

12. Мнацаканова Е. М. Некоторые наблюдения над стилем сборника «24 прелюдии и фуги» / Е. Мнацаканова // *Дмитрий Шостакович : [сб. статей / сост. Г. Ш. Орджоникидзе]*. – М., 1967. – С. 260–287.

13. Орлов Г. А. «При дворе торжествующей лжи». Размышления над биографией Шостаковича / Г. Орлов // *Д. Д. Шостакович : сб. статей к 90-летию со дня рожд. / сост. Л. Г. Ковнацкая*. – СПб., 1996. – С. 8–28.

14. Письма Д. Д. Шостаковича к А. Д. Дмитриеву в Музгиз ; И. А. Шостакович к А. Д. Дмитриеву // *Статьи. Воспоминания. Документы : к 100-летию со дня рожд. / А. Н. Дмитриев ; ред.-сост. Л. Г. Данько*. – СПб., 2008. – С. 367–404.

15. Сабина М. Д. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль / М. Сабина. – М. : Музыка, 1976. – 480 с.

16. Тищенко Б. И. Первое исполнение Четвёртой симфонии Шостаковича (интервью) / Б. Тищенко // *Статьи. Воспоминания. Документы : к 100-летию со дня рожд. / А. Н. Дмитриев ; ред.-сост. Л. Г. Данько*. – СПб., 2008. – С. 55–64.

17. Шостакович Д. Д. Квартеты [Ноты] : [в 4 т.] : для 2 скр., альты и в-челы / Д. Шостакович ; перелож. для фп. в 4 руки А. Дмитриева. – М. ; Л. : Музыка, 1965–1976. – 4 т.

18. Южак К. И. Шостакович Должанского: опус 87, изменяющийся во времени / К. Южак // *Д. Д. Шостакович : сб. статей к 90-летию со дня рожд. / сост. Л. Г. Ковнацкая*. – СПб., 1996. – С. 194–226.

УДК 78.071.1 : 783 Моцарт

Галина Григорьева

К ИСТОРИИ И ТЕОРИИ СОНАТНОГО ПРИНЦИПА: СОНАТНО-СТРОФИЧЕСКАЯ ФОРМА В ДУХОВНОЙ МУЗЫКЕ В. А. МОЦАРТА

Духовная музыка В. А. Моцарта рассматривается в аспекте преломления сонатного принципа с учётом соотношения вокального и инструментального типов тематизма, метроритмических закономерностей, фактурных особенностей, жанровых свойств, строения текста и способов его отражения в форме. Трактовка молитвенных текстов в духовных сочинениях композитора позволяет выявить экстраполяцию инструментальных закономерностей на текстовые структуры. Впервые введен термин сонатно-строфическая форма, разнообразие воплощения которой подтверждается анализом конкретных произведений.



Ключевые слова: духовная музыка, месса, сонатно-строфическая форма, текстовая структура, соотношение вокального и инструментального типов тематизма, жанровый ракурс.

Галина Григор'єва

ДО ІСТОРІЇ І ТЕОРІЇ СОНАТНОГО ПРИНЦИПУ: СОНАТНО-СТРОФИЧНА ФОРМА В ДУХОВНІЙ МУЗИЦІ В. А. МОЦАРТА. Духовна музика В. А. Моцарта розглядається в аспекті прояву сонатного принципу з врахуванням співвідношення вокального та інструментального типів тематизму, метроритмічних закономірностей, фактурних особливостей, жанрових властивостей, побудови тексту та способів його відображення в формі. Трактовка молитовних текстів в духовних творах композитора дозволяє виявити екстраполяцію інструментальних закономірностей на текстові структури. Вперше введено термін сонатно-строфічна форма, різноманітність прояву якої підтверджується аналізом конкретних творів.

Ключові слова: духовна музика, меса, сонатно-строфічна форма, текстова структура, співвідношення вокального та інструментального типів тематизму, жанровий ракурс.

Galina Grigoryeva

TOWARD THE HISTORY AND THEORY OF SONATA PRINCIPLE: SONATA-STROPHIC FORM IN SACRED WORKS BY W. A. MOZART. Sacred music by W. A. Mozart is analysed in the aspect of sonata principle with correlation of vocal and instrumental thematic types, metrorhythmic regularity, texture specifics, genre qualities, text structure and ways of its reflection in the musical form. Interpretation of sacred texts in works by W. A. Mozart enables bringing to light the extrapolation of instrumental principles of composition to text structures. The author for the first time uses the term sonata-strophic form appropriateness of which is proved by analysis of certain compositions.

Keywords: sacred music, mass, sonata-strophic form, text structure, correlation of vocal and instrumental thematic types, genre perspective.

В этой небольшой статье пойдет речь о тех образцах духовной музыки В. А. Моцарта, где обнаруживается показательное для эпохи венского классицизма взаимодействие текстового и музыкального компонентов. Его рассмотрение проливает дополнительный свет на становление сонатного принципа, проникающего тогда во все музыкальные жанры. В этом аспекте интересна духовная музыка В. А. Моцарта, в недрах которой обнаруживается особый тип формы, называ-

емый автором этих строк *сонатно-строфической*; она присутствует в большом количестве образцов, прежде всего в *Kyrie* из месс, но также и в многострочных композициях – Вечернях и Литаниях¹. В данном ракурсе история и теория сонатного принципа никогда не рассматривались; впрочем, отдельные наблюдения можно встретить в трудах разных учёных – например, в обширном наследии Вл. Протопопова. Под этим углом зрения музыковед затрагивает историю форм и жанров, начиная с XVIII века и кончая серединой XX-го. Любопытные точки соприкосновения с интересующим нас типом сонатно-строфической формы он отмечает в книге «Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XVIII века» в главе о полифонии В. А. Моцарта [10, с. 346–388]: идёт речь о формах, сочетающих закономерности фуги с сонатными признаками (например, в *Kyrie* мессы *brevis KV 192*, в *Kyrie* мессы *C-dur KV 258*). Автор пишет об этих произведениях как о таковых, где «<...> преимущественное значение остаётся за сонатностью, полифония вливается в неё как элемент фактуры» [10, с. 351]. Вл. Протопопов неоднократно подчёркивает мысль о «<...> постоянном сближении музыкальных форм», начавшемся уже в раннем периоде творчества В. А. Моцарта [10, с. 352]. Другие признаки сонатности обнаруживаются им в формах, названных рондовариативными (имеются в виду как вокальные, так и инструментальные образцы музыки И. С. Баха) [11]. Однако нигде автор не акцентирует текстовую сторону, подчёркивая тональный и тематический факторы сонатности в общем, вокально-инструментальном, «срезе» того или иного произведения.

Напомним некоторые важные для данной проблематики термины. В 80-е годы И. Лаврентьевой был предложен термин «*форма типа продвижения*» [8], адресованный образцам духовной музыки Г. Ф. Генделя и И. С. Баха. Автор имеет в виду формы, в которых скрещиваются полифонические и гомофонно-гармонические принципы и нормы письма, что обуславливает их специфику и неповторимость.

¹ Данный тип формы обнаруживается и в многочисленных оперных ариях В. А. Моцарта, например, в большинстве арий из оперы «Идоменей», в концертных ариях, то есть в музыке светских жанров.



И. Лаврентьева отталкивается от прежних, мотетных типов композиции, названных Т. Дубравской *сквозной полифонической формой* [4]. В обоих случаях, естественно, речь не идет о каких-либо сонатных закономерностях, но уточняются актуальные в избранном нами ракурсе *текстомузыкальные* особенности форм.

Вокальные жанры и формы исследовались Л. Жигачёвой; ею был введен термин *«куплетно-сонатная форма»*, отражающий специфические свойства музыки с текстом без каких-либо жанровых ограничений (хоры, сольные номера, ансамбли в операх; отдельные вокальные сочинения русских композиторов) [5]. В учебнике Санкт-Петербургских авторов «Анализ вокальных произведений» был предложен термин *«сквозная строфическая форма»* [3, с. 139], ориентированный, в основном, на романсовую лирику и не связанный с сонатным принципом.

Наиболее актуальна в ракурсе данной проблемы общая типология музыкальных форм, отражённая в терминологии Ю. Холопова; он указывает на исторически сложившиеся *текстомузыкальные формы* (ТМФ), законом построения которых является текст, его структура, членение, внутренние метрические и смысловые связи, и формы *автономные* (АМФ), развившиеся в недрах ТМФ, в инструментальных жанрах [12, с. 86–87]. И далее: становление автономных музыкальных форм явилось *«<...> генетически запрограммированным в западной культуре»* [там же, с. 87] (курсив мой. – Г. Г.). Именно в той форме, о которой пойдет речь, наглядно осуществлялся процесс сближения ТМФ и АМФ: *сонатно-строфическая форма – это тип композиции с текстом, где логика тематического и структурного «продвижения» текстового компонента подчинена компоненту инструментальному на основе сонатного принципа.*

Молитвенные текстовые структуры, как известно, состоят из прозаических строк, и говорить об их строфическом расчленении можно лишь условно. Однако В. А. Моцарт в большинстве «прочтений» текстов духовной музыки структурирует их так, как это происходит при строфической организации, или, если воспользоваться термином Т. Дубравской, создаёт некий *«вторичный синтаксис»* (автор пишет

о повторах слов и синтагм у Палестрины, в противовес «первичному синтаксису» григорианской мессы) [6]². Каково же его обоснование? Залогом этой «условной строфичности» является *инструментальный пласт фактуры*, в котором главенствует чёткая мотивно-метрическая организация: сплошь и рядом главные партии «текстовых» сонатных форм В. А. Моцарта строятся как *периоды, малые или большие предложения* с типичными мотивными соотношениями двутактов, четырехтактов и пр.³ Можно говорить поэтому об *экстраполяции инструментальных метрических и структурных закономерностей на текстовые структуры*. Уподобление неметризованных прозаических текстовых структур инструментальным структурам связано у В. А. Моцарта и с возросшей ролью *светского начала* в музыке церковных жанров (влияние оперной стилистики, танцевальности и т. п.).

В исследованиях сонатности в вокально-инструментальной музыке В. А. Моцарта нигде не ставится акцент на *жанровом ракурсе, на соотношении вокального и инструментального типов тематизма, метро-ритмических закономерностях, фактурных особенностях, на строении текста и способах его отражения в форме*. Не фиксируются и *конкретные типы сонатной формы*, сложившиеся к тому времени в виде устойчивых структур и нашедшие отражение в музыке духовных жанров.

Избранный нами жанровый ракурс демонстрирует *разнообразие сонатно-строфических форм* в процессе взаимодействия ТМФ и АМФ, притом, что текстовая сторона с её имманентными свойствами структурного членения, подчинения выразительных средств содержанию словесного ряда как будто бы не способствует проявлению самой сути сонатности, раскрывающей «<...> внутреннее содержание становления – диалектику превращения исходного состояния в рождаемое развитием новой, одной – главной – мысли в другую,

² Здесь же говорится о двух генеральных тенденциях палестриновской эпохи – предоперной и инструментальной, в зависимости от «прочтения» синтаксиса [6, с. 100]. Обе они далее получили активное развитие, в частности, у В. А. Моцарта.

³ Терминология заимствована из книги Т. С. Кюрегян «Форма в музыке XVII–XX веков» (Гл. 1. Простые песенные формы) [7].



побочную» [12, с. 89]. Анализ образцов сонатно-строфической формы В. А. Моцарта показывает, что в них используются все типы инструментальной сонатной формы, сложившиеся к середине XVIII столетия. Это: *сонатная форма двухчастного типа, полная сонатная форма (с разработкой), сонатное рондо четного и нечетного типов* [7, с. 69–81], *концертная разновидность сонатной формы*.

* * *

Кратко напомним исторические факты, связанные с созданием церковной музыки В. А. Моцарта. В ранний, зальцбургский период (1769–1780) и период многочисленных путешествий юным композитором было написано 14 месс, две из четырёх Литаний, а также обе Вечерни (*Vesperae*). К венскому периоду (1781–1791) относится одна незавершённая месса *c-moll KV 427* (1783), далее – вплоть до Реквиема (1791) – В. А. Моцарт практически не обращался к церковной музыке. К этому же позднему времени относятся и фрагменты незавершённых произведений – *Kyrie KV 19a*, *KV 323*, *KV 422a* и некоторые другие отдельные произведения церковного жанра. Известно, что к середине, и особенно к концу XVIII века, традиции церковной музыки явственно менялись под воздействием музыки светской, оперной и инструментальной. С одной стороны, в ней сохранялись стойкие традиции строгого стиля, которые В. А. Моцарту приходилось принимать во внимание. С другой, – в церковных жанрах всё более властно утверждалось «светское» начало. Приведём высказывание Папы Бенедикта XIV, который на вопрос, нравится ли ему церковная музыка капельмейстера Кальдары, ответил: «Да, там было несколько прелестных менуэтов» [цит. по: 9, с. 158].

В церковной музыке В. А. Моцарта уже в ранних образцах почувствовался переходный характер эпохи, уникальная восприимчивость композитора к новым веяниям, жажда разнообразия, полнота жизненных впечатлений, связанная с путешествиями и знакомством с разными традициями. Всё это предопределило новаторские тенденции, отражением которых стала переориентация в формообразующих элементах, казалось бы, в накрепко затвердевших канонах жанра. «В его отношении к церковной архаике, ветшающей буквально на глазах, нет

пренебрежения практика-новатора, живущего ценностями текущего дня, нет и смиренного приятия практика-традиционалиста, отодвигающего в сторону острые вопросы и принимающего обыденную рутину церковных музыкальных традиций такой, какова она есть, наконец, нет в нём и взвешенной объективности знатока-ценителя, спокойно и до некоторой степени безучастно отдающего должное предшественникам. Напротив, в нём сквозит неподдельная заинтересованность и творческое любопытство» [там же, с. 159].

Как известно, месса менялась в те времена и под натиском просветительских идей, последовательного ограничения церковных ритуалов в жизни общества. В связи с этим возникли новые варианты мессы как целого – краткие, рассчитанные на длительность не более трёх четвертей часа («заповедь краткости» зальцбургского епископа Коллоредо). В. А. Моцарт комментировал эти изменения в одном из писем к падре Мартини: «Такой род композиции требует особого навыка» [цит. по: 9, с. 160]. Отсюда поиски композитора в воплощении не только самого духа церковной музыки, но и форм его претворения. От этого же всё более крепили в духовной музыке и тенденции сонатности, связанные с новой динамикой, тематическими контрастами, сжатостью и лаконизмом основных участков изложения и развития тематического материала.

В первых юношеских, точнее, отроческих мессах (*G-dur KV 49* и *d-moll KV 65*) В. А. Моцарт находится во власти старой традиции, в них ещё нет «подчинения поэтического начала чисто музыкальному», которое отмечает Г. Аберт и которое очень скоро определило ведущую роль симфонического компонента в сонатных *Kyrie* [1, с. 182]. Принцип ТМФ господствует в них, признаков сонатной формы ещё нет. Актуален в связи с этим вопрос о строении текста *Kyrie*, предполагающего трёхчастную структуру и включающего троекратность повторения синтагм в каждой из трёх строк. Напомним:

Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison.
Christe eleison, Christe eleison, Christe eleison
Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison.



Далее В. А. Моцарт весьма свободно трактует изначально строчную природу текста *Kyrie*, подчиняя её инструментальному «течению» тематического процесса. Традиция размещения текста серединной строки в центральном разделе части сплошь и рядом нарушается им: *Christe eleison* становится текстом побочной темы, а разработочные разделы формы свободно перемежают строки молитвы, также подчиняясь логике инструментальных приёмов развития. В каждой из месс – свои особенности сонатно-строфического принципа.

В качестве примера приведём раннюю *мессу C-dur KV 66 (Pater-Dominicus-Messe, 1769)*. Она была написана В. А. Моцартом в традициях «большой торжественной мессы». В ней расширен традиционный минимальный состав оркестра (гобои, валторны, трубы, тромбоны, литавры, струнные, орган), что и придаёт звучанию новый характер: ведущая роль здесь уже принадлежит не хоровому, а симфоническому пластику.

Kyrie начинается с **медленного вступления** с традиционным троекратным повторением сначала всей строки (*Kyrie eleison*), затем только второго слова (*eleison, eleison, eleison*). Его тональный план обычен – приход к доминанте перед основной частью, торжественный аккордовый склад хоровой партии поддерживается оркестровым сопровождением, которое пока выступает лишь в этой функции. Но с началом *Allegro* оркестровая партия трактуется в иной роли. Она излагает **главную тему** сонатной формы совсем на другом материале с танцевальным характером трёхдольных мотивов, сменивших торжественный аккордово-фигуративный склад мотивов четырёхдольного вступления (т. 12–21). Налицо инструментальная мотивная структура главной партии (2 2 2 4). Два проведения – оркестровое и с сопровождением хора – исчерпывают область главной темы (характерно, что хор тут совершенно не имеет самостоятельного тематического значения, он лишь возглашает слова молитвы на типичной для текста *Kyrie* ритмоформуле, всецело подчиняясь главному «голосу» оркестра). После второго проведения главной темы (хор и оркестр) начинается **связующая партия**, использующая инструментальные мотивы завершающе-предыктового раздела вступления (т. 31–43).



Хоровой материал распевает текст первой строки, вместе с оркестром продолжая мотивное членение в виде структуры 2 2 2 1 1 5, то есть, подчиняясь инструментальной логике хода.

Побочная партия контрастна не только тематически, но и фактурно – впервые появляются признаки полифонического изложения в хоре, она поручена солистам (сопрано), оркестр аккомпанирует. А. Эйнштейн отмечает в ней вальсообразный характер [13, с. 307]! Однако текст продолжает распевать *ту же строку Kyrie eleison*, никак не реагируя на тематический и фактурный контраст (*tutti* оркестра сменяется камерной звучностью гобоев и струнных). Функцию завершения экспозиции берёт на себя повторение главной темы в тональности доминанты у оркестра (т. 55–63). Отметим в связи с этим сквозной, без повторов, характер следования разделов, который типичен для сонатных форм ранних симфоний В. А. Моцарта – в текстовой структуре *Kyrie* он обычен, но в данном случае свидетельствует о сходстве строения симфонических и инструментально-вокальных сонатных структур.

Разработка начинается как повторное доминантовое проведение главной темы после заключительной партии; *именно здесь появляется текст Christe eleison* (т. 65–79), *совсем не выделяясь тематически* – реплики хора звучат на фоне мотивов главной партии. Далее вновь используется текст первой строки, разработка продолжается как возвратный ход к побочной партии (повторение предыктового материала, т. 80–85). **Реприза побочной партии** (т. 86–97), *в отличие от экспозиции, построена на тексте Christe eleison*. Последующее 11-тактовое построение на текст *Kyrie eleison* завершает «сонатное аллегро».

Оригинальность этого раннего образца двухчастной сонатно-строфической формы *Kyrie* – в *игнорировании» В. А. Моцартом текста молитвы: сонатные признаки ориентированы на тонально-тематический и фактурный факторы, но никак не на текст*. Так сонатность осуществляет продвижение формы фактически *без участия текстового компонента*, и уже здесь весьма заметна тенденция к автономности сонатной формы (АМФ) внутри текстомузыкальной композиции.



Целесообразно привести «текстовую» схему этой сонатно-строфической формы, в которой отчётливо проявляется принцип «вторичного синтаксиса» в организации строк – их «сложение в строфы» путем повторов и вычленений слов. Из схемы видно, как оркестровый пласт фактуры экстраполирует мотивные структуры на хоровой пласт, доминируя в сонатной организации формы.

ВСТУПЛЕНИЕ, Adagio				
состав	Текст, разделы	Мотивная структура	такты	Тональные центры
Хор+орк	Kyrie eleison, Kyrie leison, Kyrie eleison		12 тт.	C-dur
	Kyrie eleison, eleison, eleison			
ЭКСПОЗИЦИЯ, Allegro				
Орк	ГП	2 2 2 4	10 тт.	C-dur
Хор+орк	Kyrie, Kyrie, Kyrie, Kyrie eleison	2 2 2 4		
Хор+орк	ХОД Kyrie, Kyrie, Kyrie, Kyrie eleison	2 2 2 1 1 5	13 тт.	
Хор+орк	Kyrie eleison, eleison, eleison, eleison			
Соло+орк	ПП Kyrie eleison, Kyrie eleison	7 6	13 т.	G-dur
Орк.	ЗП (повтор ГП в тональности доминанты)	2 2 2 4	10 тт	G-dur
РАЗРАБОТКА				
Хор+орк.	Christe, Christe, Christe, Christe eleison	2 2 2 3	9 тт.	
Хор+орк	СВ.П. Kyrie eleison, eleison			
Хор+орк	Kyrie eleison, eleison, eleison, eleison	1 1 1 2 1 6	12 т.	
РЕПРИЗА				
Соло+хор	ПП Christe, Christe eleison	7 6	13 тт.	C-dur
Хор+орк	ЗП, КОДА Kyrie eleison Kyrie eleison, eleison	4 4 3	11 тт.	

Приведём другие образцы сонатности на строфической основе:

- вариант трёхчастной *сонатно-строфической формы (с полной репризой)* представлен в мессе *C-dur KV 167 «В честь святой Троицы»* (1773);
- в «короткой мессе» *F-dur KV 192* (1774) В. А. Моцарт вновь обращается к «серьёзному» полифоническому стилю, и *Kyrie* строится на старой традиции с текстом *Christe* в центре формы, однако сонатные отношения крайних частей оказываются в ней определяющими; интересен также *синтез сонатности с барочной концертностью*;
- *Missa brevis D-dur KV 194* (1774) сохраняет выраженный имитационный склад фактуры, но сонатная форма *Kyrie* заметно трансформируется в связи с коротким вариантом жанра. Схематически эта структура подобна *нечётному одностемному рондо*, внутри которого располагаются фугированные разделы сонатного строения;
- в мессе *C-dur KV 258* (1776) очевиден возврат к прошлому в стиле композитора: вновь значительно возрастает роль полифонического начала. Налицо *текстомузыкальная природа формы (ТМФ)*, восходящая к её старым традициям, однако явно спроецированная на ставший уже прочным фундамент сонатности;
- масштабная *месса C-dur KV 262* (1776) написана для расширенного состава оркестра (гобои, валторны, трубы, скрипки, орган) и хора. Уникальность её сонатной структуры – в признаках *моцартовской концертной формы с двойной экспозицией (разные темы оркестровой и хоровой главных партий)*;
- вершинным произведением в церковном творчестве В. А. Моцарта справедливо считается незаконченная *месса c-moll KV 427* (1783). Она обобщает весь путь В. А. Моцарта в этом жанре и готовит Реквием. Г. Аберт вписывает это произведение в «великий стилистический перелом», наступивший в творчестве композитора в начале 80-х годов и связанный с изучением творчества И. С. Баха, постижением глубин его полифонического мастерства. В *Kyrie* отражением этого стала *форма двойной фуги, совмещённая со «светской» концертной арией и строфической сонатностью*.



В заключение обратимся к одному из ярких образцов *многостроочной* сонатно-строфической композиции – *Magnificat* из *Торжественной вечерни KV 339* (1780). Напомним: *Vesperae* (Вечерня) – часть службы оффиция, совершаемая во время захода солнца. У В. А. Моцарта она состоит из пяти псалмов и завершается гимном в честь Марии (*Magnificat*). Композитор трактует текст в традициях «вторичного синтаксиса» и комбинирует строки соответственно разделам сонатной формы. Двенадцать строк текста разделяются им следующим образом: 1–6 – отводятся вступлению и экспозиции, 7–9 – разработке, 10–12 – репризе главной и побочной партий, традиционный заключительный текст *Gloria Patri* – заключительной партии и кода. Так возникает «строфика», изначально отсутствующая в тексте. Схематически (построчно) сонатная форма может быть представлена в следующем виде:

Строки		Разделы сонатной формы	Тональные ориентиры
Хор 1	Magnificat anima mea Dominum	Вступление <i>Adagio</i>	C-dur
Соло 2	Et exultavit spiritus meos in Deo salvatore meo,	Экспозиция <i>Allegro</i> ГП	C-dur
Хор 3	Quia respexit humilitatem ancillae suae.	Ход	
Хор 4	Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes,		
Хор 5	Quia fecit mihi magna, qui potens est, et sanctum nomen eius,	ПП	G-dur
Соло 6	Et misericordia eius in progenies et progenies timentibus eum.	ЗП	G-dur
Хор 7	Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui;	Разработка (ход)	
Хор 8	Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles;		
Соло+хор 9	Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes.	Реприза ГП	C-dur
Соло 10	Suscepit Israel est puerum suum, recordatus misericordiae,		
Хор 11	Sicut locutus est ad patres nostros, –	Ход	C-dur
Хор 12	Abraham et semini eius in saecula.	ПП	
Соло	Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto,	ЗП, кода	
Хор	Sicut erat in principio et nunc et semper, Et in saecula saeculorum. Amen.		

Очевидно, что эта сонатно-строфическая форма воспроизводит структуру многих первых частей симфоний В. А. Моцарта в виде *сонатного Allegro с медленным вступлением, разработкой и полной репризой*. Залог этого – в мотивно-метрической структуре музыкального материала, контрастности партий, функциональной чёткости строения разделов, в типичных «отголосках» моцартовского симфонического тематизма (барабаниющий бас как «составляющая» главной партии, активные разработочные приемы). Из приведенной схемы видно, как реализуется экстраполяция инструментальной логики мышления на текстовый пласт музыки.

В книге Г. Аберта содержится знаменательное обобщение, относящееся к ранним мессам В. А. Моцарта, но его можно отнести и ко всем его духовным сочинениям: «Чувство формы всё больше и больше помогало юному мастеру преодолевать различные стилистические переломы, которые переживал его гений, жадный на контакты. Нет большей ошибки, чем признание того, что Моцарт предался исключительно *одному* (курсив Г. А. – Г. Г.) определенному типу. Вряд ли найдутся два таких сочинения, которые стилистически были бы полностью идентичными, напротив. Соотношение слова и звука, голоса и инструментов, гомофонии и контрапункта всё время меняется, и тем самым Моцарт, пусть неосознанно, подвергает критическому пересмотру различные стилевые направления своего времени. Оттого эти церковные сочинения имеют совершенно особое значение для его художественного развития» [2, с. 25]. Остаётся добавить, что именно *тенденции сонатности* в их многообразных проявлениях доказывают это с наибольшей очевидностью. Показательно, что в последующие эпохи подобных проявлений сонатности в духовной музыке не наблюдается; описанное взаимодействие текстового и инструментального факторов практически исчерпалось в эпоху становления сонатной формы и проявилось столь ярко именно в стиле В. А. Моцарта.

Список использованной литературы

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 1. Кн. 1. 1756–1774 / Герман Аберт ; [пер. с нем., вступ. ст. и коммент. К. К. Саквы]. – М. : Музыка, 1978. – 536 с.



2. Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 1. Кн. 2. 1775–1782 / Герман Аберт ; [пер. с нем. и коммент. К. К. Саквы]. – М. : Музыка, 1980. – 638 с.
3. Анализ вокальных произведений : учеб. пособие для студ. муз. вузов / [отв. ред. О. П. Коловский]. – Л. : Музыка, 1988. – 352 с.
4. Дубравская Т. Н. Музыкальный мадригал XVI–XVII веков : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 – муз. искусство / Дубравская Татьяна Наумовна ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1977. – 23 с.
5. Жигачёва Л. Т. О проявлении сонатности в хоровой музыке (на примере русской классической оперы) : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 – муз. искусство / Жигачёва Людмила Тихоновна ; Харьк. ин-т искусств им. И. П. Котляревского. – Х., 1982. – 24 с.
6. Зудова А. В. К вопросу о музыкальном синтаксисе в мессах Палестрины / А. В. Зудова, Т. Н. Дубравская // Русская книга о Палестрине : сб. науч. тр. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 2002. – Сб. 33. – С. 86–101.
7. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков / Т. Кюрегян. – М. : ТЦ Сфера, 1998. – 344 с.
8. Лаврентьева И. В. Некоторые особенности форм вокально-хоровой музыки XVIII века / И. В. Лаврентьева // Из личных архивов профессоров Московской консерватории / ред.-сост. Г. В. Григорьева. – М., 2005. – Сб. 52. – С. 16–31.
9. Луцкер П. В. Моцарт и его время / П. Луцкер, И. Сусидко. – М. : Классика–XXI, 2008. – 624 с.
10. Протопопов В. В. Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX века / Вл. Протопопов. – М. : Музыка, 1985. – 496 с. – (История полифонии ; т. 3).
11. Протопопов В. В. Проблема сонатности в рондовариативных формах Баха / Вл. Протопопов // Принципы музыкальной формы И. С. Баха : очерки / Вл. Протопопов. – М., 1981. – Оч. 3. – С. 120–146.
12. Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму / Ю. Н. Холопов. – М. : Изд-во Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского, 2006. – 431 с.
13. Эйништейн А. Моцарт : личность, творчество / А. Эйништейн ; [пер. с нем. Е. М. Закс]. – М. : Музыка, 1977. – 455 с.