

Zhugalova K. Fuga g-moll for a violin solo I.S.Bach: aspects of the analysis of a theme. The problems connected with features of violin polyphony in a creative heritage of I. S. Bach are considered. The attention to interaction of two national traditions concentrates: Italian and German in cycles of violin sonatas. Influence of sonatas for a violin solo on others product of the composer is marked. Structural features of a structure of a theme of a fugue as independent unit come to light. Its detailed analysis is resulted. The theme role in fugue formation as a whole is defined.

Key words: theme, fugue, violin, interlude, exposition, structure, sonata.

УДК 78.03 : 786.2.083.3

Елена Погода

КЛАВИРНЫЕ ЧЕТЫРЕХРУЧНЫЕ ФАНТАЗИИ В. А. МОЦАРТА КАК ОТРАЖЕНИЕ ИДЕИ «ВАСН»

Значительную сложность в изучении наследия В. А. Моцарта составляет наличие тех или иных сочинений в нескольких редакциях, переложениях для разных инструментов, с закрепившимися за ними различными названиями. Подобного рода сложности возникают и с четырехручными клавирными фантазиями В. А. Моцарта. Так, в нотном издании *Compositions Originales pour Piano a quatre mains par W. A. Mozart (LEIPZIG & BERLIN. C. F. PETERS)* содержится два произведения в жанре фантазия, однако в них отсутствуют обозначения опусов (год издания не указан, однако наиболее ранний штампель регистрации датирован 1884 годом, что позволяет предположить, что появление данных нот относится к XIX веку).

История данных фантазий своеобразна, сложнее предыдущих образцов жанра в творчестве В. А. Моцарта и связана с осуществлением авторской редакции для клавира – обе четырехручные фантазии в оригинале предназначены для механического органа.

Как указывает К. А. Вертков, механический музыкальный инструмент, снабженный органными трубами с мехом – механический орган – предназначен для исполнения зафиксированных произведений, для воспроизведения механически записанной музыки без не-

посредственного участия музыкантов-исполнителей. Техническое несовершенство механического органа, не позволяющее усиливать или ослаблять звучность, сообщает воспроизводимой на нем музыке механический характер, звучание произведений лишено выразительности и динамических оттенков. Репертуар, создаваемый для механических музыкальных инструментов, зависит от степени сложности и совершенства конструкции инструмента. Фантазии В. А. Моцарта написаны для наиболее совершенного вида механических музыкальных инструментов, к которым К. А. Вертков относит часы с органом [2].

Тем не менее, неудовлетворенность звучанием небольшого механического органа, невозможность в полной мере воплотить свои идеи в условиях регламентации и ограниченности технических возможностей инструмента способствовали реализации композиторского замысла в той форме, которая позволила В. А. Моцарту избавиться от несовершенства механического инструмента. Стремление композитора реализовать свои возможности воплотилось посредством создания четырехручного переложения фантазий для клавира. В переложении для клавира в четыре руки В. А. Моцарт считал необходимым сохранить первоначальное богатство органного тембра, обратившись к максимальному диапазону клавира. Вместе с тем, переложение пьес для клавира, написанных первоначально для механического органа, обусловлено присущей клавиру механичностью, внутренней близостью механическому музыкальному инструменту.

Четырехручные произведения В. А. Моцарта, написанные в разных жанрах, пронизывают весь творческий путь композитора. Так, первая четырехручная соната появилась в 1765 году, а последним образцом произведения для четырехручного исполнения является, по-видимому, переложение Фантазии для механического органа f-moll (608 KV). Четырехручную сонату (497 KV), созданную В. А. Моцартом в 1786 году, А. Эйнштейн называет «венцом этого жанра», в котором есть та тонкость, филигранность работы, которая готовит появление «механических» пьес f-moll, завершающих данное направление в творчестве В. А. Моцарта, являясь последними образцами четырехручных произведений. Сочинения для двух равноценных партнеров, которые то, как бы соперничают друг с другом, то

действуют сообща, стали для В. А. Моцарта способом наиболее яркого воплощения концертного стиля. Обнаруживается тяготение композитора к трактовке четырехручной музыки в аспекте концертности, образцами которой и стали блистательные Фантазии f-moll. Осуществив четырехручную редакцию фантазий для механического органа, В. А. Моцарт хотел подчеркнуть концертную трактовку жанра. Музыка для часов превратилась в особую форму свободной фантазии, где смешиваются и сменяют друг друга элементы концертного и контрапунктического, галантного и ученого стилей. Четырехручная фактура изложения музыкального материала дала возможность композитору подчеркнуть не только органной, но и оркестровой характер звучания произведений. Не случайно А. Эйнштейн подчеркивает, что оркестровое переложение фантазий было бы наиболее верным [9, с. 260].

Показательны разночтения в названии данных пьес в их оригинальных версиях, приведенных в каталоге Кехеля и монографии А. Эйнштейна, опирающегося на кехелевское издание. При совпадении номеров по каталогу показательны различия в обозначении данных произведений, ставших прообразами фортепианных фантазий. Так, в отличие от Кехеля, который обозначает номер 594 как *Adagio* и *Allegro* для механического органа f-moll, А. Эйнштейн называет *Adagio f-moll* – «... траурная музыка для восковой фигуры, покоящейся в мавзолее в той же кунсткамере Дейма» [9, с. 259], а кехелевское определение Фантазии для механического органа f-moll, сопряженная с номером 608, в работе А. Эйнштейна предстает как «Органная пьеса для часов». В то же время Г. Аберт, сообщая пьесам те же номера по Кехелю, обозначает оба произведения как сочинения «для механического органа в часах» [1, с. 235]. Вместе с тем, совпадение опусов произведений В. А. Моцарта, закрепленных как в монографиях А. Эйнштейна и Г. Аберта, так и в каталоге Кехеля позволяет определить их как идентичные.

Затрудняет исследование данных клавирных фантазий В. А. Моцарта и отсутствие данных сочинений в каталоге Кехеля. Этот факт вызывает удивление, поскольку отличительной чертой кехелевского каталога является не только указание оригинальных сочинений, но и их редакций (46 KV Струнный квинтет B-dur. Обработка серенады B-dur 361 KV; 406 KV Струнный квинтет c-moll. Переработка

серенады с-moll для духовых инструментов 388 KV; 546 KV Adagio и fuga с-moll для струнного оркестра. Переработка фуги 426 KV; 138 KV Anh. Переложение для фортепиано второй части (Andante F-dur) из струнного квартета d-moll 421 KV).

Фактором, проясняющим соотношение органных оригиналов и клавирных переложений, становится упоминание А. Эйнштейна относительно того, что «...большинству эти пьесы известны только в редакции для клавира – двух- или четырехручной, – но в оригинале они выглядят совершенно иначе» [9, с. 259]. Однако возникают разночтения в работах исследователей относительно количества авторских переложений. Так, Г. Аберт отмечает, что обе пьесы f-moll изданы только для фортепиано в четыре руки и «...с более поздними переложениями для фортепиано В. А. Моцарт не имеет ничего общего» [1, с. 235].

Следует обратить внимание и на тот факт, что механические органные пьесы лишь в клавирной редакции обретают жанровое имя фантазии, однако и здесь возникают разночтения: если по А. Эйнштейну оба произведения для механического органа – пьесы, первая из которых сопряжена с темповым обозначением (Adagio и Allegro для механического органа f-moll), а вторая с тембровым обозначением и предназначением («Органная пьеса для часов»), то в каталоге Кехеля, как и в монографии Г. Аберта, вторая из них определена как фантазия.

Материалом исследования в данной статье являются две четырехручные клавирные фантазии В. А. Моцарта. В связи с тем, что в каталоге Л. Кехеля отсутствует фиксация редакций анализируемых фантазий, в данном исследовании принята ориентация на обозначения оригиналов, что дает возможность определить период их возникновения.

Создание пьес, ставших прообразами четырехручных клавирных фантазий, связано с последним годом жизни В. А. Моцарта: Adagio и Allegro для механического органа f-moll появилось, согласно каталогу Кехеля, в декабре 1790 года, Фантазия для механического органа f-moll написана композитором в марте 1791 года. Подобно тому, как «Волшебная флейта» – последняя опера, Реквием – последнее вокально-симфоническое произведение, так и четырехручные клавир-

ные переложения Adagio и Allegro для механического органа f-moll (594 KV), обозначенные как фантазия и Фантазия для механического органа f-moll (608 KV), сохранившая в моцартовской редакции свое жанровое имя, – последнее обращение композитора к данному жанру. Сам по себе факт наличия редакции инструментальных произведений свидетельствует о стремлении В. А. Моцарта вернуться к созданному несколько ранее, к прояснению жанровой сущности сочиненных пьес, что соответствует параметрам позднего стиля композитора как такового. В. А. Моцарт придавал фантазиям особое значение в своем творчестве. Композитор осуществил клавирную редакцию с целью сделать произведения более популярными, обеспечить им исполнительскую жизнь. В результате жанр клавирной фантазии в творчестве В. А. Моцарта имеет и весомое завершающее значение. Так, А. Эйнштейн называет анализируемые фантазии «...венцом всех усилий» В. А. Моцарта, связанных с полифоническим стилем композитора [9, с. 160]. Около восьми лет (с 1783–1784), по А. Эйнштейну, В. А. Моцарт не писал фуги в чистом виде, вуалировал свое полифоническое мастерство и только в Фантазии для механического органа f-moll (608 KV) открыто продемонстрировал свободное владение строгим стилем [9, с. 161]. Таким образом, данные сочинения должны быть отнесены к числу тех произведений, в которых композитор подводит итог развитию своего полифонического стиля. Вместе с тем, происходит своего рода утроение завершающей функции фантазии в наследии В. А. Моцарта, ибо помимо того, что фантазии 1790–1791 годов являются завершающими в области разработки композитором данного жанра, итоговыми в сфере моцартовского полифонического стиля, их переложения стали последними образцами четырехручных сочинений. Наряду с этим, благодаря осуществлению синтеза трех линий – жанра фантазии, четырехручных произведений, до сих пор связанного с другими жанрами и воплощения полифонического стиля происходит открытие нового направления в творчестве композитора.

Сообщая клавирным версиям пьес для механического органа импульс к новой жизни, благодаря их клавирным переложениям В. А. Моцарт сохраняет те их черты, что были обусловлены их изначальным тембровым решением и предназначением. Следует предпо-

ложить, что тембр органа обусловил для В. А. Моцарта логичность обращения к некоторым средствам музыкальной выразительности, свойственных «старому мастеру» (так В. А. Моцарт называл И. С. Баха), в том числе и одному из знаковых для него жанров – фантазии. Однако для В. А. Моцарта «баховский комплекс» становится тем фундаментом, на котором он возвращает собственные фантазийные концепции. Предметом фантазийного созерцания и игры для В. А. Моцарта становится высокий мир баховских интонаций, символов, образов. В результате происходит удвоение жанровой идеи фантазии, достигающей значения принципа – фантазия на фантазию.

В творчестве И. С. Баха произошла окончательная дифференциация жанров фантазии и фуги, фантазия обрела свою, независимую от фугированной структуры форму импровизационного характера, ярким примером которой стала Хроматическая фантазия и фуга (BWV 903, ок. 1720). Вместе с тем, в органных сочинениях И. С. Баха, как указывает Вл. Протопопов, «...свободная фантазия иногда становилась прелюдией перед фугой» [5, с. 63]. В то же время в баховской фантазии как самостоятельном жанре, не испытывающем уже воздействия фуги и лишь иногда предстающей в функции прелюдии перед фугой, подчас возникали фугированные элементы. Свидетельством окончательного оформления фантазии как самостоятельного жанра является сочиненная И. С. Бахом в конце 30-х годов XVIII века клавирная Фантазия с-moll, к которой, как указывает А. Швейцер, была написана фуга (в автографе фуги сохранилось только 47 тактов). Так фантазия, выполняющая функцию вступления, своеобразной прелюдии, стала самодостаточным образцом музыкального искусства. Жанр фантазии не только высвободился от влияния фуги, но и стал проникать в строгую форму фуги. В связи с этим А. Швейцер отмечает, что фуга к клавирной Фантазии с-moll И. С. Баха является «...совершенно своеобразной фугой, написанной скорее в форме фантазии» [8, с. 249]. Так, первая из моцартовских четырехручных клавирных фантазий не отображает влияния фуги, воплощая, в частности, баховские символы и образы, вторая – содержит «фугированный элемент», демонстрируя экспансию фантазии на фугу. Предметом моцартовского созерцания и игры становится не только баховская фантазия как целое, но и сопряженные с ней элементы.

При свободной форме, которую обрела фантазия в XVIII веке, моцартовская концепция фантазии в сочинениях 1790–1791 годов регламентирована баховским образцом трактовки жанра. Сущность баховской трактовки жанра заключается в превращении фантазии в самостоятельный жанр, проникновении в него фугированных элементов (взаимодействия и взаимопроникновения фантазии и фуги). Именно этот тип трактовки жанра фантазии становится объектом созерцания для В. А. Моцарта.

Фантазия как жанр, предполагающий свободную форму, не исключает регламентации, проявляющейся в воссоздании интонационно-драматических принципов, заложенных в более ранних образцах жанра, выступающих для В. А. Моцарта в функции некой порождающей модели. Поздние клавирные фантазии В. А. Моцарта основываются на действии реминисцентного метода, выражающегося, в частности, в оперировании баховскими интонационными моделями и опоре на такую баховскую традицию, как взаимодействие фантазии и фуги. Реминисцентный метод, примененный В. А. Моцартом в жанре классицистской фантазии, впоследствии развил Л. Бетховен, для которого объектом созерцания стали оригиналы моцартовских пьес для механического органа при сочинении Фортепианной фантазии ор. 77 (1809), а затем и Фортепианная фантазия Es-dur ор. 18 И. Н. Гуммеля (1805). Показательно применение реминисцентного метода в оформлении жанра фантазии в творчестве не только Л. Бетховена, но и других композиторов. В частности, Ф. Шуберт избрал в качестве образца для создания собственной фантазийной концепции моцартовскую Фантазию для механического органа. Как указывает Г. Аберт, «...под сильным воздействием» сочинения В. А. Моцарта 608 KV Ф. Шуберт написал Фантазию f-moll для фортепиано ор. 156 [1, с. 469].

В нотном издании *Compositions Originales pour Piano a quatre mains par W. A. Mozart (LEIPZIG & BERLIN. C. F. PETERS)* Фантазии обозначены как № 1 и № 2, что позволяет предполагать, что при подготовке к публикации им намеренно было придано значение своеобразного диптиха. Так, в оригиналах моцартовских пьес для механического органа, написанных в разное время, циклическая концепция не предполагалась. Роль фантазийного цикла данные произведения обретают только в четырехручной редакции. Таким образом, помимо

внутрициклической организации фантазии как художественного целого, идея цикличности выходит на новый концептуальный уровень – объединения однородных жанров. Об организации данных фантазий по типу диптиха свидетельствует ряд признаков. Во-первых, обе пьесы в оригинале написаны для одного инструмента – механического органа. Во-вторых, фантазии объединяет общая тональность *f-moll*. В-третьих, тип трактовки жанра как созерцания образца произведения искусства, созданного другим композитором-гением, композитором-предшественником – оба произведения полны баховских аллюзий. В-четвертых, обе фантазии сопряжены с выявлением полифонического стиля В. А. Моцарта.

Исходным строительным музыкальным материалом вступительного *Adagio* Фантазии № 1 (*f-moll*) В. А. Моцарта предстают ряд баховских аллюзий. Одна из них – хорал как символ искусства И. С. Баха. Хоральная фактура темы вступления (*Adagio*) моцартовской фантазии сопровождается октавным унисоном по аккордовым звукам, в изложении которого заложена идея бетховенской «Лунной» сонаты. Так, помимо ретроспективного эффекта в организации музыкальной ткани, проявляется и прозрение композитора в будущее. В аккомпанементе, наряду с движением по аккордовым звукам, обнаруживаются черты скрытой полифонии в виде поступенного нисходящего хроматического хода от «*f*» к «*c*». Так возникают контуры риторической фигуры *catabasis*, приобретающей сквозной характер. На протяжении всего вступления данная катабазийная интонация, взаимодействуя с интонациями вдоха, появляется в модифицированном виде, проводится от разных звуков, варьируется, обретает многоголосное воспроизведение, в том числе имитационное. Так осуществляется метод умножения катабазийной идеи, что свидетельствует о ее важности в интонационной драматургии *Adagio*. Катабазийная фигура обуславливает логику интонационных нисхождений, как в хроматических, так и в диатонических вариантах, возникающих на разных этапах развертывания тематического материала вступительного раздела. Таким образом, проявляется многообразие воплощения одной из баховских аллюзий.

Риторическая фигура *catabasis* выполняет функцию порождающей модели: из его ходов рождаются интонация вдоха и риториче-

ская фигура «креста», созданная посредством соединения двух интонаций вдоха.

Еще одна баховская аллюзия, воплотившаяся во вступительном *Adagio*, – риторическая фигура «креста» (6 такт). Своеобразие ее подачи заключается в трехкратном одновременном вариативном проведении на фоне выдержанного звука «с». В. А. Моцарт концентрированно воссоздает фигуру «креста» посредством ее вертикализированного изложения в разных голосах – в партиях альты (f-e-as-g), тенора (h-c-f-e) и баса (a-g-h-c).

Таким образом, вступление (*Adagio*) представляет собой квинтэссенцию баховских аллюзий, поскольку В. А. Моцарт концентрированно представил здесь баховские символы – хорал и катабазис, риторическую фигуру «креста» и интонации вдоха.

Начало центрального раздела Фантазии, отделенное от вступления фермой и двумя тактовыми чертами, контрастно *Adagio*, поскольку сопряжено со сменой тональности (F-dur), темпа (*Allegro*), размера (3/4–4/4). Наличие четких границ между разделами Фантазии свидетельствует о сохранении композитором идеи фрагментарности в реализации жанровой концепции. Основная часть Фантазии представляет собой миниатюрную сонатную форму с трехтемным экспозиционным разделом, разработкой, в которой развитию подвергается главная тема, и репризой. Первая тема экспозиционного раздела носит героический характер, подчеркнутый кварто-квинтовыми интонациями и фанфарным ритмом. В этой теме заложен внутритематический контраст, проявляющийся как фактурно так и динамически. Из лирического компонента первой темы прорастает вторая тема, в тональном плане соотносящаяся с первой, как главная с побочной (F-dur – C-dur). Заключительная партия носит синтезированный характер, поскольку построена на героических кварто-квинтовых интонациях первой и второй тем. Окончание экспозиционного раздела сопряжено со своеобразным отображением интонаций «темы судьбы».

Маленькая разработка (g-moll), не являющаяся самостоятельным разделом, а присоединенная к репризе, построена на теме главной партии. Героический характер и фанфарный ритм экспозиционного раздела обретает в разработке сквозной характер. Введение уменьшенных септаккордов в тематическое развитие музыкального матери-

ала сообщает музыке данного раздела драматический характер. Краткость моцартовских разработок, которую, по мнению А. Эйнштейна, он наследовал от отца, является чертой стиля композитора [9, с. 162]. Таким образом, фантазии присущи черты симфонизма, в частности на уровне разработки.

Реприза центрального раздела (F-dur) сопряжена с фанфарным ритмом и героическим характером основной части фантазии, однако к ним (во второй вольте) присоединяется идея нисходящего хода из темы вступления (Adagio). Окончание центрального раздела фантазии отмечено паузами, ферматой и двумя тактовыми чертами, что свидетельствует о сохранении композитором фрагментарного метода организации художественного целого.

Третий раздел Фантазии – Adagio, выполняющий функцию общей репризы, сопряжен с возвращением первоначальной тональности (f-moll), темпа (Adagio) и размера (3/4). Начало общей репризы содержит весь комплекс баховских аллюзий – хорал, катабазис, риторическую фигуру «креста» и интонации вздоха, однако, нисходящий хроматический ход, заявленный в теме, не получает, в отличие от вступления, своего дальнейшего развития. Отсутствие развития катабазийного элемента не отменяет общую логику интонационных нисхождений. Дальнейшее развертывание музыкальной ткани сопряжено не только с интонациями вздоха, но и появлением нового символа – интонацией вопроса. Кратковременное появление F-dur, в процессе развития тематического материала, дарует надежду на просветление, однако возвращение основной тональности f-moll свидетельствует о невозможности ухода от скорби. В фантазии прослеживается сакральный сюжет – скорбное вступление, торжественная, героическая центральная часть и возвращение к скорбному образу в репризе.

Наличие баховского комплекса позволяет трактовать моцартовскую четырехручную клавирную Фантазию № 1 как проявление «ученого стиля» или фантазию на музыкальный мир «старого мастера».

Особенностью четырехручной клавирной Фантазии № 2 f-moll является ее опора на метод синтеза, выявляемого на уровне формо-, жанро- и стилеобразования. Так, в фантазии находят отображение черты трехчастной и циклической форм. Помимо этого, в анализируе-

мой клавирной фантазии В. А. Моцарт в синтезированном виде представил характерные черты нескольких жанров, в частности, таких как фантазия, прелюдия, fuga, рондо, которые своеобразно воплотились в разных разделах произведения. Наличие в фантазии фугированного раздела, обилие баховских аллюзий свидетельствует о соединении принципа импровизационности и «ученого» стиля.

Обнаруживается зеркальная организация темповой конструкции двух последних в творчестве В. А. Моцарта фантазий. Так, вторая Фантазия, подобно предыдущей, имеет трехчастную структуру, однако ее темповая организация изменена: Adagio-Allegro-Adagio в первой Фантазии сменяет Allegro-Andante-Tempo I во второй. Однако, помимо темповых трансформаций, вторую Фантазию отличает и ряд структурных изменений. Так, первое Allegro последней Фантазии В. А. Моцарта организовано как самостоятельный фугированный раздел со вступлением типа миниатюрной прелюдии в торжественном барочном стиле, и заключением, подобным столь же лаконичной постлюдии. Таким образом, баховский диптих Прелюдия – Фуга превращен В. А. Моцартом в триптих благодаря «репризе» прелюдии, трансформированной в постлюдию. Следовательно, уже первый раздел второй клавирной Фантазии являет собой миниатюрный цикл, организованный по типу Прелюдия – Фуга – Постлюдия.

Стремительный восходящий пассаж (C-dur) приводит к основному разделу первой части Фантазии – фуге. Основное интонационное «зерно» темы фуги заложено во вступительной прелюдии. Интонация вводится по типу коренного контраста в оформлении тематического материала и выполняет функцию своеобразного водораздела вступления по принципу золотого сечения. Прелюдия состоит из тринадцати тактов: ее первая «часть» составляет восемь тактов, вторая – четыре, интонация (e-f-h-c) будущей фуги введена в девятом такте. Интонация, носящая обостренно-драматический характер, создана посредством объединения двух интонаций «вздоха», в результате чего формируется один из вариантов риторической фигуры «креста». Баховская аллюзия образует кульминацию вступительной прелюдии, являя собой интонационное «зерно» будущей фуги. Однако В. А. Моцарт избегает точного повторения заявленной в прелюдийном разделе интонационной формулы в четырехголосной фуге. Тема фуги состоит из

двух контрастных элементов, истоки которых заложены во вступлении. Исходными интонациями первого элемента темы фуги становятся нисходящий ход на чистую квинту (преобразование тритонового скачка из прелюдийной баховской аллюзии) и восходящий секундовый ход – интонация «вздоха». Начальный секундовый восходящий ход интонемы в теме фуги отсутствует. Таким образом, четырехзвучный мотив интонемы является импульсом для дальнейшего тематического развертывания, преобразовавшись в фуге в трехзвучный (с-f-g). Однако не только центрообразующая интонема вступительного раздела легла в основу темы фуги, но и нисходящий трехзвучный мотив из первого восьмитакта прелюдии, трансформированный ритмически (из пунктирного ритма в равномерный), который и составил второй элемент темы. Четырехкратное проведение темы сопряжено с нисходящей уступообразной очередностью вступления голосов от сопрано к басу. Последующее стреттное развитие тематического материала приводит к ложной репризе, построенной на материале вступления и выполняющей функцию постлюдии. Так, в фуге отсутствует реприза. Отсутствие репризы фуги компенсировано репризным проведением прелюдии (постлюдия). Заключительный пятитакт постлюдии (C-dur) венчает фермата. Избрав баховскую модель, В. А. Моцарт свободно фантазирует на ее основе, создавая свободную циклическую концепцию уже в первой части произведения.

Таким образом, первая часть организована по типу прелюдия-фуга-постлюдия и может быть трактована как фантазия на жанровые закономерности прелюдии и фуги.

Вторая часть фантазии, отделенная двумя тактовыми чертами и сопряженная со сменой темпа (*Andante*), представляет собой рефренную композицию – своеобразную рондо-фантазию. Темой рефрена *Andante* является синтезировано представленные три основные интонационные идеи, заложенные в первой части: нисходящий трехзвучный поступенный мотив, трехзвучный вариант риторической фигуры «креста», а также интонема в галантном стиле (с украшением). Таким образом, композитором осуществляется не только формо-, жанро- и стиле-, но и интонационный синтез.

Третья часть Фантазии *Tempo I* – трехголосная фуга со вступлением-прелюдией и заключением-постлюдией – реприза всего про-

изведения. Сокращенная разработка фуги, по сравнению с первой частью, компенсируется расширенной по масштабам постлюдией, построенной на тематическом материале вступления-прелюдии и фуги. Так, заключительный раздел третьей части носит характер синтетической репризы. Таким образом, обнаруживается наличие принципа организации музыкального материала фантазии как игры.

На основе анализа всех предшествующих фортепианных фантазий В. А. Моцарта обнаруживается динамика отношения композитора к трактовке жанра фантазии. При сохранении циклической трактовки жанра фантазии, происходит экспансия фантазийного начала на фугу, которая превратилась в один из разделов фантазии, стала частью фантазийного замысла композитора. В дальнейшем принцип экспансии жанровых черт фантазии на фугу унаследован романтиками, в частности, как указывает Е. Г. Рощенко, Ф. Шубертом [7]. Наиболее ярким примером данного процесса является фортепианная фантазия «Скиталец», где взаимодействие фантазии и фуги обнаруживается в финальном разделе, представляющем собой «...фантазию на песенную тему, получившую фугированное развитие» [7, с. 91].

Жанрово-стилевой синтез, осуществленный В. А. Моцартом в клавирной версии Фантазии для механического органа f-moll (608 KV), свидетельствует о преромантической трактовке жанра фантазии. Помимо этого, если все предыдущие фантазии для клавира, созданные композитором, являлись светским воплощением жанра, то четырехручные фантазии благодаря баховским аллюзиям приобрели религиозный характер.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аберт Г. В. А. Моцарт. — В 2-х чч., 2-х кн. — Ч. 2. — Кн. 2. — М. : Музыка, 1985. — 568 с.*
2. *Вертков К. А. Механические музыкальные инструменты / К. А. Вертков // Муз. энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М., 1976. — Т. 3. — С. 579–580.*
3. *Друскін Я. С. Про риторичні прийоми в музиці Й. С. Баха. — Київ : Музична Україна, 1972. — III с.*
4. *Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. — М. : Музыка, 1983. — 77 с.*

5. Протопопов Вл. *Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века.* — М. : Музыка, 1979. — 327 с.
6. Риман Г. *Музыкальный словарь.* — М. : П. Юргенсона, 1896. — 1531 с.
7. Роценко Е. Г. *Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки).* — Харьков : ХНУРЕ, 2004. — 286 с.
8. Швейцер А. *Иоганн Себастьян Бах.* — М. : Музыка, 1965. — 728 с.
9. Эйштейн А. *Моцарт.* — М. : Музыка, 1977. — 454 с.

Погода Е. В. Клавирные четырехручные фантазии В. А. Моцарта как отражение идеи «ВАСН». Рассмотрены клавирные четырехручные фантазии В. А. Моцарта и выявлена их историческая роль, установлена присущая им завершающая функция в контексте моцартовского творчества.

Ключевые слова: фантазия, жанр, четырехручные произведения, механический орган, функция, венский классицизм.

Погода О. В. Клавирні чотириручні фантазії В. А. Моцарта як відображення ідеї «ВАСН». Розглянуто клавирні чотириручні фантазії В. А. Моцарта та виявлено їх історичну роль, встановлено притаманну їм підсумовуючу функцію у контексті моцартівської творчості.

Ключові слова: фантазія, жанр, чотириручні твори, механічний орган, функція, віденський класицизм.

Pogoda E. Clavier fourhand fantasies by W. A. Mozart as reflection of idea “ВАСН”. There have been considered clavier fourhand fantasies by W. A. Mozart, revealed their historical value and stated thin completed inherent function in the context of Mozart’s creative heritage.

Key words: fantasies, genre, fourhand pieces, mechanical organ, function, the Viennese classicism.