



*Антонова Татьяна*

## МЕССА В ТВОРЧЕСТВЕ В.А.МОЦАРТА:

### ИСТОРИЧЕСКИЙ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АСПЕКТЫ

*В статье представлена попытка систематизации исторических материалов и аналитических исследований, посвященных духовной музыке В.А. Моцарта, в частности мессам. Рассматриваются исполнительские аспекты: проблемы стиля и стилистики, хороведческие особенности в работе над хоровыми произведениями В.А.Моцарта. В качестве аналитического материала выбрана «Коронационная месса» CredoKV317.*

*Ключевые слова: месса, мессы Моцарта, хоровое творчество, хоровое исполнительство, «Коронационная месса» KV317.*

У исследователя Альфреда Энштейна находим: «Когда романтическое XIX столетие приступило к открытию «средневековья», оно не только в готических соборах и у прерафаэлитов, но и в музыке открыло то, что казалось ему средневековым, а именно — так называемый стиль а саррелла Габриели, Лассо, Палестрины; с этого времени к церковной музыке XVII и XVIII веков стали относиться с полнейшим презрением. Жертвами такого отношения оказались не только композиторы незначительные, но особенно и главным образом Йозеф Гайдн и Вольфганг Амадей Моцарт»[цит. по 6]. Действительно, как свидетельствует история, творчество В.А. Моцарта, наряду с произведениями его не менее великих современников было забыто на определенное количество времени, «отодвинуто на обочину» музыкальной истории. Интересно, что Отто Ян, первый биограф Моцарта и исследователь его творчества, приводил цитату из книги – «О чистоте музыкального искусства» (1824), написанной юристом Антоном Фредериком Юстусом Тибо, тайным советником и профессором Гейдельбергского университета: «... новейшие наши мессы и другие церковные произведения зачастую вырождаются в чисто любовные,



страстные пьесы, несущие на себе явную печать светской оперы и даже наиболее посещаемой и, следовательно, пошлой оперы, которая, разумеется, особенно нравится черни; впрочем, аристократам еще больше, пожалуй, чем простонародью. Даже церковные произведения Моцарта и Гайдна заслуживают поденного порицания, причем оба мастера сами же это и высказывали» [цит. по 6].

Из многочисленных исследований известны такие любопытные факты, что Моцарт откровенно смеялся над своими мессами и, когда получал заказ, неоднократно отказывался выполнять их, утверждая, что создан только для опер [6]. Правда, когда ему предложили по 100 луидоров за мессу, тут он не смог устоять против соблазна и только, смеясь, говорил, что все удачные фрагменты из своих месс перенесет потом в оперы» [2]. Действительно ли это так? В чем уникальность, феноменальность месс Моцарта? Почему в таком случае, когда мы говорим о хоровом творчестве Моцарта, то в первую очередь подразумеваем его мессу? – Попробуем разобраться.

Как мы знаем, «по заказу» Моцарт написал не более двух месс — *Missa solemnis* (c-moll), к освящению церкви в сиротском приюте на Реннвег в Вене (ему было тогда 13 лет), и Реквием (d-moll). В обоих этих случаях он подошел к делу со всей серьезностью. Свои зальцбургские церковные произведения Моцарт писал не по заказу, а по долгу службы или дружбы, или, наконец, из любезности. А его известнейшее церковное произведение — грандиозная месса c-moll — создана во исполнение обета.

Считаем верным утверждение, что церковные произведения Моцарта написаны в смешанном стиле: традиция требовала, чтобы некоторые разделы мессы — «*Cum sancto spiritu*» или «*Et vitam venturi*» и другие завершающие части литургических текстов — были выполнены в технике фуги, то есть представлены в полифоническом стиле. Вместе с тем, мелодика, функции оркестра и драматургия сольных и ансамблевых партий



свидетельствуют о театральности мышления композитора. В целом же отметим, что Моцарт в церковном направлении своего творчества все же придерживался норм жанра, и это касается, прежде всего его месс: композитор придавал особое значение сложным и виртуозным с исполнительской точки зрения контрапунктическим частям. Таким образом, мы можем говорить о дуализме стиля в его мессах, который выражается в единении строгого полифонического письма и оперной эстетики (мелодизм, драматургия и пр.). Как отмечал Герман Аберт, Моцарт до конца жизни этот дуализм так и не преодолел, вплоть до Реквиема — в полную противоположность его инструментальным произведениям и его опере[1].

Возможно, для современников Моцарта его церковная музыка представлялась не вполне нелитургической, недостаточно способствующей молитве. Но об этом мы не можем судить достаточно аргументировано. Поэтому обратимся к фактам. Отметим, что Моцарт всегда использует полный текст мессы или литании. И только в редких случаях композитор использует политекстовость: одновременное исполнение певцами различных фрагментов текста. Практически все мессы Моцарта отличаются особой приподнятостью, величавостью, торжественностью, особой неспешностью, которая позволяет осознать текст и проникнуться особой интонационной экспрессией гения.

Как писал Герман Аберт: «Церковная музыка Моцарта католична в высшем смысле этого слова. Это значит, что она «благочестива» как произведение искусства, а благочестие художника может выразиться единственно в стремлении и старании создать произведение совершенное» [3].

Какова же жанровая и экспрессивная палитра месс Моцарта?— Его первый опыт — отдельное произведение на текст *Kyrie* (F-dur) было написано в Париже 12 июня 1766 года и отличалось особенностями песенного склада. Но всего двумя годами позднее, в Вене, Моцарт



представляет полную мессу ординариум для освящения церкви в сиротском приюте на Реннвег. Это была *Missa solemnis*, которая отличается достаточно большим объемом и рассчитана на большой (по тем временам) состав исполнителей (хор, солисты, струнные, два гобоя, три тромбона, четыре трубы и литавры).

Впоследствии, в музыковедении эта месса часто получала эпитеты «загадочной», «вызвавшей оживленные споры». Интересно, что до недавнего времени исследователь Е.Бадура-Скода считал, что месса, написанная для приюта, утеряна, а эту, *c-moll*, относил к несколько более позднему времени. Но, как свидетельствуют исследования, он вынужден был согласиться с В. Куртеном, который в свою очередь настаивает на том, что месса *c-moll* была написана к 7 декабря 1768 года. Вопреки минорному началу (напомним, что основная тональность мессы *c-moll*), было доказано, это вовсе не траурная месса на смерть архиепископа Сигизмунда, как полагают Визева и Сен-Фуа: «*c-moll* здесь только усиливает торжественность, а траурная месса — это ведь реквием (и мы знаем, что реквием этот, тоже в *c-moll*, написал Михаэль Гайдн)» [1].

В качестве доводов автор книги «Моцарт» Альфред Энштейн приводит следующее: «Приведем чисто внешнее обоснование — в Зальцбурге в распоряжении мальчика, на худой конец, могли быть четыре трубы и три тромбона, но у него не было разделенных альтов.— в Зальцбурге в церковной музыке альты чаще всего даже не помечались. И еще: было бы странно, если б Леопольд Моцарт не сохранил рукопись именно этого произведения, которым он так гордился. Наконец, обоснование внутреннее: мальчик, который той же осенью 1768 года (И это уже бесспорно) написал вдохновенное и великолепное, при всей примитивности, «*Veni sancte spiritus*», который меньше чем через год написал столь же бесспорную Доминикус-мессу, был, конечно, в состоянии написать и эту мессу *c-moll*» [6]. Итак, *Kyrie*, после торжественных



возгласов и медленной интродукции звучит Allegro D-dur, в трехдольном метре, с чередованием soli и tutti; Christe eleison звучит для партий солистов в тональности субдоминанты, а затем снова повторяется энергичное Kyrie. Gloria и Sanctus – большие кантатного типа части, с подчеркиванием смысловых особенностей текста. В центре Gloria оказывается «Qui tollis»: мрачный f-moll, в темпе Adagio. Затем внимание привлекает — «Quoniam tusolus santum» – сопрано-соло и яркое, экспрессивное фугато: «Cum sancto spiritu». Таким же образом разработано и Credo: «Incarnatus» — это дуэт; «Crucifixus» и «Et Resurrexit» представляются контрастными частями; затем – теноровое соло и после, хоровая часть, которая завершается двойной фугой «Et vitam venturi».

В ближайшем родстве с этим сочинением c-moll находится Missa solemnis C-dur.

От такого рода больших произведений – Missa solemnis, – написанных для особых случаев, резко отличны missa breves, предназначенные для еженедельной воскресной службы. Missa breves исполняются без пышного сопровождения, нередко удовлетворяясь только струнными или органом. В качестве отличительных черт следует отметить следующее: Gloria и Credo — то есть те части мессы, которые особенно богаты текстом, — как правило не расчленяются в missae breves на два самостоятельных раздела; партии солистов выделяются непосредственно из хора; менее яркие контрасты между частями, асмена экспрессивных средств происходит гораздо мягче. Создается впечатление, что в missae breves Моцарт больше следует за традицией, за «правилом», тогда как в Торжественных мессах позволяет проявиться своему гению в полную силу, демонстрируя потрясающую гармонию смешанного – церковного/театрального – стиля.

Две подобных мессы – missae breves – Моцарт написал еще в ранней юности: одну в Вене, осенью 1768 года (G-dur), другую — в Зальцбурге, 5 февраля 1769 года (d-moll). Любопытный факт, но при общей схожести



состава исполнителей и стилистических подходов, Венская месса требует участия альты в сопровождении, а зальцбургская — нет. И все же эти произведения истинно моцартовские: уверенная по форме композиция, яркий мелодизм, скромность, но вместе с тем, величавость общего изложения материала.

По мысли А. Энштейна, самые обширные, торжественные церковные произведения Моцарта задуманы симфонично, вернее, в симфоническом и в то же время концертном плане. В качестве подтверждения, он приводит анализ двух антифонов: первый написан в мае 1771 года, а второй в мае 1772 года – «Regina coeli» с большим оркестром. Исследователь указывает на то, что оба произведения сходны по строению с трехчастной итальянской *sinfonie*, со вставной вокальной частью — хором *pluri solo*, или единством хора и *solī*. Таким образом, в духовной (церковной) музыке В.А. Моцарта можно проследить взаимодействие тенденций непосредственно канонической музыкально-церковной традиции, театральной музыки и приемов, характерных для симфонических жанров и форм.

Наиболее ярким воплощением всех указанных особенностей. По нашему мнению, следует считать «Коронационную мессу», которая занимает особое место в творчестве В.А. Моцарта. Рассмотрим подробнее.

Мессе до мажор, именуемую «Коронационной» KV 317 Моцарт сочинил в марте 1779. По мнению исследователей, она предназначалась для исполнения в торжественном богослужении, приуроченному ко дню Святой Пасхи, а название «Коронационная» данная Месса получила уже после смерти Моцарта. Откуда такое наименование? - Существует несколько версий, наиболее известные из которых: что она предназначалась для службы коронации чудотворного образа Богородицы в паломнической церкви Мария Пляйн на окраине Зальцбурга (однако, данная версия не подтверждается никакими документальными основаниями); другая версия гласит о том, что данная месса исполнялась при коронациях: в Праге в 1791



г. во время коронации Леопольда II королем Богемии (дирижировал Сальери), а двумя годами позже – на коронации его преемника Франца II.; третья - что композитор написал ее ко дню увенчания короной иконы Богородицы в церкви Вознесения, поэтому Мессу обычно называют «Коронационной». Мы не ставим своей задачей входить в полемику с уважаемыми моцартоведами, лишь отметим, что Месса до мажор, KV 317 была завершена Моцартом, как отмечено в автографе, 23 марта 1779 года – вскоре после возвращения в Зальцбург из большого путешествия в Мангейм и Париж, а свое название получила как имя нарицательное.

По многочисленным аналитическим данным известно, что Моцарт написал как оригинальные музыкальные тексты *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* и частично *Credo*, а остальные части были заимствованы из ранних месс, созданных Моцартом еще в Зальцбурге. В заключительной части, *Agnus Dei*, повторена музыка *Credo*. В таком виде премьера Большой мессы состоялась 25 августа 1783 года в зальцбургском соборе Святого Петра.

Интересный факт, что на премьере мессы сольную партию сопрано исполняла Констанца Вебер.

Отметим, что в этом произведении, хотя еще опирающемся на традиции зальцбургской церковной музыки, уже заметны новые черты: состав исполнителей обширен – четыре солиста (сопрано, альт, тенор, бас), четырехголосный хор, монументальный оркестр с участием струнных, парного состава гобоев, валторн и труб, трех тромбонов (поддерживающих по традиции хоровые партии), литавр и органа. Создается такое впечатление, что к общему музыкально-художественному образу мессы, к крупной форме в целом Моцарт подходит теперь гораздо свободнее. В качестве подтверждения этой мысли служит пример использования музыки «*Descendit de caelis*» в «*Amen*» из *Credo*, или повторение *Andante* из *Kyrie* в «*Dona nobis*». Таким образом, созданные интонационные, тематические арки как бы скрепляют такую обширную форму, придают смысловую



многомерность поэтическому тексту, способствуют завершенности формы в целом.

Проследим особенности формы в каждом из номеров Мессы. «Kyrie» - имеет традиционное строение с противопоставлением хора и солистов. «Gloria» – большой трехчастный номер, с «Qui tollis» в качестве средней части. «Credo» имеет форму рондо и отличается особым единством произведения: подлинно моцартовским является здесь ритм басов, приглушенное их звучание – незаметно появляется на словах «Et in unum Dominum» и получает особую драматургическую функцию-расширение на слове «mortuorum». Главным художественно-смысловым эпизодом этой части является «Et incarnatus est»: изложен в f-moll; хоровая партия декламационного характера, в сопровождении прозрачных гармоний оркестра и непрерывно нисходящей «зыбкой» фигурацией скрипок. Данное сочетание производит совершенно уникальное воздействие на исполнителя и на слушателя, подчеркивая глубинность поэтического текста. В «Sanctus» раскрывается совершенно новый характер, достигнутый, унисонным звучанием струнных в оркестре, и вычлененному из него мотиву трели, что продолжает развиваться и трансформироваться в «Osanna». Следующий раздел – «Benedictus» – впечатляет своей кажущейся легкостью и «оперностью». «Agnus dei» написана как вокальное соло, и, что многократно подчеркивалось музыковедами, «бросается в глаза, как сильно она предвосхищает музыкальную характеристику графини из «Фигаро»: действительно, в мессе можно проследить всю первую тему арии «Dove so noibe i momenti» («Где прекрасные мгновения»)[2].

Инструментовка мессы выполнена в «зальцбургском обычае»: в оркестре отсутствуют альты, а тромбоны поддерживают хор. Несмотря на это, отчетливо заметно воздействие мангеймских и парижских влияний: хор и оркестр взаимодействуют более органично, а в оркестре струнные и духовые поставлены в гораздо более удачные ансамблевые условия.





Композитор використовує ефект концертного (суперконцертного) між солістами і хором, але також з'являються ефекти концертуючих інструментів, які вступають по черзі такт за тактом (в заключенні «Кугі»). Що стосується хорового викладу, то переважає поєднання гомофонного і поліфонічного типів фактури, при цьому слід відзначити зручні в співчеському відношенні умови: динаміку, тесситуру, темпово-ритмічні рішення, а відповідно – ансамблеве взаємодія голосів і партій.

Визначальне значення в виконанні хорових творів Моцарта мають питання стилю. Розуміння моцартовського стилю і вміння передати його складають один з найважливіших ознак виконавського майстерства хору, особливо навчального. Питання виконавського стилю дуже важливі поряд з рішенням завдань ансамблевої звучності, інтонації, нюансування, вокального звуку. Тільки при умові повного і глибокого знання творчості композитора в цілому виконавець наближається до істинного розуміння стилевих особливостей його музики.

Музика Вольфганга Амадея Моцарта є вершиною мелодизма: «Немає нічого більш досконалого, ніж Моцарт. Найвища точка краси», – казав про нього С.І. Танєєв [5]. Разом з тим, вона сувора, вивернена, одночасно театральна і вільна.

Казавши про виконавські особливості, слід відзначити, що в виконанні хорових творів Моцарта дуже обережно звертатися з темповою шкалою, уникати надмірних швидких або уповільнених темпів, надмірних романтичних агогічних змін.

В тематизмі творів Моцарта мелодичні інтонації витончено вплітаються в індивідуальний стиль, народних цитат немає, контрастні елементи в надмірності присутні як всередині сонатного аллегро між темами головної і допоміжної партій, так і всередині тем. При гениальній здається простоті слід підкреслити багатослойність фактури, що



необходимо учитывать исполнителю; многомерность драматургических и смысловых нюансов. Возможно именно такая глубина и неоднозначность творчества Моцарта заставляет обращаться к его музыке вновь и вновь?

Как отмечала Н. С. Думкина: «Мелодический дар Моцарта, его железная логика, блестящее разнообразие, чарующие формы и образы позволяют говорить о пленительном стиле музыканта. Кристальная чистота, стройность музыкальной формы, ясность гармонического языка напоминают совершенство творений античного мира»[5].

Интересно наблюдение о том, что мелодии Моцарта живут, не нуждаясь во вспомогательных средствах: усложненных гармониях, заостренных ритмах. Следует отметить способность Моцарта (отмеченную Листом) к модулированию путем незначительного изменения простого мелодического отрезка без помощи аккордовых наслоений. В многоплановости построений, разнообразии музыкального материала заложен принцип разработочности, даже импровизационности, который впоследствии найдет дальнейшее развитие. При этом, композитору удается строго удерживать метрическую ось всего произведения: ощущение ритмической линии шестнадцатых может служить опорой в интонировании прихотливого рисунка мелодии.

В целом хор у Моцарта как правило не сложен по фактуре, однако имеются особенности, требующие от исполнителей знания специфики моцартовского хорового письма. Идеально точным должен быть ритмический ансамбль. Важнейшее условие исполнения – тонкость, острота ощущения общего ритма движения. Скачки в мелодии должны быть исполнены легко и непринужденно, без смены вокальной позиции. Для дирижерско-исполнительского прочтения важным является ориентация на метроритмические решения в оркестровой партии. При этом важно учитывать момент, когда общий характер движения музыки, большая или меньшая легкость, подвижность и пр. устанавливаются при соединении



голосов с различными ритмическими рисунками в зависимости от самого мелкого по длительности ритмического движения. Именно ощущение «пульса» шестнадцатых становится основополагающим в исполнении половинных длительностей, и в четвертях с точками, и в восьмых и пр.

Работа над особой легкостью звучания хоров в моцартовских сочинениях необходима, учитывая, что количественный состав хора в наше время увеличен. К стилистическим особенностям относиться *crescendo* на выдержанных длительностях. Этот прием не должен корреспондировать нас к романтическим тенденциям, но способствовать ощущению внутреннего движения; позволяет наращивать общую экспрессию. Следует помнить, что для творчества Моцарта характерна контрастная динамика, поэтому следует подчеркнуть необходимость строгого сохранения *piano*.

Особо следует сказать о роли дирижерского мастерства в исполнении Моцарта. Ощущение характера музыки Моцарта и умение отразить его в жесте составляют необходимую основу хорошего стиля исполнения произведений великого композитора.

Правильно понять и истолковать нотный текст не так просто, потому что за два века жизни творческого наследия Моцарта частично изменились способы обозначения исполнительских средств выразительности (динамики, артикуляции), новые градации приобрели темповые обозначения, в жизнь музыки включились редакторы. Однако, следует отметить, по выводам музыковедов и исследователей, что Моцарт подробно проставлял динамику. При этом интересно, что педальных и аппликатурных обозначений он не ставил. Темпы в своих сочинениях Моцарт обозначал очень точно. Также Моцарту было известно множество динамических знаков: *pp*, *p*, *mp*, (в то время обозначалось *pt*), *mf*, *f*, *ff*, *diminuendo*, *crescendo*, *decrescendo*. Но согласно традиции, он чаще довольствовался намеками на динамику. Его обозначения *pi f* противопоставлялись как «свет» и «тьма». Таким образом, мы можем прийти к выводу о том, что ремарки в



произведениях Моцарта достаточно точны и соответствуют авторским пожеланиям: смену контрастов не следует сглаживать; а применявшееся в XVII веке в практике мангеймской школы длинное *crescendo* – эффект Моцарт выписывал с особой тщательностью.

По мнению авторов труда «Интерпретации Моцарта» [4], моцартовское *f* по степени эмоциональной напряженности всегда имеет характер *ff*. Однако *f* у Моцарта не столько акустический эффект, сколько выражение чувств и в сочетании с *p* имеет скорее пространственный эффект. При меньшей силе звука чаще всего требуется больше духовного напряжения: *f* и *p* Моцарта всегда выражение эмоциональных переживаний.

Продолжает тезисы об исполнительских указаниях Моцарта, следует сказать, что ему и его современникам еще не известны были способы обозначения небольших усиления и ослаблений звука, поэтому он был вынужден обозначать свои намерения с помощью акцента, которые вошли в музыкальную практику с второй половины XVIII века. Акцентировку композитор обозначал *sf* или *fp*, *mf*. Таким образом, данные обозначения следует прочитывать как смысловые акценты и как указания к небольшому усилению/ослаблению звука.

Музыка Моцарта является мерилем мастерства исполнителей, в том числе и хорового коллектива. Уникальность духовной хоровой музыки великого композитора обусловлена несколькими параметрами: неповторимым сплавом традиции церковного хорового искусства, яркой театральностью музыкально-художественных образов и решений, концертно-симфоническими подходами к формообразованию, многослойностью, многомерностью, полифоничностью смыслов и интонаций, которые всегда привлекают и будут привлекать исполнителей и слушателей. Мы остановились только на некоторых аспектах духовной музыки Моцарта – мессах; на отдельных исполнительских особенностях. Несомненно, изучение содержания его творчества, тщательная работа над



історією створення, існування кожного окремого твору, усвідомлене ставлення до застосування того чи іншого засобу виразності наближить виконавця до розуміння справжнього звучання хорів творів Моцарта.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ:

1. Аберт Г. В.А.Моцарт. Часть первая, книга вторая/ Пер. с нем., вступ. статья, коммент. К.К. Саквы. – М.: Музыка, 1980. – 638 с., ил., нот. 1 л. ил.
2. Аберт Г. В.А.Моцарт. Часть вторая, книга первая/ Пер. с нем., коммент. К.К. Саквы. – М.: Музыка, 1983. – 518 с., ил., нот. 1 л. ил.
3. Аберт Г. В.А.Моцарт. Часть вторая, книга вторая/ Пер. с нем., коммент. К.К. Саквы. – М.: Музыка, 1985. – 551 с., ил., нот. 1 л. ил.
4. Бадур-Скода Е., Бадур-Скода П. Интерпретация Моцарта. – М.: Музыка, 1972. – 372 с.
5. Научное издание. Моцарт: Диалог эпох в музыкальном искусстве. К 250-летию со дня рождения. 2006. – 262 с., ил., нот.
6. А. Эйнштейн. Моцарт: личность, творчество [Электронный ресурс] – Режим доступа : <https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/einstein19.htm> – Дата доступа : 10.06.18.

*Тетяна Антонова. Меса в творчості В.А. Моцарта: історичний і виконавський аспекти. Науковий керівник - кандидат мистецтвознавства, доцент Євгенія Миколаївна Бондар. Одеська національна музична академія ім.А.В.Нежданової. У статті представлена спроба систематизації історичних матеріалів та аналітичних досліджень, присвячених духовній музиці В.А. Моцарта, зокрема месам. Розглядаються виконавські аспекти: проблеми стилю і стилістики, хорознавські особливості в роботі над хоровими творами В.А.Моцарта. В якості аналітичного матеріалу обрана «Коронаційна меса» KV317.*

**Ключові слова:** меса, меси Моцарта, хорова творчість, хорове виконавство, «Коронаційна меса» KV317.

*Tatyana Antonova. Mass in the works of V.A. Mozart: historical and performing aspects The supervisor is Candidate of Art Criticism, Associate Professor Evgenia Nikolaevna Bondar. Odessa National Academy of Music im.A.V.Nezhdanova. The article presents an attempt to systematize historical materials and analytical studies on the sacred music of V.A. Mozart, in particular masses. Executing aspects are considered: problems of style and stylistics, choral features in the work on choral works by V.A. Mozart. Coronation Mass Credo KV317 was chosen as the analytical material.*

**Keywords:** Mass, Mozart's Mass, choral art, choral performance, "Coronation Mass" KV317.