

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 78.071.1

О ФУГЕ В ПИСЬМАХ В. А. МОЦАРТА

Бояркина А. В.¹

¹ Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская набережная 7–9, Санкт-Петербург, 199034, Россия.

Статья посвящена особенностям специальной музыкальной терминологии в немецком эпистолярном тексте XVIII века, в частности, в письмах Вольфганга Амадея Моцарта. На примере использования термина «фуга» анализируется контекст упоминания данной музыкальной формы и ее интерпретация в письмах Моцарта. Эпистолярный материал композитора свидетельствует о том, что интерес Вольфганга Амадея к фуге возник не в ранний период жизни в Вене (знакомство с фугами И. С. Баха и Г. Ф. Генделя на собраниях барона ван Свитена), а значительно раньше и сохранялся на протяжении всей жизни. Термин «фуга» и связанная с ним лексика интерпретируется в данных эпистолярных текстах однозначно и не вызывает разночтений при переводе.

Ключевые слова: фуга, В. А. Моцарт, немецкий эпистолярный текст, перевод, И. С. Бах.

ABOUT FUGUE IN THE LETTERS OF V. A. MOZART

Boyarkina A. V.¹

¹ St. Petersburg State University, 7–9 Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation.

The article is devoted to the peculiarities of the special musical terminology in the German epistolary text of the 18th century, in particular, in the letters of Wolfgang Amadeus Mozart. Using the example of the use of polyphonic terms, namely the term “fugue”, the context of mentioning this musical form and its interpretation in the letters of Mozart is analyzed. The composer’s epistolary material indicates that Wolfgang Amadeus’s interest

in fugue did not arise in early life in Vienna (familiarity with the fugues of JS Bach and GF Handel at the meetings of Baron van Swieten), but much earlier. The term “fugue” and the associated vocabulary are interpreted in these epistolary texts unambiguously and do not cause discrepancies in the translation.

Keywords: fugue, V. A. Mozart, German epistolary text, translation, I. S. Bach.

В эпистолярном наследии музыкантов особенный интерес всегда вызывают описания творческих замыслов, история создания музыкальных произведений, эмоциональные откровения. В этом смысле письма Вольфганга Амадея Моцарта могут разочаровать — подобной информации в его текстах мало. Если внимательно проанализировать содержательный состав писем, удивит то, что львиную долю тем составляют развлечения, беседы с важными персонами и бытовые детали путешествий. Композитор не раскрывает «секреты» сочинения произведений (редкое исключение — переписка с отцом перед постановкой оперы «Идоменей» [1]), практически не высказывается о других музыкантах и не пишет о себе. С большим трудом можно найти несколько реплик, раскрывающих его личность: «Зальцбург не место для моего таланта»¹ (*Salzburg kein ort für mein Talent*, № 475²), «...работу я люблю» (*...die arbeit liebe*, № 599), «...с удовольствием работаю медленно» (*...gerne langsam ... arbeite*, № 756), «я — человек прилежный» (*...fleissig ... bin ich gerne*, № 1193). Редчайший случай самооценки — письмо к будущей жене от 29 апреля 1782 года (№ 670), в котором Моцарт пытается описать свои чувства, чтобы предотвратить размолвку (он уверяет невесту, что серьезен и обдумывает каждое свое решение).

Однако в моцартовских эпистолярных текстах действительно настоящую ценность для исследователей представляют те фрагменты, в которых композитор упоминает о музыкальных событиях, тем более что его комментарии довольно точны. Обычно Вольфганг Амадей подробно пишет о концертах, программах, подписчиках, музыкантах

¹ Здесь и далее перевод дается по изданию полного собрания писем В. А. Моцарта на русском языке 2006 года [2].

² Здесь и далее номер письма указывается по изданию: Mozart W. A. Briefe und Aufzeichnungen [3]. Именно эта нумерация писем сохраняется во всех более поздних изданиях писем Моцарта на немецком языке и в переводах, та же нумерация писем сохраняется в цифровом издании писем и документов В. А. Моцарта, осуществленном фондом Моцартеум Зальцбург [4].

и деталях исполнения. Музыкальные термины и профессионализмы, которые использует при этом Вольфганг Амадей, представлены в письмах в небольшом количестве и, как правило, на нескольких языках — итальянском, французском, немецком и латыни. Традиционно преобладают музыкальные термины на итальянском языке (обозначения темпа, артикуляции, названия некоторых форм музыкальных произведений), однако встречается и некоторое количество немецких музыкальных терминов, которые к концу XVIII века уже активно функционировали благодаря немецким музыкальным словарям, закрепившим основной корпус немецкоязычной терминологии [5, 6, 7].

Тематически музыкальные термины в письмах Моцарта могут быть распределены на несколько групп: наименования музыкальных произведений и форм (в основном, итальянские и французские термины), названия музыкальных мероприятий, инструментов, профессий, приемов исполнения и др. Правописание многих терминов в моцартовских текстах не единообразно, так как орфографические нормы языка еще только устанавливались (например: *componieren* — *komponieren*; *Musique* — *Musik* — *Musick*; *Concert* — *Konzert*). В текстах встречаются параллельные формы терминов (*Concert* — *Accademie*, *Clavier* — *Fortepiano*), и хотя различия в их значении очевидны, Моцарт часто использует их как семантические синонимы. Заимствования, имеющиеся в письмах, происходят главным образом из итальянского и французского языков (*Prima vista-Spiel*, *Concert spirituel*, *Action-Ausführung-Production*) [8, с. 165; 9, с. 226].

Музыкальные термины в эпистолярных текстах XVIII века не всегда сохраняют свою однозначность и это, собственно, и составляет одну из основных трудностей интерпретации и перевода данных текстов. Нередко встречающиеся термины обозначают устаревшие понятия, явления, музыкальные формы или способы исполнения, которые, в свое время, были (или не были) зафиксированы словарями, но в настоящее время трактуются иначе. Авторы старинных эпистолярных текстов часто не учитывали семантические различия сходных терминов и использовали их как полные синонимы, что может значительно усложнить работу переводчика. Прочитываются ли музыкальные термины однозначно в текстах Моцарта? Могут ли возникнуть разночтения в их интерпретации и переводе? Рассмотрим этот вопрос на примере терминов полифонической тематики, а именно на примере термина «фуга».

Полифонических произведений у В. А. Моцарта насчитывается немного и некоторые исследователи отмечают, что пик интереса композитора к полифоническим формам приходится на начальный период жизни в Вене (в частности, речь идет о высказывании М. Р. Черной, которая, ссылаясь на А. Эйнштейна, называет этот период Моцарта «периодом изучения фуг» [10, с. 20]). Именно в это время (в 1781–1784 годах) Моцарт знакомится с произведениями старых мастеров на собраниях барона Готфрида ван Свитена. Дневные воскресные собрания у этого известного музыканта-любителя и мецената (а также дипломата, императорского поверенного при Прусском дворе) действительно были настоящими событиями музыкальной жизни Вены. На этих концертах часто исполнялись произведения И. С. Баха, Г. Ф. Генделя и других «старинных» композиторов, а в собраниях участвовали известные музыканты, в том числе Й. Гайдн, Л. ван Бетховен. Регулярно на этих встречах бывал и В. А. Моцарт, который выполнял переложения многих произведений И. С. Баха. Именно здесь Вольфганг Амадей познакомился с рукописной копией баховского «Хорошо темперированного клавира» из личной библиотеки ван Свитена [11, с. 86–91]. И, хотя в это время Моцарт действительно уделял полифоническим произведениям большое внимание, эпистолярный материал композитора показывает, что задолго до этого периода в моцартовских письмах не раз встречались высказывания и о полифонии, и об исполнении полифонических произведений. Поэтому моцартовский начальный период в Вене было бы, вероятно, точнее назвать не «периодом изучения фуг», а с уточнением, «периодом изучения фуг Баха и Генделя».

Термин «фуга» (*fuga* — лат., ит.; *fugue* — фр. англ.; *Fuge* — нем.), обозначающий форму многоголосного полифонического произведения, известен с XIV века. Первоначально данный термин обозначал канон, позже его использовали для обозначения имитации. Но в том виде и с тем значением, к которому мы привыкли теперь, данный термин стал функционировать только с XVI века и обозначал собственно полифоническое произведение определенной формы.

В письмах Моцарта можно встретить несколько терминов, связанных с полифонической музыкой — одно упоминание о генерал-басе (письмо № 394), одно о мелодии хорала (письмо № 343). Зато термин «фуга» встречается не менее двадцати раз и появляется у композитора в двух вариантах написания — *fugue* (фр.) и *fuge* (нем., исключительно со строчной буквы)³. Этот термин используется в текстах либо отдельно,

³ Одно упоминание о теории контрапункта встречается еще в письме Леопольда Моцарта (письмо № 337).

либо в сочетании с другими терминами, описывающими музыкальные жанры (например, «прелюдия и fuga» и др.).

Согласно данным ресурса DWDS (цифрового словаря немецкого языка, позволяющего анализировать частотность употребления лексики), термин *fugue* употреблялся весьма ограниченно примерно с 1710 по 1780-е годы, и лишь в начале XX века стал употребляться в специальной литературе широко. Термин *fuge* в немецком написании напротив, активно использовался лишь до середины-конца XVIII века. В письмах Моцарта встречаются также производные формы от термина-существительного: термин-глагол *fugiren* в форме 3-го лица единственного числа в значении «фугировать» (этот термин с различной интенсивностью использовался примерно с 1630 года до конца XIX века, правда, в нормативной орфографии *fugieren*). Термин *das fugirt spielen* (№ 466), состоящий из причастия и существительного, функционирующий в тексте Моцарта в значении «фугированное исполнение», в литературе отдельно не встречается⁴.

Упоминания о фуге появляются в письмах В. А. Моцарта к родным в период с октября 1777 года (№ 355) по апрель 1789 года (№ 1094), но впервые этот термин встречается у отца композитора, Леопольда Моцарта, в письмах к жене из Болоньи и Флоренции в марте–апреле 1770 года [12; 13]. В этих текстах Леопольд пишет о посещении известного педагога, теоретика и историка музыки Джованни Баттиста Мартини и исполнении Вольфгангом Амадеем фуг на заданные темы (письма № 171 и 173). Об этом также пишет сестра Моцарта Наннерль в письме к Фридриху Шлихтегролю — автору первой биографии В. А. Моцарта. Важно заметить, что в этот первый приезд в Болонью Вольганг Амадей не учился писать фуги у известных итальянских мастеров, а уже продемонстрировал свое мастерство, о чем с гордостью Леопольд Моцарт писал жене:

**Письмо Леопольда Моцарта жене в Зальцбург
(№ 173). Флоренция. 3 апреля 1770 г.**

Die Sache gieng wie gewöhnlich und die Verwunderung war um so grösser, als S^c: Ex: der *Marchese Ligneville* |: welcher *Musiquedirector* ist :| der stärkste *Contrapunctist* in ganz Italien ist, und folglich dem Wolfg: die schweresten *Fugen* vorgelegt

⁴ В текстах рассматриваемых писем в формах глагола “fugieren” имеется выпадение гласной е в суффиксе французского происхождения —ier(en).

und die schweresten *Themata* aufgegeben, die der Wolf: wie man ein Stück brod isst, weggespielt und ausgeführt.

Дело шло как обычно и все были вне себя от удивления, особенно когда его *светл. маркиз Линевиць* |: *музик-директор* |: , самый авторитетный *контрапунктист* во всей Италии, предложил Вольфг: сложнейшую *фугу* и труднейшую *тему*, которые Вольфг, как бы шутя, сыграл и сымпровизировал.

В моцартовских письмах термин «фуга» встречается в нескольких ситуациях: при описании игры и произведений известных музыкантов, при обсуждении с отцом репертуара, предназначенного для собраний барона Готфрида ван Свитена, и при упоминании программы музыкальной академии. Имеется также развернутое письмо к сестре, посвященное фуге, которое заслуживает особого внимания (см. рис.).

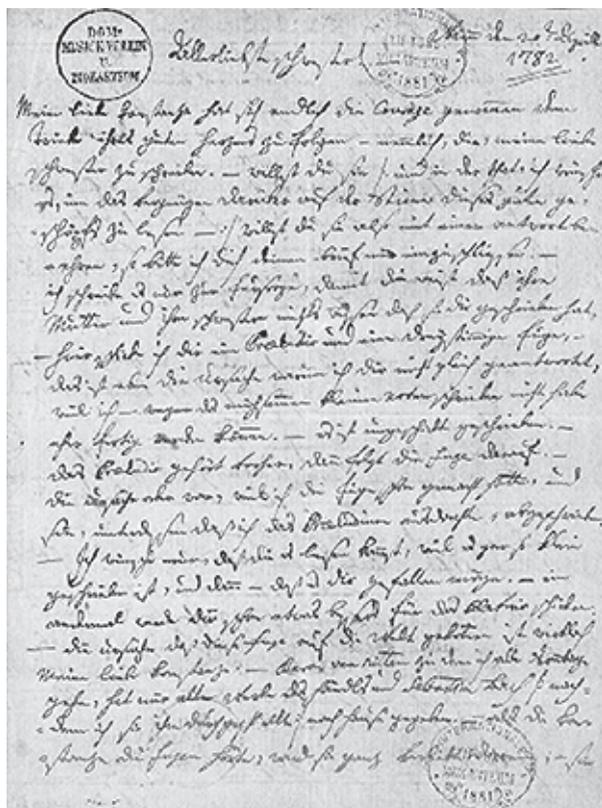


Рис. Первая страница письма Вольфганга Амадея Моцарта отцу из Вены, 20 апреля 1782 года [14]

Письмо от 20 апреля 1782 года было написано в период появления слухов о свадьбе Вольфганга Амадея и Констанции Вебер. Отец, Леопольд Моцарт, и слышать не хотел о женитьбе сына, считая такой поступок преждевременным, но Вольфганг, пытаясь убедить сестру в тонком музыкальном вкусе Констанции, явно стремился создать положительное впечатление о своей избраннице и таким образом как-то повлиять на решение отца. По словам композитора, Констанция не только полюбила фуги Г. Ф. Генделя и И. С. Баха, которые Моцарт высоко ценил и которые исполнял у барона ван Свитена, но и умоляла Вольфганга Амадея подобное произведение сочинить. В этом же письме важна эстетическая характеристика фуги («самое искуснейшее и прекраснейшее, что есть в Музыке»), которая влечет и рекомендации к исполнению: «не играть фугу быстро».

Письмо Моцарта своей сестре в Зальцбург (№ 668). Вена. 20 апреля 1782 г. ⁵

die ursache daß diese fuge auf die Welt gekommen ist wirklich Meine liebe konstanze. — Baron van suiten zu dem ich alle Sontage gehe, hat mir alle Werke des händls und Sebastian Bach |: nachdem ich sie ihm durchgespielt |: nach hause gegeben. — als die konstanze die fugen hörte, ward sie ganz verliebt darin; — sie will nichts als fugen hören, besonders aber |: in diesem fach |: nichts als Händl und Bach; — weil sie mich nun öfters aus dem kopfe fugen spielen gehört hat, so fragte sie mich ob ich noch keine aufgeschrieben hätte? — und als ich ihr Nein sagte. — so zankte sie mich recht sehr daß ich eben **das künstlichste und schönste in der Musick** nicht schreiben wollte; und gab mit bitten nicht nach, bis ich ihr eine fuge aufsetzte, und so ward sie. — ich habe mit fleiß Andante Maestoso darauf geschrieben, damit man sie nur nicht geschwind spiele — **den wen eine fuge nicht langsam gespielt wird, so kan man das eintretende subject nicht deutlich und klar ausnehmen, und ist folglich von keiner wirkung.**

⁵ В оригинальных текстах писем В. А. Моцарта встречаются определенные орфографические особенности, которые свидетельствуют о становлении орфографической нормы немецкого языка этого периода. Поэтому, например, различное написание существительных (со строчной или с прописной буквы), своеобразие написания гласных, неожиданная пунктуация и т.д. воспринимаются как вариант нормы. Встречающийся в примерах на немецком языке курсив означает подчеркивание в оригинальном рукописном тексте писем. Полуужирным шрифтом автором данной статьи выделены фрагменты текста, заслуживающие наибольшего внимания.

Истинная причина тому, что эта fuga явилась на свет — Моя милая Констанца. Барон ван Свитен, у которого я бываю каждое воскресенье, доставил мне домой все произведения Генделя и Себастьяна Баха, после того как я их сыграл ему. Послушав эти fugи, Констанца в них по уши влюбилась. Она желает теперь слушать только fugи, и предпочитает среди них исключительно fugи Генделя и Баха. А поскольку она не раз слышала, как я играю fugи по памяти, то и спросила меня, не написал ли я своей fugи? И когда я ответил ей «нет», то она принялась бранить и распекать меня за то, что я не желаю сочинять **самого искуснейшего и прекраснейшего, что есть в Музыке**, и умоляла меня до тех пор, пока я не написал для нее fugу, и вот она перед тобой. Я постарался отчетливо написать на листе *Andante Maestoso*, чтобы ее ни в коем случае не играли быстро, потому что **если fugу не играть медленно, то невозможно воспринять отчетливо и ясно основную тему, и тогда она не произведет никакого впечатления.**

В этот период для концертов у ван Свитена и для своей собственной коллекции Моцарт в нескольких письмах настоятельно просил отца прислать имеющиеся в Зальцбурге копии fug Г. Ф. Генделя, отца и сыновей Бахов и И. Э. Эберлина. Любопытна характеристика репертуара концертов у барона, которую дает Моцарт: «там кроме Генделя и Баха ничего не играют».

Письмо Моцарта отцу в Зальцбург (№ 667). Вена. 10 апреля 1782 г.

wen ...sie mir das Rondeau zurück schicken, sie mir auch möchten die 6 fugen vom händel, und die toccaten und fugen vom Eberlin schicken. — ich gehe alle Sontage um 12 uhr zum Baron van Suiten — und da wird nichts gespielt als Händl und Bach. — ich mach mir eben eine Collection von den Bachischen fugen. — so wohl **sebastian** als **Emanuel** und **friedeman** Bach. — Dann auch von den händlichen. und da gehen mir nur diese ab. — und da möchte ich dem Baron die Eberlinisch[en au]ch hören lassen.

... посылая мне ... рондо, не могли бы вы отослать с ним 6 фуг Генделя и токкаты и фуги Эберлина. - каждое воскресенье в 12 часов я хожу к Барону фон Свитену, **а там кроме Генделя и Баха ничего не играют.** - Я собираю Коллекцию **Баховских фуг (как себастьяна, так и Эмануэля и Фридемана Бахов) и генделевских фуг тоже.** ... мне не хватает только этих ... Потом я хотел бы показать Барону и Эберлиновские.

Письмо Моцарта отцу в Зальцбург (№ 731). Вена. 12 марта 1783 г.

...*die fuge in te Domine speravi*, hat allen beÿfall erhalten, wie auch das *Ave maria*, und *tenebræ* p: – ich bitte sie erfreuen sie unsere Sontägliche *Musicalische* übung bald mit etwas.

...большим успехом пользуется **фуга из “Te Domini speravi”** [15], точно так же, как и “Ave maria” и “Tenebrae” и т. д. Прошу вас, поскорее украсьте наши Воскресные Музыкальные упражнения хоть чем-нибудь.

Необходимо заметить, что Моцарт с большим интересом относился к новым произведениям коллег, в том числе и к фугам. Он просил отца всегда держать его в курсе дел и присылать копии произведений других композиторов, в частности, младшего брата Йозефа Гайдна Иоганна Михаэля Гайдна, к которому Вольфганг Амадей, в отличие от своего отца, относился с большим пиететом:

Письмо Моцарта отцу (№ 719). Вена. 4 января 1783 г.

Sagen sie mir, sind in des Haydn letzten Amts, oder Vesper, oder in beydn, *fugen von wichtigkeit*? – dann würden sie mich sehr verbinden, wenn sie mir beyde sachen so nach und nach in die spart setzen liessen.

Скажите мне, пожалуйста, **нет ли интересных фуг** в последних мессах Гайдна, или в вечернях, или там и там? Если да, то вы меня очень обяжете, оформив обе вещи постепенно в виде партитур.

Важно заметить, что fuga для Моцарта была чем-то особенно серьезным, сложным, искусным, позволяющим в полной мере продемонстрировать свой талант не только коллегам-музыкантам, но и самым высокопоставленным особам. Поэтому для особенно важных концертов Моцарт тщательно подбирал репертуар, в котором обязательно фигурировало полифоническое произведение. Это могло характеризовать Вольфганга Амадея и как серьезного музыканта, и как исполнителя-виртуоза.

Письмо Моцарта отцу в Зальцбург (N 734). Вена. 29 марта 1783 г.

...das theater hätte ohnmöglich völler seÿn können, und alle *logen* waren besezt. – das liebste aber war mir, daß seine Majestätt der kayser auch zugegen war, und wie vergnügt er war, und was für lauten beÿfall er mir gegeben... <...> ...spielte ich alleine. eine kleine fuge. |: weil der kayser da war...

...театр был переполнен до отказа, и все ложи были заняты. Самое приятное для меня однако было то, что его Величество император присутствовал также. И до чего же он был доволен, и сколь громкие хвалы он мне возносил... <...> ...сыграл один маленькую фугу (потому что там был император)...

Письмо Моцарта отцу в Зальцбург (N 466). Париж. 18 июля 1778 г.

Raaff hatte mich zu Manheim niemal gehört, ausgenomen in der *accademie* – wo man aber für lerne und getöse nichts hören kan – und Er hat ein so Elendes Clavier, daß ich mir keine Ehre darauf hätte machen können – da war aber das hackbrettl gut, und ich sahe *Raff vis à vis* von mir ganz *speculativ* da sitzen – da können sie sich also leicht vorstellen, daß ich auf die *Methode* des *fischietti Præludirte*, auf die art und mit den feüer, geist und *Præcision* des haÿdn eine *galannterie*=*Sonate* herspielte, und mit aller kunst eines lips, hilber und *Aman*, *fugirte*. das fugirt spielen hat mir noch überall die meiste Ehre gemacht!

Раафф⁶ в Маннгейме меня ни разу не слышал, разве что на академии, где из-за шума и сутолоки ничего не услышишь. А

⁶ Раф, Раафф Антон (1714-1797) — известный тенор.

клавир у него до того скверный, что игра на нем никак не могла составить мне чести. А тут хакбрет⁷ был хорош, и я видел, что Раафф сидит визави, ровно напротив меня. И вот, представьте себе теперь, я прелюдировал, применив методу Фишиетти⁸, в той манере и с тем пылом, воодушевлением и с той точностью, с какой Гайдн играл галантную сонату и фугировал со всей искусностью, какую проявляют Липп⁹, Хильбер¹⁰ и Аман. **Ведь фугированная игра — это всегда самая сильная моя сторона!**

В редких случаях Моцарт позволял себе довольно резко высказываться об исполнении других музыкантов, при этом болезненно относился к критике в свой адрес и тяжело ее переносил. В письмах сохранились свидетельства о том, что композитор старался постоянно совершенствоваться в исполнении фуг и умел ценить качество исполнения полифонических произведений другими музыкантами. С некоторой досадой Моцарт пишет своей жене о том, что лишь немногие знают о таланте Моцарта импровизировать фугу.

Письмо Моцарта жене (№ 1094). Дрезден. 16 апреля 1789 г.

...wir speissten dann beim Russischen Gesandten alwo ich viel spielte.—Nach tisch wurde ausgemacht auf eine Orgel zu gehen... Leute hier, weil ich von Wien komme, daß ich diesen Geschmack und diese Art zu spielen gar nicht kenne. — ich setzte mich also zur Orgel und spielte.

...потом мы обедали у русского посланника, и я много играл. После трапезы было решено идти играть на органе... люди

⁷ Австро-венгерская разновидность цимбал.

⁸ Фишиетти (Fischietti) Доменико (1725–1810) — придворный капельмейстер в Дрездене. До отъезда Моцартов в Италию в 1772 году Архиепископ назначил его, в обход Леопольда Моцарта, руководителем зальцбургской капеллы (помимо Лолли).

⁹ Имеется в виду Липп (Lipp) Франц Игнац — третий придворный органист в Зальцбурге с 1754 года, играл также на скрипке, обладал прекрасным тенором и неплохо сочинял музыку. Был тестем Михаэля Гайдна.

¹⁰ Речь идет о Йозефе Хюльбере (Hülber) — скрипаче, зальцбургском придворном музыканте.

ведь думают здесь, что раз я из Вены, то вообще не умею играть в этом вкусе и на этот манер. И вот я сел за орган и заиграл.

Особенно интересна реакция Моцарта на высказывание известного клавириста Игнаца Беке о фуге, которую последний легкомысленно сравнивает с «ребячеством» (в следующем отрывке речь идет о разговоре, в котором упоминается венский двор, а также император, который, по мнению и Беке, и Моцарта, не очень любил музыку, зато знал толк в картах):

Письмо Моцарта отцу в Зальцбург(№ 370). Мангейм. 13 ноября 1777 г.

...ich weis mich noch zu errinern, | hier rieb er sich die stirne | daß wie ich vor ihm spielen musste, so wuste ich gar nicht was ich spielen sollte, so fieng ich den an *fuguen* zu spielen, und dergleichen *kindereyen*, wo ich heimlich selbst darüber lachte. — ich habe geglaubt ich kan mich nicht halten und muß ihm sagen: mein herr, ich gebe ihnen zu daß sie darüber gelacht haben, aber schwerlich so sehr, wie ich gelacht haben würde, wen ich sie gehört hätte.

...я припоминаю, сказал он, потирая лоб, когда мне пришлось играть перед ним, я вообще не знал, что сыграть. Тогда начал с **фуг и подобного рода ребячеств**, тайно смеясь над этим. Я думал, что не смогу сдержаться, чтобы не сказать: «мой господин, хорошо, я признаю, что вы смеялись над этим, но вряд ли так, как я бы хохотал, если бы услышал вас».

Фрагменты моцартовских писем, содержащие термин *fuge, fugue*, интерпретируются в переводах однозначно. Некоторые затруднения могли возникнуть только в трактовке производных терминов «фугировал» (*fugirte*), «фугированный» (*fugirt*), так как в специальной литературе на русском языке, несмотря на закрепленный в словарях перевод [13, с. 94–95], данные термины встречаются редко. Узкоспециальные термины, связанные с разновидностями фуги, структурой, голосоведением и т. п., в текстах Моцарта не встречаются, но в целом контекст употребления термина «фуга» очень информативен. По сохранившимся эпистолярным документам можно заключить, что В. А. Моцарт имел устойчивый интерес к данной музыкальной форме и уделял ей большое

внимание. Особенно важно подчеркнуть, что композитор испытывал к фуге пиетет не только в ранний венский период (1781–1784), а на протяжении всей своей жизни. И это доказывает моцартовский эпистолярный материал. Согласно письмам, техникой сочинения фуги композитор владел с детства и мог легко импровизировать ее на любую заданную тему. Исполнение фуг Моцарт включал в наиболее ответственные концерты, которые давал и «на заре» своей карьеры, и уже в более поздний период в Вене. И в целом полифоническая музыка для Моцарта как композитора всегда была важным показателем мастерства и оставалась «самым искуснейшим и прекраснейшим, что есть в Музыке».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Моцарт В. А.* Избранная переписка. Период создания оперы «Идоменей», 1780–1781 / пер. с нем., вст. ст. и коммент. Е. Даттель. М.: Музгиз, 1958. 175 с.
2. *Моцарт В. А.* Полное собрание писем. М.: Международные отношения, 2006. 541 с.
3. *Mozart W. A.* Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe / hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt von. W. A. Bauer und O. E. Deutsch. Bd. 1-7. Kassel: Bärenreiter, 1962-1975.
4. Mozart Briefe und Dokumente. Online-Edition. URL: <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/doclist.php> (дата обращения: 07.04.2019).
- Kurtzgefasstes musicalisches Lexicon. Chemnitz, 1749.
5. *Sulzer J. G.* Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt. Leipzig: Weidmannschen Buchhandlung, 1771-1774. 1049 S.
6. *Walther J. G.* Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec. Leipzig: Wolfgang Deer, 1732. 362 S.
7. *Бояркина А. В.* О музыкальных терминах в письмах А. В. Моцарта // Немецкая филология в Санкт-Петербургском государственном университете. СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2015. С. 161–171.

8. Бояркина А. В. Перевод музыковедческих и искусствоведческих текстов: вдохновение или расчёт? // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 3 (38). С. 225–229.
9. Черная М. Р. Полифонические жанры в клавирном творчестве В. А. Моцарта: традиционное и особенное // Журнал Общества теории музыки. М. 2015. № 1 (9). С. 19–31.
10. Аберт Г. В. А. Моцарт: монография: в 2 ч., 4 кн. / пер. с нем. К. К. Саквы. 2-е изд. М.: Музыка, 1989. Ч. II. Кн. 1. 496 с.
11. Бояркина А. В. Отец гения: письма Леопольда Моцарта из первого путешествия в Италию // Научный вестник Московской консерватории. 2019. № 1. С. 46–54.
12. Моцарт Л. Девять писем жене (1769–1779) / пер. с нем. А. В. Бояркиной // Научный вестник Московской консерватории. 2019. № 1. С. 55–73
13. Mozart Letters and Documents. Online Edition, published by the Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg URL: <http://dme.mozarteum.at/letters/>, 20. April 1782 (дата обращения: 06.06.2019).
15. KV Anh. 109^{vi} № 1.
16. Балтер Г. А. Музыкальный словарь специальных терминов и выражений: немецко-русский и русско-немецкий. М.: Советский композитор, 1976. 480 с.

REFERENCES

1. *Mozart V. A. Izbrannaya perepiska. Period sozdaniya opery «Idomenej», 1780–1781 / per. s nem., vst. st. i komment. E. Dattel'. M.: Muzgiz, 1958. 175 s.*
2. *Mozart V. A. Polnoe sobranie pisem. M.: Mezhdunarodnye otnosheniya, 2006. 541 s.*
3. *Mozart W. A. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe / hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt von. W. A. Bauer und O. E. Deutsch. Bd. 1-7. Kassel: Bärenreiter, 1962-1975.*

4. Mozart Briefe und Dokumente. Online-Edition. URL: <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/doclist.php> (data obrashheniya: 07.04.2019).
5. Kurtzgefasstes musicalisches Lexicon. Chemnitz, 1749.
6. *Sulzer J. G.* Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt. Leipzig: Weidmannschen Buchhandlung, 1771-1774. 1049 S.
7. *Walther J. G.* Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec. Leipzig: Wolfgang Deer, 1732. 362 S.
8. *Boyarkina A. V.* О музыкаль'ных терминах в письмах А. В. Моцарта // Неметская филология в Санкт-Петербургском государственном университете. СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2015. С. 161–171.
9. *Boyarkina A. V.* Перевод музыкаловедческих и искусствоведческих текстов: вдохновение или расчёт? // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 3 (38). С. 225–229.
10. *Chernaya M. R.* Полифонические жанры в клавирном творчестве В. А. Моцарта: традиционное и особенное // Журнал Общества теории музыки. М. 2015. № 1 (9). С. 19–31.
11. *Abert G. V. A.* Моцарт: монография: в 2 ч., 4 кн. / пер. с нем. К. К. Саквы. 2-е изд. М.: Музыка, 1989. Ч. II. Кн. 1. 496 с.
12. *Boyarkina A. V.* Отца гения: письмо Леопольда Моцарта из первого путешествия в Италию // Научный вестник Московской консерватории. 2019. № 1. С. 46–54.
13. *Моцарт Л.* Десять писем жене (1769–1779) / пер. с нем. А. В. Бояркиной // Научный вестник Московской консерватории. 2019. № 1. С. 55–73
14. Mozart Letters and Documents. Online Edition, published by the Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg URL: <http://dme.mozarteum.at/letters/>, 20. April 1782 (data obrashheniya: 06.06.2019).
15. KV Anh. 109 VI № 1.
16. *Balter G. A.* Музыкальный словарь специальных терминов и выражений: немецко-русский и русско-немецкий. М.: Советский композитор, 1976. 480 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Бояркина А. В. — канд. филол. наук, доц.; al.bojarkina@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Bojarkina A. V. — Cand. Sci. (Phylology), Ass. Prof; al.bojarkina@mail.ru