

«С ТРУБАМИ И ЛИТАВРАМИ»:
ДИВЕРТИСМЕНТЫ (KV 187, 188) В. А. МОЦАРТА

J. Obodova

«WITH TRUMPETS AND TIMPANI»:
DIVERTIMENTI (KV 187, 188) BY W. A. MOZART

Статья посвящена двум малоизвестным духовым произведениям зальцбургского периода творчества В. А. Моцарта с необычным составом: KV 187 и 188 для 2 флейт, 5 труб и 4 литавр. Помимо истории возникновения и датировки этих сочинений, впервые затрагивается проблема их жанровой принадлежности, рассматриваются особенности инструментальной фактуры и использования труб натурального строя в русле барочной традиции. Эти и другие наблюдения помогают составить представление о методе работы юного композитора.

Ключевые слова: Моцарт, дивертисменты, музыка для духовых инструментов, инструментовка, фактура.

The article is focuses on **two little-known works for wind instruments composed by Mozart in his Salzburg creative period with the uncommon cast: KV 187 and 188 for 2 flutes, 5 trumpets and 4 timpani.** Besides the history and dating of these works, the problem of their genre identification is concerned in the article for the first time. The instrumental texture's features and the use of the natural trumpets are examined in line with the Baroque tradition. These and other observations help understand the young composer's work method.

Key words: Mozart, divertimenti, music for wind instruments, instrumentation, texture.

Моцартом написано более сорока произведений дивертисментного жанра: серенады, кассации, ноктюрны, собственно дивертисменты. Интересно, что более трети этих сочинений – произведения для разного рода духовых ансамблей. Большинство из них представляют собой так называемую «гармоническую музыку» (Harmoniemusik)¹, классический состав которой – три или четыре пары духовых, т. е. секстеты (KV 213, 240, 240a, 253, 270 и KV 375 в первой редакции) и октетты (KV 388 и 375 во второй редакции). Этот «стандарт» Моцарт превосходит лишь в трех дивертисментах с расширенными составами: KV 168 и 186 для десяти солистов (октет плюс два английских рожка), первые опыты композитора, и одно из последних произведений в жанре Harmoniemusik – серенада KV 361 для тринадцати инструментов (двенадцать духовых плюс контрабас).

¹ Под «гармонической музыкой», также «гармонией» (нем. Harmoniemusik, Harmonie) в Европе второй половины XVIII века понимались духовые ансамбли определенного состава: секстет (1860–1870-е) – два гобоя, две валторны, два фагота; позднее октет (1880-е) – два гобоя, два кларнета, две валторны, два фагота, а также произведения для них. Это могли быть как оригинальные сочинения, так и переложения отрывков из популярных опер. Основное их применение – в застолье и на пленэре.

Тем более ярко и необычно на этом «гармоническом» фоне выглядят два произведения. Как и большинство сочинений духовой музыки Моцарта, они относятся к зальцбургскому периоду творчества, но являются первыми и единственными для подобного состава. Это дивертисменты для двух флейт, трех труб in C, двух труб in D и четырех литавр in C, G, D, A, стоящие в каталоге Кехеля под номерами 187 и 188.

По авторитетному мнению первых моцартоведов Л. Кехеля и О. Яна, оба произведения относятся к 1773 году; Эйнштейн датировал дивертисмент KV 188 тремя годами позже, однако проведенные В. Платом исследования почерка Моцарта подтвердили первоначальное предположение: все шесть частей из KV 188 созданы не позднее середины 1773. Написанный предположительно в то же время и аналогичный по инструментальному составу дивертисмент KV 187 (159c=KV⁶: Anh. C. 17.12) мог бы составить пару KV 188, однако не является равнозначным ему по ряду критериев. KV 187 значительно отличается от него по форме: его композиция десятичастна (что нетипично для Моцарта) и представляет собой последовательность частей с слишком рыхлыми даже для сюитного типа форм связями. Помимо этого, оригинальная партитура существует только в одном экзем-

пляре и полностью написана рукой Л. Моцарта. Хотя данный случай не уникален: многие произведения юного Вольфганга дошли до нас в автографе его отца – это обстоятельство, тем не менее, не позволяет более достоверно определить степень участия Вольфганга в создании произведения (нельзя исключить и версию о сотворчестве отца и сына²).

Кроме того, еще в 1937 году Э. Ф. Шмидом было установлено, что части дивертисмента KV 187 являются лишь обработками чужих произведений: так, №№ 1–5 взяты из «*Musica da Camera e moltò particolare fatta e presentata alla Regina di Moscovia...*» И. Штарцера, а № 7–10 – из оперы «Парис и Елена» К. В. Глюка (№ 6 утерян). Вопросы, почему Моцартом были выбраны именно эти произведения, где и когда они были им впервые услышаны, остаются невыясненными.

Пятичастный цикл Штарцера написан для точно такого же состава. Все переписанные Л. Моцартом части составили первую половину дивертисмента KV 187. Одно из существенных различий – отсутствие в моцартовской партитуре приема *sordino* у первой–второй и четвертой–пятой труб, обеспечивающего у Штарцера звуковой баланс между медными и деревянными духовыми.

Вторая половина дивертисмента KV 187 технически сходна с дивертисментом KV 188. Так, например, флейты используются здесь в самом выигрышном регистре, причем ломаные арпеджио в партии второй флейты в № 7 совершенно такие же, что и в *Andante* дивертисмента KV 188 [11, 1203]. «Часть Штарцера» и «часть Глюка» не связаны музыкально. Можно предположить, что логическим переходом-связкой между ними служил ныне утерянный № 6.

Интересно отметить, что композиторское вмешательство в текст первоисточника в глюковской части намного более ощутимо: вторую часть отличают значительные изменения общего характера, инструментовки, формы, а также транспозиция некоторых номеров. Так, музыкальный материал арии «*Nell'idea ch'ei volge in mente*» из второй сцены первого действия «Париса и Елены», положенный в основу № 7, транспонирован из Es-dur в G-dur и укорочен за счет отказа от вступительного и заключительного ригурнелей; при этом в репризе Моцарт добавляет десять тактов из глюковской экспозиции. По мнению Шмида, из-за этих изменений нарушается уравновешенность формы, и теряется «красивый эффект обрушивающегося *forte*» в заключительном ригурнеле [11, 1203]. № 8 – гавот из заключительного балета третьего

акта; № 9 основан на музыке выхода матросов и свиты во время отъезда Париса и Елены (V действие, 4 сцена), которая звучит также в арии Амура «*Altri mal da ignota sponda*»; № 10 – обработка канцонетты Амура «*Presto fugge la beltà*».

Тот факт, что дивертисмент KV 187 не является оригинальным сочинением Моцарта, заставляет многих исследователей предполагать, что и парный ему по инструментальному составу дивертисмент KV 188 – тоже лишь обработка [6; 7]. Если это так, и их, помимо года создания и одинакового состава, роднит еще и композиционная идея – обработка, то логично было бы ожидать сходства и в отношении формы³. Однако дивертисменты не только имеют разное количество частей, но и во внутренней организации, как уже упоминалось, обнаруживают значительные отличия: последовательность частей в KV 188 (*Andante – Allegro – Menuett – Andante – Menuett – Gavotte*) вполне соответствует сквитно-дивертисментной композиционной схеме и стоит на порядок выше простого «нанизывания» в KV 187 (*Allegro moderato – Menuetto – Adagio – Menuetto – Allegro – Allegro moderato – Allegro molto – Allegro non troppo*)⁴.

Тем не менее, совершенно исключить версию о полном или частичном использовании «чужого» материала в KV 188 нельзя. Очевидно одно: эта музыка не могла быть заимствована из оперы, как в KV 187 – для этого тематизм дивертисмента слишком «инструментален»; к тому же он достаточно нейтрален, чтобы представлять интерес для цитирования, ведь известно, что в обработках для духовых ансамблей XVIII века звучали «хиты» – самые яркие и популярные оперные мелодии. Даже дивертисмент KV 187 – с «*тремя прекраснейшими номерами из „Париса и Елены“*» [11, 1198] – подтверждает эту традицию, хотя и не является гармонической музыкой.

Очевидно, что KV 188 не может похвастаться такого рода запоминающимися темами. Оба его *Andante*, как и *Allegro*, основаны на простых, жанрово нейтральных мелодических оборотах; два традиционных для дивертисментов менуэта также не представляются подходящим местом для цитат (разве что они полностью заимствованы из балетных сцен). Лишь грациозный гавот, завершающий дивертисмент, мог бы быть исключением, ведь использовал же Моцарт гавот Глюка в дивертисменте-обработке (KV 187 № 8).

Сотканный из цитат KV 187 Шмид рассматривает как своеобразное «упражнение» юного

² На это указывает М. Флотуис – исследователь моцартовских партитур-обработок [7, 74].

³ Как это имеет место у Моцарта в другой паре духовых дивертисментов – дециметах KV 166 и 186.

⁴ Что отмечают сами приверженцы этой версии, в частности, Гиглинг.

Моцарта – традиционный метод изучения композиции и инструментовки, заключающийся в тщательном переписывании произведений других мастеров. Результатом же этого «вслушивания» в форму и проработки новых технических приемов стал, по мнению исследователя, KV 188 – произведение в той же тональности C-dur и для того же инструментального состава. В отличие от Гиглинга, у Шмида нет сомнений в аутентичности и оригинальности этой моцартовской партитуры: автор отмечает «значительный прогресс в использовании музыкальных средств» и «ярко выраженное стилевое различие» [11, 1200].

К какому же жанру отнести оба этих произведения? В авторитетнейшем издании «Neue Mozart-Ausgabe»⁵ жанр этих произведений никак не обозначен; в то же время в тексте проводится параллель с практикой оперных переложений для «гармонии» [6, XI], и это дает основания предполагать, что авторы все же связывают KV 188 и 187 с жанром Harmoniemusik.

Однако одного лишь факта оперного переложения в дивертисменте KV 187 еще недостаточно, чтобы причислить его к гармонической музыке, так как определяющим критерием этого жанра является инструментальный состав ансамбля. А он, как отмечает сам автор, в обоих произведениях «уникален и крайне необычен» [6, XI]. Особенно же необычен он, добавим, именно для гармонической музыки, основанной преимущественно на звучании деревянных духовых. Медь (за исключением валторн с их мягким, прекрасно сочетающимся с деревом тембром), как и литавры, полностью отсутствовала в таких ансамблях. Кроме того, сомнительно, насколько «обычным делом» (по выражению Гиглинга) были оперные переложения для духового состава в начале 1870-х годов в провинциальном Зальцбурге; ведь практика подобных транскрипций сложилась только десятилетием позже, в Вене, когда гармоническая музыка переживала свой расцвет.

Очевидно, что дивертисменты Моцарта KV 187 и 188 гармонической музыкой не являются. Согласиться же с Гиглингом можно лишь в том, что столь редкое сочетание инструментов должно объясняться каким-то особенным обстоятельством возникновения обоих произведений. Эйнштейн и Паумгартнер предполагали, что эта музыка была связана с неким кавалерийским заказом, к примеру, предназначалась для конного балета в знаменитой школе верховой езды в скале горы Мёнсхберг в Зальцбурге; учитывая простую форму пьес, авторы не исключают, что исполнителями были сами наездники [6, XIII].

⁵ Новое полное собрание сочинений Моцарта.

Замечание Гиглинга о том, что флейты и трубы в KV 188 «местами звучат как орган» [6, XIII], наводит на мысль о «зальцбургском быке», знаменитом механическом органе под открытым небом, в башне городской крепости Хоэнзальцбург, на звучание которого мог намекать Моцарт. Юный Вольфганг, несомненно, хорошо знал этот инструмент, так как у его отца есть написанная специально для этого органа музыка⁶. Существует также предположение, что дивертисмент KV 187 был исполнен 14 марта 1773 года на празднествах в честь годовщины интронизации архиепископа Колоредо.

И хотя истинный повод к появлению обоих дивертисментов остается до сих пор неизвестным, о жанровой их принадлежности можно судить с большой долей уверенности. Необычный инструментальный состав обеих партитур указывает на совершенно определенный жанр дворцовой церемониальной музыки эпохи барокко – **шествия для труб и литавр**. Не вызывает сомнений, что юный Моцарт был хорошо знаком с ним, так как, судя по документам, обращался к нему не впервые. Так, в первом каталоге его сочинений, составленном Л. Моцартом в 1768 году и описывающем всё, «что написал этот 12-летний мальчик, начиная с семилетнего возраста, и что может быть предоставлено в оригинале» [9, 2–3], под № 24 упоминаются некие «Шествия для труб и литавр» (ныне утерянные). К ним, как справедливо полагал Г. Аберт, относятся и изучаемые дивертисменты [1, 50].

История этого жанра придворной музыки уходит корнями в средневековье, однако свой расцвет пережил он в эпоху барокко, когда виртуозное искусство игры на трубе достигло своей вершины. Вплоть до конца XVIII столетия подобная музыка составляла неотъемлемую часть жизни каждого более или менее значительного европейского двора и была показателем его роскоши и влиятельности. Важнейшей функцией такой музыки оставалась сигнальная, но ею же сопровождалась праздничные трапезы при дворе, все официальные и торжественные мероприятия, а также появления правителя перед народом⁷. Музыка труб и литавр была, по сути, звучащим символом княжеской власти.

⁶ В 1753 году придворному композитору Л. Моцарту и капельмейстеру Й. Эберлину было заказано 12 пьес, по одной для каждого из месяцев. Моцарт написал 6 пьес: для февраля «Масленица», для июня «Скерцо», для июля «Менуэт», для сентября «Охота» и для октября «Менуэт».

⁷ В этом смысле «Шествия» переключаются с «Интрадами», также небольшими инструментальными произведениями церемониального характера с использованием медных духовых, с маршевым ритмом и фанфарно-сигнальным тематизмом.

Неслучайно поэтому именно трубачи всегда пользовались особыми привилегиями при дворе. Начиная с XIV века – первыми из всех придворных музыкантов – они стали получать постоянное жалование. В Зальцбурге трубачи и литавристы представляли собой отдельный привилегированный корпус музыкантов придворной капеллы. До секуляризации архиепископства⁸ в город ежегодно командировалось, как правило, двенадцать трубачей и два литавриста, которые были уполномочены преподавать «искусство верховой езды для трубачей». Первоначальный взнос за двухгодичное обучение составлял 50 талеров, и еще 50 талеров – по окончании, при переходе ученика в подмастерья [14, VII].

Как и во многих других княжеских дворах, зальцбургские придворные трубачи и литавристы должны были выполнять следующие обязанности: ежедневно возвещать начало утренних молитв, давать сигнал к началу трапезы и во время ее играть различные пьесы. По праздничным дням и в торжественных случаях трапеза предварялась различной «процессуальной музыкой», исполняемой всеми двенадцатью трубачами и двумя литавристами, разделенными на два хора⁹.

Особенно славился Зальцбург своими трубачами в XVIII веке. Это подтверждают не только высказывания современников [5; 13], но и тот факт, что «прекраснейшая барочная музыка для труб была впервые исполнена именно здесь» [4, 51]. Известно, что архиепископ граф фон Шраттенбах был крайне расположен к праздничному звучанию меди; трубачи и литавристы сопровождали его каждый день, так что блестящая музыка «Шествий» не могла остаться незамеченной юным Моцартом, пользовавшегося милостью и покровительством старого архиепископа. Как раз на это время приходится и сочинение Моцартом первых «Шествий», зафиксированных отцом в каталоге. При дворе нового правителя Зальцбурга – властолюбивого архиепископа графа Колоредо, к тому же большого ценителя музыки – традиция музыки для труб и литавр не угасла и просуществовала, таким образом, вплоть до секуляризации архиепископского княжества в начале XIX века. Поэтому вероятно, что KV 187 был задуман как застольная музыка по какому-либо торжествен-

⁸ В земле Зальцбург, до 1803 года суверенном княжестве Священной Римской империи и крупнейшем католическом центре альпийского региона, правящим лицом являлся архиепископ, объединявший в своем лице светскую и церковную власть.

⁹ По данным обершталмейстера графа фон Кюнбурга, главы придворных трубачей и литавристов, за 1803 год, из архива тайной канцелярии [12, VIII].

ному поводу при зальцбургском дворе, как это предполагает и Шмид.

Введение пяти труб в KV 188 и KV 187, на первый взгляд, не совсем соответствует традиционным требованиям к инструментальному составу для жанра шествий, изложенным в исторических документах. Согласно трактатам Альбрехтсбергера (1790) [2, 108] и Альтенбурга (1795) [3, 26], такая музыка должна была исполняться двухорно, причем каждый хор включал четыре трубы и две литавры. Две ведущие высокие трубы именовались *Clarini*, а две дополняющие, в более низком строе, – *Principale* и *Toccato*. Эти названия использовались в XVIII веке для обозначения различных видов труб, соответственно их строю и функции в ансамбле.

В этой связи укажем на неточность в NMA. Употребляя термин «Clarino» без специальных пояснений как синоним трубы, автор вводит читателя в заблуждение: «Clarino» – не просто один из вариантов названий инструмента и, тем более, не его разновидность, а название высокого регистра (от *clare* – светлый, ясный), с которым в барочно-классическую эпоху было связано искусство виртуозной игры на трубе (т. н. «*Clarinspiel*»). Таким образом, встречающиеся в партитуре Моцарта обозначения «Clarino» указывают лишь на функцию трубы – солирующую у первой и второй труб (сравним с «Tromba» у третьей–пятой труб). Начиная со второй половины XVIII века, этот термин закрепился в партитурах как общее обозначение для трубы, хотя к тому времени самый верхний ее регистр использовался уже редко.

В отличие от трактатов, исторические хроники зафиксировали большее разнообразие в составах ансамблей: количество хоров очень разнилось и было напрямую связано с мерой богатства и значительности двора, определялось торжественностью события. Так, например, при Лиссабонском королевском дворе музыка шествий могла исполняться одно-, двух-, трех- и даже четыреххорными составами, при этом в каждом хоре были заняты шесть трубачей (с удвоением пары *Clarini*) и один литаврист [10, 98]. Кроме того, в XVIII веке очень популярным было использование в таких произведениях шалюмо, кларнетов или флейт, как и введение большего числа труб и литавр различных строев, что должно было способствовать расширению общего диапазона натуральных инструментов. В свете сказанного инструментальный состав дивертисментов Моцарта KV 187, 188 уже не кажется столь необычным.

Альбрехтсбергер в своем трактате «Основательное руководство по композиции» дает

подробные указания, как должны сочиняться подобные «Шествия»: «Две трубы Clarini ведут легкую мелодию, большей частью, в терцию... у первой из сопровождающих труб, в основном, только *e* и *g* между пятью линейками [т. е. первой октавы], если Clarini помещаются высоко, в то время как у второй трубы *c* и *g* под пятью линейками поочередно [т. е. *do* первой и *sol* малой октавы] и движение в октаву с литаврами» [2, 428].

Таким образом, группа труб имела следующее функциональное разделение: ведущая мелодическая функция у Clarini, сопровождающая – у остальных труб, образующих средний и нижний фактурные пласты. Этим предписаниям соответствуют и все сохранившиеся зальцбургские «Шествия для труб и литавр» XVII – первой половины XVIII века. Что же касается моцартовского дивертисмента KV 188, то он, хотя и несколько отклоняется по своему составу от приведенных выше «норм», обнаруживает, тем не менее, полное соответствие в трактовке фактурных функций голосов:

Clarini	I–II трубы in C
Prinzipale	III труба in C
Toccatto	IV–V трубы in D

Ранние зальцбургские «Шествия» представляют собой простые по форме и содержанию композиции, являющиеся, по сути, лишь искусными обработками разного рода сигнальных и фанфарных мотивов в рамках натурального звукоряда, в форме периода, большого предложения и т. п. Отдельные части этих произведений не обнаруживают никакой тематической или иной взаимосвязи. Форма целого может быть определена как контрастно-составная, объединенная общей тональностью – До мажор.

Вполне естественно, что возникшие во второй половине XVIII века «Шествия...» Моцарта значительно отличаются от аналогичных произведений этого жанра, написанных в XVII веке; также далеки оказываются они и от скромных композиционных требований, изложенных в трактатах. Расширенный состав и дивертисментная композиция произведений Моцарта предполагают иные композиционные методы. Словом, новая композиторская идея и несколько изменившиеся слуховые потребности времени определили новый облик произведений в жанре шествий.

Показательно, что оба произведения Моцарт пишет по типу дивертисмента (хотя и не

называет их дивертисментами¹⁰). Это дает все основания полагать, что они предназначались для исполнения во время застолья и не были чисто функциональной (сигнальной) музыкой. Трактовка этих произведений как *Tafelmusik* оправдана исторически: услаждение музыкальными звуками за княжеской трапезой является одной из старейших, строго предписанных обязанностей придворных трубачей. Аберт высказывает предположение, что одни фанфарные пьесы могли сопровождать «прибытие к столу знатного гостя, другие... раздаваться при смене блюд во время пира» [1, 50]. Но только ли сопровождение трапезы, создание торжественной атмосферы, словом, только ли музыкальный фон – основная функция этой музыки или есть в ней какое-то иное удовольствие, особое развлечение для знатока-гурмана? Для ответа на этот вопрос необходимо затронуть проблему техники игры кларино, использованную в данных партитурах.

Clarinblasen – искусство виртуозной игры на трубе, связанное, в первую очередь, с владением инструментом в верхнем регистре, – достигло своего апогея в Германии и Австрии в период между 1740 и 1770 годами. Мастерство именно австрийских, главным же образом, зальцбургских трубачей способствовало тому, что верхняя граница регистра кларино была поднята до 24-го тона натуральной шкалы (например, a^3 в концерте для трубы D-dur М. Гайдна), хотя такие «высоты» были скорее исключениями. Очень часто партии труб требуют исполнения тонов в диапазоне с 16 по 22 (c^3 – f - fis^4) [10, 100–101].

Партия первой трубы in C в оригинале Штарцера часто затрагивает 16-й натуральный тон, в то время как в моцартовской обработке (KV 187) эта высота избегается. Тарр объясняет это «личными» причинами – известной антипатией Моцарта к звучанию трубы. Гиглинг, ссылаясь на Флотуиса, напротив, полагает: «То, как использованы здесь трубы, является знаком упадка барочного искусства игры на трубе в высоком регистре» [6, XII]. В высказываниях самого Флотуиса, известного специалиста по моцартовским обработкам, мы не нашли, однако, подобных утверждений; наоборот, автор подчеркивает, что в рассматриваемых произведениях Моцарт ставит высокие требования к исполнителю: «У [труб] в этих пьесах сложные задачи»; «ни в каком другом произведении Моцарта нет таких партий трубы, которые были

¹⁰ Заголовок «Divertimento» на автографе KV 188 принадлежит Й. Андрэ – издателю первого собрания сочинений Моцарта. KV 187 вообще не имеет заголовка и включен в собрание сочинений как «10 пьес для труб и литавр».

бы столь приближены к барочным партиям Clarino и какие имеются в этих пьесах у 1-й трубы».

Однако вывод Флотуиса несколько неожиданный: он предполагает, что эти пьесы были написаны для какого-то другого, например, для итальянского двора, имевшего в своем распоряжении много трубачей-виртуозов. Подтверждение своих предположений автор видит в том факте, что в моцартовских переложениях партитур Г. Ф. Генделя и К. Ф. Э. Баха трубы повсеместно заменены гобоями или флейтами: «Очевидно потому, что музыканты его времени уже не могли справиться с трудностями голосов в оригинальных партитурах» [7, 75]. Но ведь цель обработки Моцарта именно в том и заключалась, чтобы приспособить барочное (воспринимавшееся порой как устаревшее) звучание генделевских и баховских произведений к оркестру его времени!

Любые предположения по поводу возможных исполнителей и мест будут излишними, если знать, что при зальцбургском дворе в распоряжении Моцарта были первоклассные трубачи. Один из них – Й. Б. Резенбергер из Баварии, игру которого очень хвалил Л. Моцарт: «Превосходный трубач, особенно прославившийся необычайной чистотой в высоком регистре, скоростью в пассажах и своей хорошей трелью»¹¹. Именно для него были написаны все концерты для трубы М. Гайдна, признанные сложнейшими в этом жанре. Согласно письму Л. Моцарта от 12 ноября 1768 года, юный Вольфганг тоже сочинил один концерт для Резенбергера.

Другим выдающимся трубачом, о котором также сохранились воспоминания Л. Моцарта, был К. Кёстлер из Пфальца: «Он – ученик известного господина Хайниша из Вены; придает трубе тонкий, очень приятный, напевный тон; обладает хорошей манерой исполнения, его концерты и соло слушаешь с огромным удовольствием». Третье имя, заслуживающее отдельного упоминания, – это баварец Й. А. Шахтнер, ученик Кёстлера и близкий друг семьи Моцарт: «Играет на прекрасной трубе и с хорошим вкусом...»

Ко времени создания Моцартом его «Шествий» в придворной капелле Зальцбурга служили, в общей сложности, 12 трубачей и 2 литавриста:

Йоханн Баптист Резенбергер – на службе с 1725 года как придворный и полевой трубач¹², с 1742 по 1781 – главный трубач;

¹¹ Здесь и далее цит. по: [8, 183–199].

¹² Полевой трубач (Feldtrompeter) – трубач, служивший также в военном гарнизоне.

Игнац Финк – на службе с 1745 по апрель 1777 (заместитель Резенбергера);

Игнац Хофштрайт – на службе с 1770 по 1777;

Йоханн Адам Хюбнер – на службе с 1773 по 1790 (заместитель, исполнитель вторых партий);

Каспар Кёстлер – на службе с 1750 по 1769 (исполнитель первых партий);

Йоханн Зигмунд Лехнер – на службе с 1749 по 1796;

Франц Ксафер Плок – на службе с 1760 по июль 1785;

Франц де Паула Пёльль – на службе с июня 1769 по апрель 1801;

Йоханн Андреас Шахтнер – на службе с 1754 по 1795 (исполнитель первых партий);

Йоханн Йозеф Шварц – на службе с 1744 по 1786 (исполнитель первых партий);

Йоханн Леонард Игнац Зейвальд – на службе с 1748 по 1804 (исполнитель вторых партий);

Флориан Фогт – на службе с 1756 по 1791;

Георг Швайгер – на службе с 1775 по 1806 (литаврист);

Антон Винклер – на службе с 1725 по 1775 (литаврист).

Скорее всего, именно эти музыканты были исполнителями дивертисментов KV 188 и KV 187. При столь блестящем и мощном составе вполне логично предполагать, что эти произведения исполнялись двухорно, согласно традиции. Это подтверждается и скрупулезными данными Л. Моцарта – ведущих трубачей он называет «примантами», а их дублеров – «секундантами»; очевидно, что первый хор составлялся из примантов, а второй – из их «заместителей». Приведенные сведения позволяют представить, кто конкретно мог исполнять ту или иную партию в дивертисментах-шествиях.

Исследователями отмечается большой качественный разрыв между двумя произведениями; по многим критериям дивертисмент KV 188 превосходит свою пару KV 187 (Флотуис находит даже мотивное сходство дивертисмента с более поздним духовым произведением, венской серенадой Моцарта KV 361/370а, известной как «Гран партита», чем хочет подчеркнуть большую зрелость стиля дивертисмента по сравнению с KV 187).

Что же касается трактовки партии трубы, то здесь учеными отмечается обратная картина: если в пьесах Штарцера и Глюка (а следовательно, и в обработке самого Моцарта KV 187) у первой трубы еще встречаются фиоритуры, то в KV 188 техника кларино используется очень скромно, первая пара труб ограничивается несколькими мотивами в верхнем регистре, боль-

шей частью лишь поддерживая флейты [6, XII]. Партии труб лежат значительно ниже, лишены блеска и виртуозности, а также характерного для барокко равноправия в концертном исполнении (в отличие даже от KV 187) [11, 1200–1202]. Это обстоятельство, однако, ни в коей мере не является свидетельством «слабости» стиля Моцарта. «Сдержанная» фактура KV 188 объясняется тем, что он в большей степени принадлежит классическому стилю: здесь Моцарт не связан материалом, этот цикл – его личный опыт преобразования жанра, в то время как KV 187, благодаря лежащим в его основе произведениям, повернут в прошлое, в уходящее барокко и является лишь упражнением по освоению «старых» техник.

Для подтверждения этой мысли обратимся к более подробному рассмотрению диапазонов труб и их верхних границ в дивертисменте KV 188. Первая труба трижды затрагивает 15-й и четырежды – 16-й натуральный тон (h^2 , c^3), причем дважды – в сольных проведений (второй менуэт, т. 3–8, 15–18); общий диапазон ее партии составляет, таким образом, две октавы (c^1 – c^3), хотя в основном труба не поднимается выше g^2 . Четвертая труба достигает самых высоких звуков также при ведении мелодии (Andante, т. 16; второй менуэт, т. 16). Партия второй трубы в мелодических проведений простирается до a^2 (14-й натуральный тон) вверх и до g вниз, в основном же, она остается в рамках второй октавы натурального звукоряда (c^2 – f^2). Третья труба in C и пятая труба in D довольствуются лишь тонами трезвучий **C-dur** и **D-dur** соответственно. Их диапазон – полторы октавы (g – d^2 , g^1 – c^2), но в основном их голоса двигаются в более узких рамках (g – c^1 , g^1 – g^2).

Очевидно, что партии большинства труб лежат в верхнем регистре, а их пусть и короткие соло непосредственно связаны с техникой кларино. В чем же заключается ее трудность? «Виртуозность и легкость» в высоком регистре, которые так ценил Л. Моцарт у зальцбургских коллег-трубачей, есть не что иное, как точность извлечения звуков, связанных с так называемыми «фальшивыми» тонами натуральной шкалы – 7, 11, 13, 14 (b^1 , f^1 , fis^2 , a^2 , ais^2 , b^2). Указанные «проходящие тоны» извлекаются и корректируются с помощью определенной техники губ, так называемым *Treiben*, при которой исполнитель пытается силой губ «выдавить» звук вверх или вниз [10, 59]. Эта техника используется сегодня и на современной трубе, но в то время она требовала значительно большей силы и ловкости, так как интервалы, на которые нужно «сдвинуть» тон, на натуральной трубе, во-первых, более широки и, во-вторых, не равны друг другу.

В партитуре KV 188 такие «грязные» тоны встречаются многократно: у первой трубы – восемь раз a^2 , часто f^2 ; эти же тоны должны несколько раз прозвучать у второй трубы; даже четвертой трубе предписано взять одиннадцатый пониженный натуральный тон g^2 на f (второй менуэт, т. 16).

Подводя итог, можно утверждать, что партитура дивертисмента KV 188 содержит достаточное количество технических трудностей, связанных с искусством игры в верхнем регистре. Заметим, что речь идет не о сольном концерте для трубы, демонстрирующем блестящее мастерство, а о музыке, репрезентирующей блеск и величие княжеского двора, где не место излишним техническим сложностям и долгой подготовке. Это еще раз указывает на высокий профессиональный уровень трубачей Зальцбургской придворной капеллы, если они могли с легкостью исполнять подобные произведения. Пожалуй, именно их мастерство являлось главной «изюминкой» застольной музыки.

Обратимся к особенностям **формы** дивертисмента KV 188. Цикл состоит из шести частей, половина из которых танцы: **I. Andante**, **II. Allegro**, **III. Menuett**, **VI. Andante**, **V. Menuett**, **VI. Gavotte**. Корни такого строения лежат не только в родстве с жанром сюиты, но и в традиционных особенностях зальцбургской духовой музыки, в которой наличие большого количества танцевальных номеров является типичным: придворные трубачи часто музицировали на балах в архиепископской резиденции. В одной из хроник XVI века упоминается, что по случаю торжественного приема высоких гостей ансамбль трубачей и литавристов приветствовал их с вершины крепости Хоэнзальцбург игрой «танцев и прочей музыки» [4, 51].

В основе пяти частей дивертисмента лежит простая трехчастная форма с небольшим ходообразным построением в середине (только заключительный гавот написан в простой двухчастной форме). Тонально-гармонический план частей также сходен: первые части (часто период) завершаются модуляцией в тональность доминанты; следующее за этим ходообразное построение, однако, не содержит обратной модуляции, так как лишь опирается на доминантовую гармонию, реально оставаясь в главной тональности. Репризы изменений не содержат.

Заслуживают внимания также особенности **трактовки инструментов и функции голосов фактуры**.

Флейты. В инструментовке дивертисмента примечательна функциональная дифференциация голосов флейт. В то время как первая флейта используется исключительно мелоди-

чески, вторая имеет различные, часто сменяющиеся функции: дублирует первую в терцию или октаву (как правило, в начале и конце тем, в гавоте – постоянно); ведет контрапунктическую линию к теме первой трубы в верхнюю терцию в технике *tempo rubato* (I ч., т. 25–32) или выступает как самостоятельный фигуративный голос сопровождения (в *Andante*).

Интересно, что даже при обычной терцовой дублировке второй флейте удастся изящно «оплести» главную мелодическую линию, благодаря чему возникают выразительные пассажи и гармонические поддержки (например, во втором *Allegro*, втором менуэте). То, что эмансипация второй флейты осознана, ясно видно из рукописи дивертисмента. В первом менуэте (т. 18), к примеру, Моцарт удалил у флейт первоначальное параллельное движение терциями и вместо этого поручил второй флейте самостоятельную гармоническую линию.

Трубы. Партии всех труб строятся на коротких ломаных фразах, мелодически мало самостоятельны. Характерной чертой инструментовки является незавершенность линий голосов, отсутствие четкой синтаксической соподчиненности со структурой музыкальных фраз. Трубы воспринимаются как однородное целое, как единый звучащий организм, без четкого разделения на отдельные голоса, и, за исключением каденций, количество реальных голосов нигде не достигает пяти. Основной фактурный прием: распределение одной мелодической линии или одного рисунка сопровождения между несколькими трубами, вступающими друг за другом, как бы цепной передачей. Яркий пример использования приема – начальная фраза хода из *Andante* (т. 12–15), где трубы дублируют скачкообразную мелодическую линию флейт, отдельные тоны которой распределены между четырьмя (!) инструментами, в соответствии с их натуральным звукорядом (см. нотный пример).

Этот прием не является, однако, находкой Моцарта, а заимствован им у Штарцера как один из характерных способов преодоления ограничений натурального строя и проработан еще в дивертисменте KV 187. Шмид называет его приемом «разрубленной» фактуры («*zerhackter Trompetensatz*»). Указанный прием (хотя и вынужденный) – самое, пожалуй, примечательное явление в обоих дивертисментах; он не только оживляет фактуру, делает ее «дышащей», но стимулирует введение и других приемов инструментовки такого плана, таких как, например, причудливые переплетения голосов, своего рода «*Stimmtausch*».

Перекрещивания голосов наблюдаются, однако, не только внутри ансамбля труб, но и во

всей духовой фактуре дивертисмента, чаще всего это голоса первой трубы и первой флейты (например, I ч., т. 3, 17, 37, 40 и т. д.). И хотя труба «главенствует» обычно не более одного такта, этой игры тембров достаточно, чтобы создать впечатление радужно переливающегося звукового пространства.

Рассмотрим более детально функции голосов труб в партитуре. Пара труб *Clarino* движется преимущественно параллельно или дополняя друг друга в гармоническом двухголосии. Несмотря на то, что ведущими мелодическими голосами являются флейты, в партитуре нередко моменты, когда в этой роли выступает та или иная пара труб, например, во второй части *Allegro* – с имитацией темы у второй трубы (ср. т. 1–4, 9–12); в третьей части *Menuetto* в проведении темы в терцию с флейтами (т. 1–4). В пятой части *Menuetto* у труб собственная мелодическая линия, лишь изредка совпадающая с флейтами. Только в каденционных участках формы (т. 3–4, 7–8) первая труба сходится с флейтой в унисон, придавая ее восходящим пассажирам праздничность и блеск. Во втором предложении периода первая труба, двигаясь параллельно со второй флейтой, располагается терцией, а затем и секстой выше ее, т. е. является реальным ведущим голосом, «перекрывая» здесь более статичную партию первой флейты.

Примечательно, что во втором менуэте три трубы задействованы еще в более высоком регистре: вторая и четвертая дважды поднимаются до g^2 (по звучанию), которое, отметим, связано на трубе in D с 11-м (сложным для извлечения) натуральным тоном. Благодаря такому тройному уплотнению звучности взлетающий флейтовый ход (т. 3–4, 15–16) приобретает особенный «бриллиантовый» блеск. В каденциях партии первой трубы мелодия достигает своей вершины – 16-го натурального тона (c^3), что делает этот менуэт кульминационной частью дивертисмента.

Таким образом, партии труб *Clarino* более активно и разнообразно задействованы в партитуре, более развиты технически и в музыкальном отношении более выразительны, чем партии остальных труб. В то же время первую пару нельзя назвать ведущей в группе и тем более конкурирующей парой по отношению к флейтам. Вполне возможное и ожидаемое «соревнование» флейт и труб по типу *кончертино* здесь все-таки отсутствует (единственный раз они сопоставлены в ходе-связке первого менуэта, т. 9–12, 13–16). Моцарт так умело распределяет роли между всеми инструментами духовой группы, что – при более чем двукратном превышении трубами количества флейт – это ни разу

не приводит к реальному звуковому перевесу меди. С другой стороны, мудрое распределение сил позволяет избежать и значительного преобладания флейтового тембра. Столь деликатное и тонкое соединение деревянных и медных создает удивительный акустический эффект «мерцания» тембров: сочетание празднично-блестящего и сдержанно-нежного звучания.

Внутри медной группы Моцартом также используются разнообразные комбинации труб: парное сочетание в диалоге, поддержка по принципу дополнения, мелодического «подхвата», последовательное вступление голосов при ведении одной мелодической линии, «выписанное крещендо».

На участках сопровождения партии труб практически не разделяются на отдельные линии, моменты четкой дифференциации функций голосов внутри ансамбля крайне редки. Такое тесное переплетение партий создает пласт

блестящей медной звучности, время от времени как бы «прорезаемой» отдельными голосами. При этом медный фон не статичен и не тяжеловесен: благодаря частым переходам голосов от инструмента к инструменту возникает оригинальный пространственно-звуковой эффект «блуждания» внутри одного тембра, что способствует более «живой», динамичной фактуре ансамбля труб и сохраняет ее от перегруженности.

Все перечисленные свойства фактуры связаны не только с особенностями инструментов натурального строя, но определяются также и условиями исполнения этой музыки – специфичностью придворного ритуала и помещения. Современным исполнителям здесь открываются разнообразные возможности для пространственных экспериментов, подчеркивающих этот фактурный эффект.

После 1773 года Моцарт больше не обращался к жанру торжественных шествий; через

несколько лет он оставил Зальцбург и службу у архиепископа, до конца жизни освободив себя от придворных обязательств. Дивертисменты KV 187 и 188 являются, таким образом, единственными дошедшими до нас произведениями Моцарта в этом жанре, единственными его духовыми сочинениями с использованием солирующих флейт и единственным образцом его работы с трубами.

Сравнительный анализ дивертисментов и их музыкальных прообразов позволяет сделать интересные выводы о технической стороне твор-

ческого процесса Моцарта, об особенностях работы юного композитора с новым жанром, о способах знакомства с малоиспользуемым, нетипичным для него инструментариумом, о способах изучения и дальнейшего освоения новых для него музыкальных средств. Как результат этой работы дивертисмент KV 188 является произведением, во многом подытожившим развитие одного из репрезентативных жанров придворной музыки эпохи барокко – «Шествий для труб и литавр».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аберн Г. В. А.* Моцарт. Ч. I. Кн. 1. – М.: Музыка, 1978.
2. *Albrechtsberger J.* Gründliche Anweisung zur Komposition, Faksimile der ersten Auflage Leipzig 1790 / hg. von W. Horn. – Wilhelmshaven, 2008.
3. *Altenburg J.* Versuch einer Anleitung zur historisch-musikalischen Trompeter- und Paukenkunst. (Faksimile der Ausgabe Halle 1795). – Leipzig, 1972.
4. *Birsak K., König M.* Das große Salzburger Blasmusikbuch: mit Ehrentafel der Salzburger Blasmusikkapellen. – Wien, 1983.
5. *Burney C.* Tagebuch einer musikalischen Reise / Vollständige Ausgabe, hg. von C. Hust. – Kassel, 2003.
6. *Giegling F.* Vorwort // NMA. Serie VII. Ensemblemusik für größere Solobesetzungen, Werkgruppe 17: Divertimenti und Serenaden für Blasinstrumente. Band 1. – Kassel: [U. a.], 1984.
7. *Flothuis M.* Mozarts Bearbeitungen eigener und fremder Werke. – Salzburg 1969 (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Bd. 2).
8. *Mozart L.* Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Musik Sr. Hochfürstlichen Gnaden des Erzbischoffs zu Salzburg im Jahr 1757, Sonderdruck // Historisch-kritische Beytraege zur Aufnahme der Musik. Bd. 3, von F. Marpurg. – Berlin, 1757.
9. *Mozart W. A.* Verzeichnis aller meiner Werke, hg. von E. Müller von Asow. – Wien-Leipzig, 1943.
10. *Tarr E.* Die Trompete. Ihre Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart. – Mainz: [U. a.], 1984. – (Unsere Instrumente, 5).
11. *Schmid E. F.* Gluck – Starzer – Mozart // Zeitschrift für Musik 104 (1937). 2. Halbjahr. – Regensburg, 1937.
12. *Schneider-Cuvay M. M.* Musikstücke für mechanische Orgelwerke // M. Schneider-Cuvay, E. Hintermaier, G. Walterskirchen. Aufzüge für Trompeten und Pauken. Musikstücke für mechanische Orgelwerke. – München-Salzburg, 1977. – (Denkmaler der Musik in Salzburg. Bd. 1).
13. *Schubart C. F. D.* Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst / Hg. von F. und M. Kaiser. – Hildesheim, 1990.
14. *Walterskirchen G.* Aufzüge für Trompeten und Pauken // M. Schneider-Cuvay, E. Hintermaier, G. Walterskirchen. Aufzüge für Trompeten und Pauken. Musikstücke für mechanische Orgelwerke. – München-Salzburg, 1977. – (Denkmaler der Musik in Salzburg. Bd. 1).