вольфганга, сочиненную в 1964 году в Лондоне). Причем на премьере тему играл ребенок, одетый как маленький Моцарт (таким, как он предстал перед удивленным Гете), вариации же исполнялись оркестром (вариации строятся по принципу возрастания сложности

музыкального языка: на пути от 18 к 20 веку) [см. об этом: 2]²⁶.

Если в нашей стране обращение к «Лондонской тетради» носит эпизодический характер, то иначе на Западе. Так, британский пианист, клавесинист и продюсер Эрик Смит (Erik Smith) подготовил обработки практически всех пьес из «Лондонской тетради» для духовых и оркестра, перегруппировав при этом некоторые пьесы таким образом, что получил из них несколько завершённых, целостных композиций (например, пьесы K 15b, 15a и 15f превратились у него в Дивертисмент in C). Его версия впервые была записана в 1972 году Невилом Маринером (одним из лучших дирижеров второй пол. XX века, основателем камерного оркестра Академия Св. Мартина в полях — The Academy of St. Martin in the Fields), и затем в 1991 в рамках подготовки полного собрания записей Моцарта (переиздана в 2000 году фирмой Brilliant Classics).

Из последних примеров обращения к «Лондонской тетради» — исследование немецкого композитора и музыковеда Ханс-Удо Кройельса (Hans-Udo Kreuels)²⁷ «Тетради» и новое нотное издание, опубликованные в середине 2000-х [14].

А между тем, очень жаль, что в России эти пьески даже не изданы: помимо того, что такое издание было бы важно для российских моцартоведов²⁸, это прекрасный методический материал для музыкальной школы. Но будем надеяться на будущее.

В заключение, возвращаясь к проблеме, которая была поставлена в начале статьи, хочу сказать, что творение восьмилетнего Моцарта, безусловно, содержит зерна гениальности более позднего творчества композитора. Так что, действительно, можно сказать, что это *и музыка детства, и прорыв в вечность*. «Птенец расправляет крылья...» [6, 36].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аберт Г.В.* А. Моцарт. М.: «Музыка», 1978. Часть 1. Книга 1. 534 с.
2. *Заднепровская Г., Чигарева Е.* «Моцартиана» Григория Корчмара (о сочинении по модели в музыке XX–XXI веков) // Музыкальная академия. 2013. № 2. С. 54–64.
3. *Григорьева Г.В.* Роль сонатины в становлении сонатной формы венских классиков // Черты сонатного формообразования. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 36. М., 1978. С. 28–41.
4. *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Часть 2. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Издательский дом «Композитор», 2007. 224 с.
5. *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Часть 3. Поэтика и стилистика. М., Издательский дом «Композитор», 2007. 376 с.
6. *Паудяль А.С.* «Лондонская тетрадь» В.А. Моцарта — к вопросу о становлении стиля композитора. Рукопись. 40 с.
7. *Чигарева Е.И.* Моцарт в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность. Семантика. Дисс... докт. иск. М.: МГК, 1998. 571 с.
8. *Чигарева Е.И.* Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность. Семантика. М.: УРСС, 2000. 280 с.
9. *Чигарева Е.И.* Семантический и интонационный комплекс «Волшебной флейты» в творчестве Моцарта // От Моцарта до Шнитке. М.: Издатель Доленко, 2010. С. 91–117.
10. *Эйнтштейн А.* Моцарт. Личность. Творчество. М.: «Музыка», 1977. 432 с.
11. *Эккерман И.П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни. Перевод с нем. Наталии Манн. М.: «Художественная литература», 1981. 687 с.
12. *Dennerlein H.* Der unbekannte Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke. Veb Breitkopf & Härtel Leipzig. 1955. 305 S.
13. *Heuss A.* Die kleine Sekunde in G-Moll Sinfonie // Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 40 (1934) / S. 54–66.
14. *Kreuels, Hans-Udo:* Londoner Skizzenbuch des achtjährigen Wolfgang Mozart: ein «Plädoyer» — Spielgut und Quelle; Kurzanalysen — Kommentare — Werkliste, Frankfurt am Main / Wien: Land, 2007. 145 S.
15. Mozart als achtjährige komponist. Ein Notebuch Wolfgangs. Zum ersten Mal vollständig und kritisch herausgegeben von Dr. Georg Schünemann. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1909.
16. *Plath W.* Das Londoner Skizzenbuch / Plath W. Vorwort // Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke; Bärenreiter Kassel. Basel. London. 1982. Serie IX, Werkgruppe 27, Bd. 1. S. XXI–XXIV.
17. *Reti R.* The Thematic Process in Music. London. Faber & Faber. 1961. 362 p.
18. [Schünemann G.]. Einleitung der Herausgebers // Mozart als achtjährige komponist. Ein Notebuch Wolfgangs. Zum ersten Mal vollständig und kritisch herausgegeben von Dr. Georg Schünemann. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1909. S. V–VII.

REFERENCES

1. *Abert G.V.* A. Mozart [A. Mozart]. M.: «Muzy`ka» [M.: «Music»], 1978. Chast` 1. Kniga 1 [Part 1. Book 1]. 534 s.
2. *Zadneprovskaya G., Chigareva E.* «Mozartiana» Grigoriya Korchmara (o sochinenii po modeli v muzy`ke XX–XXI vekov) [«Mozartiana» by Grigory Korchmar (on the composition of the model in the music of XX–XXI centuries)] // Muzy`kal'naya akademiya [music Academy]. 2013. № 2. S. 54–64.

3. Grigor`eva G.V. Rol' sonatiny` v stanovlenii sonatnoj formy` venskix klassikov // Cherty` sonatno-go formoobrazovaniya [The role of Sonatina in the formation of the Sonata form of Viennese classics // Features of Sonata formation]. GMPI im. Gnesiny`x. Vy`p. 36. M. [Gmpi them. Gnesin. Vol. 36. Mmm.], 1978. S. 28–41.

4. Kirillina L. Klassicheskij stil` v muzy`ke XVIII — nachala XIX veka. Chast` 2. Muzy`kal'ny`jazyk i principy` muzy`kal'noj kompozicii [Classical style in music of XVIII — early XIX century. Part 2. The language of music and principles of music composition]. M.: Izdatel'skij dom «Kompozitor» [M.: Publishing house «Composer»], 2007. 224 s.

5. Kirillina L. Klassicheskij stil` v muzy`ke XVIII — nachala XIX veka. Chast` 3. Poe`tika i stilistika [Classical style in music of XVIII — early XIX century. Part 3. Poetics and stylistics]. M.: Izdatel'skij dom «Kompozitor» [M.: Publishing house «Composer»], 2007. 376 s.

6. Paudyal' A.S. «Londonskaya tetrad'» V.A. Moczarta — k voprosu o stanovlenii stilya kompozitora. Rukopis' [«The London notebook» by W. Mozart — on the question of the composer's style formation. Manuscript]. 40 s.

7. Chigareva E.I. Moczart v kontekste kul'tury` ego vremeni. Xudozhestvennaya individual'nost`. Semantika. Diss... dokt. isk. [Mozart in the context of the culture of his time. Artistic individuality. Semantics. Diss... Doc. claim.] M.: MGK [M.: Moscow state Conservatory], 1998. 571 s.

8. Chigareva E.I. Opery` Moczarta v kontekste kul'tury` ego vremeni. Xudozhestvennaya individual'nost`. Semantika [Mozart's operas in the context of the culture of his time. Artistic individuality. Semantics]. M.: URSS [M.: URSS], 2000. 280 s.

9. Chigareva E.I. Semanticheskij i intonacionny`j kompleks «Volshebnoj flejty`» v tvorcestve Moczarta // Ot Moczarta do Shnitke [Semantic and intonation complex «Magic flute» in the works of Mozart // from Mozart to Schnittke]. M., Izdatel' Dolenko, 2010. S. 91–117.

10. E`jnshtejn A. Moczart. Lichnost`. Tvorcestvo [Mozart. Personality. Creativity]. M.: «Muzy`ka» [M.: «Music»], 1977. 432 s.

11. E`kkerman I.P. Razgovory` s Gete v poslednie gody` ego zhizni. Perevod s nem. Natalii Mann [Conversations with Goethe in the last years of his life. Transfer with it. Natalia Mann]. M.: «Xudozhestvennaya literatura» [M.: «Fiction»], 1981. 687 s.

12. Dennerlein H. Der unbekannte Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke [The unknown Mozart. The world of his piano works]. Veb Breitkopf & Härtel Leipzig. 1955. 305 s.

13. Heuss A. Die kleine Sekunde in G-Moll Sinfonie [The little Second in G minor Symphony] // Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 40 (1934). S. 54–66.

14. Kreuels, Hans-Udo: Londoner Skizzenbuch des achtjährigen Wolfgang Mozart: ein «Plädoyer» — Spielgut und Quelle; Kurzanalysen — Kommentare — Werkliste, Frankfurt am Main/ [London sketch book of the eight-year-old Wolfgang Mozart: a «plea» — a building toy, and source; a short-analysis — comments — list], Frankfurt am Main Wien: Land, 2007. 145 s.

15. Mozart als achtjährige komponist. Ein Notebuch Wolfgangs. Zum ersten Mal vollständig und kritisch herausgegeben von Dr. Georg Schünemann [Mozart as an eight-year-old composer. A Note Book Wolfgang's. For the first time completely and critically edited by Dr. Georg Schünemann]. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1909.

16. Plath W. Das Londoner Skizzenbuch / Plath W. Vorwort // Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke [The London Sketchbook / Plath W. Foreword // Wolfgang Amadeus Mozart. New edition of all works]; Bärenreiter Kassel. Basel. London. 1982. Serie IX, Werkgruppe 27, Bd. 1. S. XXI–XXIV.

17. *Reti R. The Thematic Process in Music.* London. Faber & Faber. 1961. 362 p.

18. Wolfgang's. Zum ersten Mal vollständig und kritisch herausgegeben von Dr. Georg Schünemann [Mozart as an eight-year-old composer. A Note Book Wolf Gangs. For the first time completely and critically edited by Dr. Georg Schünemann]. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1909. S. V—VII.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Выражаю благодарность Карине Игоревне Зыбиной за предоставление недоступных в России материалов из Моцартеума и Григорию Овшивичу Корчмару за ценные советы и важные сведения о «Лондонской тетради».

² «Но все равно явление, подобное Моцарту, навеки пребудет чудом, и ничего тут объяснить нельзя» [11, 397].

³ Цит. по: Аберт Г.В. А. Моцарт. Ч. 1. Кн. 1. М.: «Музыка», 1978. С. 97.

⁴ [18, 1] Пер. Е. Соколовой.

⁵ По этому поводу есть другая точка зрения, которую высказывает, например, Вольфганг Плат, издатель нового собрания сочинений Моцарта (Neues Mozart Ausgabe, далее NMA): «Эта тетрадь была не только личной собственностью восьмилетнего мальчика, но и представляла собой, наподобие дневника, его частное пространство, которое другие, т.е. отец и сестра, неукоснительно уважали. Это, а не болезнь Леопольда Моцарта в июле 1764 года, могло быть непосредственной причиной того, что в «Лондонской тетради» нет ни одной ноты, записанной чужой рукой. Вероятно, именно с этим связан и тот факт, что ни одна из пьес этой тетради не нашла применение позднее» [16, XXII].

⁶ Часть этих набросков могла бы быть предназначена и для оркестра: ведь именно в Лондоне в то же время возникли первые моцартовские симфонии.

⁷ Эта довольно объемистая, переплетенная в кожу тетрадка была потеряна и обнаружена только после смерти композитора (1898). На титульном листе — собственноручная запись отца: «di Wolfgango Mozart à Londra 1764». Нумерация появилась только в первом издании, отредактированном Шюнеманом. Что касается обозначений жанра, темпа, характера пьес, то в оригинале их не было, они были внесены в дальнейшем редакторами или издателями (поэтому в указателе Кехеля они стоят в квадратных скобках, также у Аберта, который ссылается на Кехеля). Исключение составляют только две пьесы (В шюнемановском издании № 36 имеет указание на темп — Presto, а № 43, неоконченный, — на форму Fuga).

⁸ Нумерация и обозначения номеров возникла лишь в этом издании.

⁹ Предполагалось, что эта пьеса для органа, как это принято было во время службы.

¹⁰ Вольфганг написал только экспозицию фуги. Недавно петербургский композитор Григорий Корчмар предложил законченный вариант этой фуги, который входит в его цикл «Маленькая месса в стиле Моцарта» (или *Missa piccolo à la Mozart*) — пять фуг для четырехголосного хора а cappella по материалам моцартовских эскизов (2018).

¹¹ [18, 2–3].

¹² Подробный анализ см. в студенческой работе, написанной под моим руководством [6].

¹³ Имеется в виду такой тип разработки, в котором тематическая работа либо отсутствует, либо соединяется с выходящим на первый план гармоническим движением, затрагивающим различные, подчас не родственные тональности (воспринимается как длящееся остановленное мгновение: например, Клавирные концерты KV 453, 495 и др. сочинения). См. об этом явлении: [7, 470–471].

¹⁴ См. об этом: [5, Глава 6, раздел 11: «Вокальные формы в инструментальной музыке»].

¹⁵ В контрдансах Аберт справедливо усматривает «австрийские и даже чешские танцевальные ритмы». «В целом лучше всего удались именно эти танцевальные пьесы; особенно поражают они чертами детской непосредственности», — замечает автор [1, 102].

¹⁶ Обратим внимание на необычайное сходство промежуточной темы с главной темой соль-минорной симфонии № 40!

¹⁷ Об этом см.: [13; 17, 114–136].

¹⁸ Об устойчивых семантических фигурах музыкального языка Моцарта см.: [8, ч. 2].

¹⁹ Это характерно и для более поздних сочинений Моцарта.

²⁰ Нумерация сонат дается по изданию под ред. А.Б. Гольденвейзера.

²¹ Подробнее об этом см.: [9, 91–117].

²² Заметим, что все три примера в одной тональности — ми бемоль мажор, что тоже, скорее всего, не случайно.

²³ Сонатная рифма в менуэтах (как и вообще тяготение к сонатности) — константная особенность в произведениях и зрелого периода творчества Моцарта. Иногда хочется назвать такие пьесы «микросонатными» (например, 2-я часть — менуэт из Клавирной сонаты ми бемоль мажор № 4, KV 282). См. об этом: [3, 28–41].

²⁴ Григорий Овшивич Корчмар (р. 1947) — профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова и Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, председатель Союза композиторов Санкт-Петербурга, артист камерного ансамбля «Солисты Санкт-Петербурга».

²⁵ Из письма Г.О. Корчмара ко мне: «Разумеется, в моцартовском тексте я не менял практически ничего (разве что кое-где добавил подголосочные имитации, уплотнил гармонию и сделал фактуру более оркестровой). Думаю, что именно замеченные Вами “шероховатости” добавляют достоверность и очарование этим “пробам пера” маленького гения».

²⁶ Назову другие произведения Г.О. Корчмара, созданные на основе моцартовского музыкального материала или связанные с моцартовской тематикой: «Моцартиссимо», концерт-пастиччо для фортепиано с оркестром (1986); «Моцартино», моноопера-буффа в семи письмах, либретто Г.О. Корчмара по письмам В.А. Моцарта (2006); «Лондонские впечатления маленького Моцарта», сюита для фортепиано в четыре руки по материалам “Лондонской тетради” (2013), части: I. «На приеме у английского короля» (обработка наброска первой части предполагавшейся Симфонии), II. «Вольфганг и Наннерль концертируют» (обработка наброска сонатного allegro предполагавшейся клавирной Сонаты), III. «Если бы Вольфганг продолжил...» (вариации на тему неоконченной пьесы), IV. «Вольфганг музицирует с “лондонским Бахом”» (обработка наброска Жиги), V. «Оперные впечатления» (обработка наброска медленной части предполагавшейся Симфонии), VI. «На прогулке в Сент-Джейском парке» (обработка финала предполагавшейся Симфонии); «Амен», fuga для смешанного хора с оркестром на тему эскиза В.А. Моцарта, предположительно предназначенного для Реквиема (2014). См. также примечание 6.

²⁷ Ханс-Удо Кройельс — немецкий пианист, композитор, музыковед. Изучал фортепиано, композицию и сольное пение в музыкальной академии в Детмольде. Долгое время работал исключительно как композитор. Затем изучал музыковедение в Венском университете. С 1980 года — доцент на кафедре фортепиано и аккомпанемента в Форальбергской консерватории.

²⁸ Г.О. Корчмар считает, что «это не менее ценный материал, чем, к примеру, бетховенские эскизные тетради!» (Письмо ко мне от 29.03.2018). Вот точка зрения композитора!