

УДК 781.61

DOI: 10.18413/2408-932X-2021-7-2-0-9

Миленкович М. С.¹, Здравич Михайлович Д. Д.² | Феномен каденции из Музыкальной шутки, К. 522 («Секстет деревенских музыкантов») в фа мажоре В. А. Моцарта¹

¹Нишский университет, Факультет искусств, ул. Княгини Любицы, д. 10, г. Ниш, 18000, Республика Сербия; lionheartmarko@gmail.com

²Нишский университет, Факультет искусств, ул. Княгини Любицы, д. 10, г. Ниш, 18000, Республика Сербия; dzdravicmihailovic@yahoo.com

Аннотация. Сохраняющая свою актуальность до нынешних дней финальная каденция Музыкальной шутки, К. 522 («Секстет деревенских музыкантов») в фа мажоре В.А. Моцарта пленяет своей гармоническо-тональной смелостью и сильным контрастом по отношению к гармонической ткани всей композиции, а также и по отношению к всеобщему классическому музыкальному наследию. В соответствии с самым ее содержанием оригинальный композитор В.А. Моцарт в финальной каденции произведения использует политональный способ музыкального мышления, не подозревая при этом, что он, опередив свое время на два века, практически «раскрыл двери» перед новым видом тональной организации, более характерным для XX столетия. Цель настоящей работы – пролить свет на полный контекст политонального концепта упомянутой каденции, разъяснить способ, при помощи которого Моцарт добился этого результата, тем самым предвосхитив в стилистическом отношении XX век, хотя бы в виде шутки. Кроме того, еще одна цель работы касается расширения теоретико-аналитического подхода в музыкальной педагогике при помощи таких специфических примеров, как рассматриваемая каденция, которые представляют интерес по причине своего сильного отклонения от стандартных и стереотипных решений индивидуальных стилей, равно как и стилей эпохи.

Ключевые слова: Моцарт; каденция; политональность; целостность; музыкальный юмор; классический стиль

Для цитирования: Миленкович М. С., Здравич Михайлович Д. Д. Феномен каденции из Музыкальной шутки, К. 522 «Секстет деревенских музыкантов» в фа мажоре В. А. Моцарта // Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. 2021. Т. 7. № 2. С. 103-117. DOI: 10.18413/2408-932X-2021-7-2-0-9

M. S. Milenkovic¹, D. D. Zdravic Mihailovic² | The Phenomenon of Cadence in Mozart's Sextet in F-Major (A Musical Joke) K. 522*

¹University of Niš, Faculty of Arts, 10 Kneginje Ljubice St., Niš, 18000, Republic of Serbia; lionheartmarko@gmail.com

²University of Niš, Faculty of Arts, 10 Kneginje Ljubice St., Niš, 18000, Republic of Serbia; dzdravicmihailovic@yahoo.com

Abstract. Topical to this day, the final cadence of Mozart's Sextet (A Musical Joke) K. 522 is attracting the audiences with its harmonic and tonal boldness and a powerful contrast against the harmonic tissue of the entire composition, and against the entire classic musical heritage. Versatility of Mozart's humour in his Musical Joke, embodying the artist's bold ridicule and his conflicting reaction to the social musical anomalies of his time, is a result of the artist's free thought, uninhibited by either academic or social constraints with a parodical-satirical purpose. Contrary to the ideal of a well-balanced classic whole, in the chamber ensemble one detects various sound ambivalences that are particularly observable at the crucial moments of the formal round-ups: in the "inappropriate" cadences of the slow third movement and in the finale of this divertimento. Striving toward a stylistically codified, bravura solo cadence of the slow movement, the ambitious soloist-violinist unintentionally deviates from the conventional norm, transforming the expected melodic identity into an unexpected whole-tone melodic expression. In the finale, however, Mozart subdues the expected authentic cadence, as a general stylistic feature of the classic style and musical opinion, to his individualism and musical dramaturgy illustrating unskillful musicians' out-of-tune playing, by replacing it with an 'unbecoming' polytonal cadence, typical of 20th century music. That is exactly why Mozart remains – "one of the masters of the past who dominate the eternal 'now'".

Keywords: Mozart; cadence; polytonality; whole-tonality; (musical) humour; classic style

For citation: Milenkovic M. S., Zdravic Mihailovic D. D. (2021), "The Phenomenon of Cadence in Mozart's Sextet in F-Major (A Musical Joke) K. 522", *Research Result. Social Studies and Humanities*, 7 (2), 103-117, DOI: 10.18413/2408-932X-2021-7-2-0-9

*Как в античный храм, покрывающий бархатную голубизну неба,
войдите в колоннаду моцартова искусства, чтобы почувствовать песню,
радость, солнце, звук, цвет, гармонию, закон, порядок – красоту.
(Коњовић, 1920: 47)*

Введение. Жизнь В.А. Моцарта (1756–1791) была посвящена искусству, и его творчество до нынешних дней представляет славу западноевропейской музыки во всем мире. Кроме огромного значения этого композитора в области оперного творчества, сербский композитор В. Вучкович указывает, что и «в области инструментальной музыки Моцарт создал произведения, которые достигают и опережают все то, что было создано в XVIII веке» (Vučković, 1955: 38). Будучи явным представителем традиционного классического стиля, Моцарт весьма изобретателен во многих своих композициях,

что проявляется, в частности, в смелом обращении с диссонансом, иногда в крайне хроматизированной гармонической текстуре, но всегда с надежной тональной опорой и результатом. Учитывая популярность струнного *Квинтета К. 525 в соль мажоре (Einekleine Nachtmusik)*, более известного под названием «*Маленькая серенада*», мы сосредоточились в нашем анализе на таком же популярном, только в другом контексте, произведении – *Музыкальной шутке, К. 522 («Секстете деревенских музыкантов») в фа мажоре (Einmusikalischer Spass)* (далее – Секстет К. 522, или Музыкальная шутка К. 522,

или *Шутка*), написанном для двух скрипок, альты, контрабаса и двух валторн.

Рассматривая с эстетико-теоретической стороны вопрос стиля в музыке, российский музыковед М. Михайлов с полным основанием говорит о том, что представление о стиле композитора не может быть полным, если не учитывать некоторые эпизоды, пусть даже и индивидуальные, но отмеченные художественным блеском (Михайлов, 1990: 251). Опираясь на выводы знаменитого музыкального писателя и музыковеда Ю.Н. Тюлина об источниках политональности в музыке в период до XX столетия, Гуляницкая пишет об «интересных примерах ранней политональности в музыке Баха, Гайдна, Грига, Глазунова, Шуберта, Брукнера, Римского-Корсакова, Лядова и других» (Гуляницкая, 1984: 148). И в подробном исследовании политональности у советских и европейских композиторов XX века Ю. Паисова, в разделе об исторических корнях этого явления, где автор говорит о «зачатке политональности в баховской полифонии при модуляционных моментах в разных фактурно-гармонических пластах» (Паисов, 1977: 15), не упоминается явный пример политональности у Моцарта, представленный в виде финальной каденции *Секстета К. 522* в разных ключах. Наряду с русскими авторами, аналитически рассматривающими *Музыкальную шутку К. 522* и актуальную каденцию (подробнее об этом будет сказано далее), сербский академик и композитор Деян Деспич указывает на «зачатки политональности в явлениях и любопытных примерах из далекого прошлого, таких как *Деревенские музыканты* Моцарта... Таким образом в самой каденции... одновременно звучит аж пять по позиции соседних тональностей!» (Despić, 1989: 141). Тот же автор в другой своей книге снова указывает на «совсем неожиданное, “оправданное” присутствие политональности у Моцарта. [Именно] бодрый дух Моцарта... пришел к мысли... с нежной улыбкой показать расстроенные инструменты и игровое невежество дере-

венских музыкантов... [так что в финальной каденции] в пяти разделах звучит пять разных соседних тонов: Си, Фа, Соль, ля и си» (Despić, 2002: 395-396).

Мы будем рассматривать отклонение от стилистических парадигм каденции, а также явление «неприличной» целостности в третьем и «неуместной» политональности в финальном положении в свете традиционного приема гармонического анализа в сочетании с герменевтическим наблюдением, которого в сербской музыкально-теоретической мысли придерживается Д. Деспич. Креативность творческого процесса Моцарта с использованием «необдуманных» каденций прежде всего следует рассмотреть с точки зрения исторических фактов, содержащихся в письмах Моцарта, с опорой на сложные вопросы музыкального юмора и прием высмеивания общественных отклонений этого периода в пародийном контексте. Проявленные Моцартом разнообразные приемы создания намека на музыкальное невежество без всякого сомнения покоряют слушателя. Семантические отражения в направлении творческой незрелости, невежества и безвкусицы в целом ряду музыкально-выразительных элементов, причинно-следственно связанные с уровнем желаемого юмористического эффекта, приводят к заключительной политональной каденции как стилистическому «взрыву», более характерному для в то время еще далекого XX века.

Исторические источники. Переписка Моцарта с его отцом. *Музыкальная шутка К. 522* Моцарта, «датированная 14 июня 1787 года, – всего через семнадцать дней после смерти отца», открывает целый ряд вопросов, не художественной, а личной природы, и приводит к неоднозначным оценкам, доходящим до «толкования “прощания с отцом”, понимаемого во фрейдистском ключе» (Луцкер, Сусидко, 2008: 437). Явно короткий промежуток времени с момента появления «шутливо-пародийного произведения и скорбного происшествия» вызвал целый ряд критиче-

ских оглядок, каждая из которых теряет свой смысл после элементарного ознакомления с перепиской Моцарта с отцом в качестве основного, самого надежного и непререкаемого историографического и фактографического источника. В этом отношении большую ценность для нас представляет дискурс русских авторов П. Луцкера и И. Сусидко (Луцкер, Сусидко, 2008), которые, ссылаясь на британского музыковеда Тайсона (Tyson, Alan Walker), указывают время «начала сочинения произведения не позже 1785 года, и тем самым идея его создания вряд ли может быть прямо связана с болезнью и смертью Леопольда Моцарта» (Луцкер, Сусидко, 2008: 437). Кроме того, в письме от 12 июня 1778 года (за девять лет до смерти!) Леопольд описывает сыну сцену из жизни Зальцбурга, не удерживаясь от саркастических замечаний, в которых угадываются контуры будущей *Музыкальной шутки*. А именно, группа любителей во главе с графом Черниным собиралась поздравить с днем рождения графиню Лодрон. Они сами сочинили музыку, сами ее и играли. И первое, и второе у Леопольда вызвало ряд критических насмешек, достигших своей кульминации в виде ироничного комментария Леопольда, посвященного первому скрипачу зальцбургской любительской группы, Чернину, – «замечательный солист!» (там же). Прямую ассоциативную связь с этими словами находим в каденции третьего положения моцартовской *Шутки*, которую «амбициозный» солист доводит до классического абсурда – целостного мелодического выражения, о чем еще будет сказано ниже.

Из письма Моцарта отцу от 14 октября 1777 года мы сначала узнаем о большой чести, которую молодому композитору оказали «замечательные и щедрые аугсбургцы» (Mozart, 2003: 67). Ознакомив своего глубокоуважаемого отца с музыкальным положением в Аугсбурге, Моцарт свидетельствует о знакомстве с композитором Фридрихом Гартманом Графом, в *Концерте для двух флейт* которого Мо-

царт играл на скрипке. Слова Моцарта раскрывают все: «Концерт не годится даже для уха. Неприродный. Он часто марширует тонами... и все без следа мастерства. После исполнения я его сильно восхвалял. В конце концов, один человек работал довольно много, и основательно обучался» (Луцкер, Сусидко, 2008: 437). На самом деле Граф был жалким лишь в своем невежестве. В продолжении Моцарт упоминает, что после такой «безвкусной» игры «без малейшего очарования» Граф «стоял как человек, искренне верящий в то, что в своем путешествии по тонам он был чем-то действительно особенным, и тогда он решил, что может стать еще более особенным, и поэтому, невзирая на слух, стал стучать по клавиатуре. Одним словом, все были поражены», – заканчивает Моцарт (Mozart, 2003: 69-70).

Не подлежит сомнению, что слабые знания композиционной техники недообразованных и неталантливых музыкантов, а также слабая исполнительская практика невежественных городских и деревенских музыкантов или любителей того времени были далекими от композиционно-технических и эстетических критериев Моцарта. В своих многочисленных путешествиях и музыкальных гастролях Моцарт, наверное, был сильно поражен невежеством и неспособностью таких музыкантов. Учитывая критику по поводу струнных квартетов, посвященных Гайдну, мы не можем не задать здесь вопрос о том, какие художественные и духовные силы были у того, кто осмелился написать такой спорный *Секстет К. 522*, отличающийся целым рядом художественных свобод, порывающих связи с вековыми традициями ради музыки, которая по замыслу композитора логически вписывается в служение содержанию? Кроме венских критиков, которые в 1787 году, а значит, сразу после появления данного секстета, резко критикуют моцартовское «жалкое... стремление стать новатором... [от которого] чувство и сердце мало чего выигрывают», и дополнительно задают себе вопрос о «привкусе

его музыки... какое небо может это долго выносить. Они еще менее толерантны», – как дальше указывает автор, на это отреагировали и представители итальянской школы: даже симпатизирующий Моцарту композитор Сартти утверждал, что лишь клавесинист, не знающий природу струнных инструментов, может написать такое произведение (Черная, 1966: 273). В заключение раздела о инструментальных произведениях композитора, Черная справедливо отмечает: «Какая нужна была огромная уверенность в правильности своего пути, душевная независимость и выдержка для того, чтобы идти наперекор мнению людей, от которых всецело зависела судьба композитора! Но когда речь шла о новаторстве, казавшемся ему необходимым, Моцарт бывал непреклонен и готов был выдерживать серьезнейшую борьбу» (Черная, 1966: 273-274).

Теории юмора. Музыкальный юмор. В качестве основных аналитических инструментов для обнаружения юмора мы пользовались работами канадского теоретика и педагога Пальмера (James K. Palmer), понимающего несоответствие как исходный пункт вербального юмора в лингвистических теориях. В теоретической постановке проблемы юмора Пальмер ссылается на знаменитого немецкого философа И. Канта, который исходит от несоответствия как признака обманутого ожидания, появляющегося в результате введения неожиданной необычности в типичный дискурс. Немецкий музыковед М. Готт (Maria Goeth) дальше проясняет этот момент тем, что «все психологические модели несоответствий основаны на предположении, что юмор возникает в результате некоторого конфликта между ожиданиями/когнитивными схемами и новыми начинаниями в определенном ряду условностей» (Palmer, 2015: 22). С другой стороны, американский музыковед Г. Виллок (Gretchen A. Wheelock) подчеркивает значение несоответствий, а также и контрастов (!) в создании «возможности подрыва традиционных категорий и

иерархий, в случаях их использования в несоответствующих комбинациях и контекстах» (Palmer, 2015: 5). Еще одно объяснение предлагает Берштайн (L. Poundie Burstein) – она вводит понятие «уравнение юмора»: юмор возникает в процессе «соединения и сопоставления вещей, которые являются каким-то образом серьезными, разумными, логичными или “возвышенными” с вещами тривиальными, глупыми и нелогичными» (Palmer, 2015: 7-8). Немецкий философ Й. Волькельт (Johannes Volkelt) указывает, что «юмор по своей природе приводит к единству крайних противоположностей, что он проходит через самые причудливые прыжки и извилистые дорожки и поражает необычными вторжениями» (Lissa, 1977: 121).

Когда юмор преобразуется в другой, музыкальный, модус, несмотря на вековую экспрессивную роль музыки с нередким ассоциативно-символическим и колористическим смыслом, это наводит музыковеда И. Вуксановича на мысль, выраженную в его работе о юморе в сербской музыке: «Музыка не обладает свойством денотации, то есть, она не реализует семантическое значение таким же способом, который характерен для естественного языка, [и поэтому] музыку нельзя перевести... соответствующим лингвистическим выражением» (Vuksanović, 2015: 50). Теория музыкального юмора логически связана с базовыми моделями лингвистических теорий юмора. Юмор в музыке не прост, так как наряду с существованием разных видов юмора, музыкальные средства, язык, техника, формы и образцы не могут быть кодифицированы так же, как в вербальной речи. С учетом критики прошлых времен по поводу «вреда юмористичности для пользы музыки», Пальмер соглашается с мнением Микаелиса (Christian Friedrich Michaelis) о «комическом потенциале такого отступления от традиций». Микаелис объясняет, что «отступление от традиции, необычное сочетание непривычного и отдаленного... в начале представляет собой иллюзию непоследовательности. Но так

как это ... сразу перестает быть последовательным в более широком контексте, такая музыка создает впечатление комедии, и это может заставить смеяться» (Palmer, 2015: 18). Пальмер также признает и значимость дискурса Гурона (David Huxton) о юморе, где подчеркивается «расстройство ожидаемого», и под «ключевым фактором» подразумевается «основной внемузыкальный контекст и социальная обстановка, поощряющая или обуславливающая определенный ответ» (Ibid: 18). Пальмер подчеркивает ценность исследовательской работы М. Гоета, в которой «сравниваются фразы в языке со стандартизированными каденциальными парадигмами», а также и других положений, которые «разными способами касаются аспектов музыкального контраста как способа создания юмористических и шуточных музыкальных событий» (Palmer, 2015: 20-21). С точки зрения восприятия слушателей, Альмен (Vugon Almen) указывает на то, что «мы предусматриваем, что произойдет на основе нашего знания причинно-следственной, генеративной, формальной, семантической и повествовательной традиции. Когда эти традиции вывернуты наизнанку, у нас возникает чувство неожиданности или разочарования» (Palmer, 2015: 123).

Несмотря на хорошие теоретические рамки книги о музыкальном юморе в классической инструментальной музыке в целом, Пальмер сосредотачивается в ней на творчестве Йозефа Гайдна, наряду с которым рассматривает и две композиции Бетховена, всего одну Моцарта – *Хаффнер серенаду номер 7 в ре мажоре, К. 250* – и уделяет столько же места и Михаелу Гайдну (брату Йозефа Гайдна).

К актуализированному критерию несогласованности и несоответствия нам хотелось бы добавить еще и полифонию факторов, в которой резкий контраст по отношению к преобладающему традиционному и стилистическому выражению занимает первое место. Неконгруэнтность, на которую ссылаются упомянутые авторы, на са-

мом деле ведет свое происхождение из контраста как сильного импульса возможного юмористического эффекта, который способны отражать любые неожиданность и несоответствие, то есть звуковые эффекты с ассоциативной, символическо-семантической целью, достигнутые при помощи одного или нескольких музыкально-выразительных средств. Кроме того, работа с мотивом, в первую очередь, вариативное повторение в качестве модификации, преобразования парадигматической музыкальной модели при частом включении последовательности, на протяжении исторического развития музыки оказалась безупречной техникой для создания юмористических эффектов.

Секстет К. 522 в фа мажоре (Музыкальная шутка). В самом начале первого периода находим «неуравновешенную фразу из семи тактов», которая, согласно Аткинсону (Richard Atkinson), «в музыкальной эпохе, знаменитой по симметрии фразы... используется в комических целях» (Atkinson, 2019). Луцкер и Сусидко в первом периоде отмечают «примитивный тематизм с назойливыми буквальными повторами мотивов... слишком много статики, слишком неумело развитие [что отражает] однообразие... неприемлемое для Моцарта» (Луцкер, Сусидко, 2008: 438). Параллельные квинты и октавы, которые появляются в струнном корпусе (т. 66), представляют собой всего лишь один из параметров технического невежества воображаемого композитора. Сразу за этим альбертинский бас как традиционное клише сопровождения и простое техническое средство появляется в неправильном месте – в партии первой скрипки, тогда как трель неожиданно возникает в партии альты (т. 67-70) в качестве моцартовской критики музыкального невежества и неспособности, а также и отсутствия вкуса необразованного композитора.

Второй период – *Менуэт* – «сложный и преднамеренно высокомерный», тогда как *Трио* «практически не содержит ника-

ких музыкальных идей, зато отменно растянуто и состоит сплошь из фактурных “общих мест”» (Луцкер, Сусидко, 2008: 438). Вершину контраста и отступления от ожидаемого, а также и своеобразную неприличность представляет собой техника столкновения в партии валторн. Следует отметить, что в XVIII веке валторны отличались меньшей подвижностью из-за своей «ограниченности нотами гармонических серий» (Atkinson, 2019), в которых параллельные терции в т. 17-20 не подходили друг другу, и поэтому звучали, мягко говоря, неуклюже и неумело. Эффект шуточного звучания камерного ансамбля становится неизбежным.

В третьем, медленном периоде, самую высокую степень несоответствия создает ряд неожиданных, непредусмотренных и бессмысленных модуляций, что напрямую отсылает к тексту письма Моцарта его отцу, где он передает свои впечатления по поводу графовского *Концерта для двух флейт*. В результате такой индивидуальности и эгоцентричности композитора, не знающего меры и эстетического вкуса, все остается в замешательстве, согласно свидетельству Моцарта. Академическая традиция, сухой рационализм и конструктивизм приводят к обратной крайности, к отклонениям разного рода. Как вершина этого процесса, в заключающей каденции периода, в самом высоком регистре, слишком подчеркнутый соло жест партии со скрипками создает мелодическую оппозицию всему произведению и, наряду с этим, в стиле эпохи, – целостные интервальные переходы.

В финальной части видим рондо с «попытками проявления мастерства контрапункта» в виде фугато. Луцкер и Сусидко указывают здесь на интересное сравнение: «сам Моцарт в клавирном *Концерте К. 459* для фортепиано, [написанном] в 1784 году (между прочим, так же как и “Шутка”, написанная в тональности Фа мажор), показал, как ученое фугато может вписаться в финальное рондо, вероятно усложнив его композицию. А вот

как “не может” он как раз изобразил в финале “Музыкальной шутки”. От фугато, собственно, осталось немного: имитация скромной трехтактовой темы с одним, а потом двумя удержанными противосложениями – простенько, без малейшего намека на вертикальные перестановки» (Луцкер, Сусидко, 2008: 438-439). Как вершина в самом финале, когда оркестр при помощи крайне простых инструментальных секций в скупом движении по тонам тонального трехзвучья продолжает играть в псевдоторжественном настроении, вплоть до хроматического «воскрешения» и окончательно политонального «смирения».

Хотелось бы дополнить представленную точку зрения на актуальный дивертисмент еще и замысловатой и необычной оглядкой русского педагога и композитора И. Якушиной на рассматриваемое произведение, появившееся в зрелой фазе творчества Моцарта, всего за четыре года до его смерти. Беседуя в своем фантастическом романе «Вселенная Моцарта» с воображаемым персонажем Моцарта об этом произведении, Якушина «узнает», что «Шутка была пародией на творчество некоторых венских композиторов, плохо владеющих основными законами композиции..., с антимузыкальным подходом ремесленников... “неудачный композитор” в *Allegro* никак не может связать свои ровные темы, он не способен даже их развить, и так же неспособен внести хотя бы зерно мечты в свои переходы, и логически закончить период... Менуэт сопровождает плохая соло-игра на валторнах, свидетельствующая о ‘смелости’ этого автора, который не боится диссонанса и резких поворотов. Автор [после] двойных противосложений не знает, как привести в чувство запутавшуюся партию скрипки... С такой же неуклюжестью сталкиваемся и в *Adagio*... который заканчивается ужасным пятном в высоком регистре. Но в финальном *Presto*... Победный, заканчивающийся нестерпимой фальшью туш валторн “достойно” венчает сей шедевр довольного собою Маэстро» (Якушина, 2005: 237).

Сольная целостная каденция медленного периода. В противовес идеалу уравновешенной классической целостности, в камерном ансамбле наблюдаем разные звуковые амбивалентности, которые в особенности проявляются в ключевых мо-

ментах формального округления. Первая «неприличная» каденция появляется в качестве центрального момента медленного третьего периода. Речь идет о сольной каденции скрипки, начинающей развитие на латентной гармонии K^6_4 (рис. 1).

The image displays a musical score for the third movement of 'Musical Joke' by Krumpholtz. It consists of five systems of music, each with a corresponding chord diagram below it. The first system is marked 'Cadenza' and 'f'. The second system includes a 'pizz.' marking. The third system includes a 'tr arco' marking. The fourth system includes a 'pizz.' marking. The fifth system includes a 'pizz.' marking. The chord diagrams below the systems are: C: D7 T II DD K4 (VII D7) D. 7 T; (II 9) D7 T VII T D T S DD6 D DVI; VI D6 T D 5 T; T6 D7 T6 D7; T CD ?(D5)D 7; T D6 3 4 5 6 7 T D 3 4 5 6 7 T.

Рис. 1. Музыкальная шутка К. 522, третья часть
 Fig. 1. A Musical Joke K. 522, third movement

После подлинной каденции со стилистически узнаваемым заключающим трелям на квинте доминанты до финальной тоники (т. 60), при помощи аккордовых оборотов $T - II - DD - K_4^6 - (VII_D^7) - K_4^6$ инструментальный ансамбль приводит к остановке на задерживающем квартсекстаккорде, который является типичным классическим аккордом для поддержки сольной каденции. В отличие от барочных образцов, отличающихся каденциями солистов на оргельпункте, каденция Моцарта отделяется от каденцирующего аккорда на короне в стилистической форме *quisiferma*, продолжаясь дальше без инструментального сопровождения с целью поразить публику и представить виртуоза всем блеском и возможностями сольного звука скрипки. Однако, воображаемый композитор начинает сольную каденцию технически просто и неуклюже, опираясь на столбы аккордов главных функций: T и D^7 с выделенными тонами квинты, септимы и ноны как носителями звучания II уровня. За крайне простыми, «школьными», и в большой степени наивными, особенно для Моцарта, подлинными оборотами D^7 (или VII^7) – T следует расширение тональности через связи $DD^6 - D$, $D_{VI}^6 - VI$ в тридцать вторых нотах, которые должны быть продуктом художественного развития соло, а насамом деле, речь идет об острой схематичности и конструктивизме, начиная с восьмой, через шестнадцатую и вплоть до тридцать второй ноты.

По достижении упомянутого VI уровня не наблюдаются признаки субдоминантной функции, а латентное повторение подлинных оборотов как основа дальнейшего развития «мастерской» индивидуальности, в котором отражается стремление через тридцать вторые ноты достичь с полной силой выражения чувственности и технической бравады, воспринимается как своего рода интерпретаторская фантазия в продолжение предыдущего тематизма. Но эти пассажи и расстроенные аккорды кажутся безликими, круглыми и застывшими, не имеющими

смысла и цели. Импровизационный момент, характерный для сольных каденций, а также стремление композитора-любителя завоевать любовь и внимание публики художественно-технической безупречностью партии скрипок, «поднимает» эту партию скрипок в самый высокий регистр с целью поразить слушателей. Слишком подчеркнутый восходящий пассаж замедляет ритмическое развитие в процессе перехода от тридцать вторых к шестнадцатым нотам и с переходом из ре-мажорной тональности в целую длительность – как обратный полюс, оказавшийся в оппозиции преобладающей классической мелодии и эстетике. Целостный ряд в широком диапазоне от чрезмерной ундецимы ($ge_2 - cis_3$) уничтожает классическую тональность, так как вносит значительный акцент и дисгармонию по отношению к окружающей музыкальной ткани. Но, несмотря на то что через целостность обращается «не к своему времени», великий композитор классического направления все-таки эту целостность горизонтально сократит в одну гармонию, один будущий импрессионистский аккорд целостной доминанты с искаженной квинтой: $ge - a$ (нона) – $xa - cis$ (~дес) – $дис - фа$ (септима). Если обратим внимание лишь на опорные тона указанной целостности, мы установим, что речь идет о значительно уменьшенной триаде на доминанте: $ge-xa-дес$ (в нотах cis), со значительной ролью и этого фригийского ($дес - ge$) и преобладающего ($фа - xa$) лада.

В желании получить стилистически кодифицированную, бравадную сольную каденцию, исполняющуюся иногда и в виде импровизации, без выписанных нот, солист-скрипач отступает от традиционных норм, преобразуя ожидаемую мелодическую идентичность в неожиданную целостность «*diabolus in musica*». Амбициозные, «неправильные» тона сольной партии при переходе из ре-мажорного в целостное мелодическое выражение результируют кульминацией конфликта в это время уже в большой степени расстроенной каденции. Неконгруэнтность достигнутой це-

лостности создает впечатление необычности, удивления, и это противоречие семиотически отсылает к юмору, намекающему на незнание композиционной теории либо плохую исполнительскую практику. Мелодическая дистинкция целостности как пародийная оппозиция переходит в новый фактор неожиданного несоответствия – пиццикато тона доминанты находится в контрастно низком регистре, и это явление, равно как и явление предыдущей целостности, не имеет какой-либо логической причины музыкального развития. И чтобы «беда не была одна», с началом целостной партии солист теряет ритмический пульс и порядок акцентов, и таким образом он «выпадает из ритма», моментально переходя в ритм 2/4. Использованная горизонтальная полиметрия, необычная для классического образа мышления, но характерная для фольклорной музыки и музыки XX столетия, становится новым элементом шутливого композиционного стиля Моцарта, символическим средством намека на пародийное изображение невежественного музыканта. За этим следует новая неосторожность исполнителя, которая возникает вследствие незнания и недостатка вкуса воображаемого композитора, – это трель между квинтой и септимой доминирующего септаккорда вместо традиционной трели соседних тонов на упомянутой квинте. Медленный период заканчивается повторением простого подлинного оборота с заключающей наивной мотивной реминисценцией, выполненной в динамическом эффекте *piano* – *forte*, без логического музыкального смысла и художественного вкуса.

Феномен политональной каденции финала. Целостная риторика из каденции третьего периода в финале дивертисмента уступает свое место политональной музыкальной ткани. Если мы обратимся к аристотелевскому определению гармонии как «смеси и сочетанию противоположностей» (Бершадская, 1978: 5), то можем прийти к предположению о том, как классический композитор, пусть даже в виде шутки, со-

единяет разные тональные краски в нетрадиционный внестилевой спектр звучания. И чтобы «скандал» был еще громче, Моцарт это сделал в каденции – части формы, когда ожидается полное подтверждение тональности. Искажение тонального музыкального мышления в политональной каденции является результатом моцартовской критики общества, высмеивания композиционно-технического невежества и эстетической безвкусицы, тогда как самый выбор «неестественной» политональности верно передает ужас композитора перед лицом таких явлений. В такой концепции находим прямую связь с мнением русского музыковеда А. Милки о том, что «искусство как средство коммуникации между людьми... отражает феномены действительности, выражая отношение художника к ним» (Милка, 1982: 16).

Ряд избыточных и простых развитий музыкальной материи финального рондо дополняет впечатление о несогласованности всего произведения, где звучание каждого инструмента по отдельности имеет свое развитие без логического результата, перерастая в финальную каденцию (рис. 2).

Реминисценция первой темы (начиная с т. 429), где вследствие перерывов в струнном корпусе один лишь контрабас в пиццикато сопровождает попытку рекапитуляции, вносит две восьмитактные фразы с классической симметричной структурой 4+4. Сокращение фактуры во второй восьмитактной фразе меняется на простое повторение одного тона, сопровождаемого контрабасом и валторнами. Общий процесс фрагментации (1+1+1+1) в повторении скрипкой первоначального импульса первой темы (две восьмые на менее сильной доле и одна четверть на наиболее сильной) и удвоении октавой альты и контрабаса приводит к новому пятитакту, также в тонической гармонии, с заканчивающим распадом аккордных тонов до этого момента много раз подтвержденной каденции в обозначенном фа мажоре.

F: T — S — II — D — T — D

T — S — II — D⁷

F: T
G: T
A: T
Es: T
B: T

F: T — S — ?

Рис. 2. Музыкальная шутка К. 522, финал
Fig. 2. A Musical Joke K. 522, finale

Описанное расширение кажется неприродным, избыточным, лишним, однообразным и уже вызывает потенциальную насмешку. Уровень повторения является чрезмерным и избыточным, без малейшего художественного вкуса. Однако кульминационный момент невнятности создают две двухтактные формы, которые появляются в качестве дополнительной каденции, лишней посткаденции, выглядящей скорее как результат слишком амбициозных и при этом неспособных музыкантов, нежели работы воображаемого композитора. Несоответствие и противоречие их игры, которые в определенных частях произведения появлялись лишь в намеках, теперь подчеркиваются Моцартом до крайней степени, вплоть до политональной каденцирующей формулы.

В заключительных двух двухтактных формах композицивалторны являются единственными инструментами ансамбля, которые в параллельных трелях (т. 455–458), сначала в верхней, а потом и в нижней тонической трели, «остаются» в основном фа мажоре. И здесь не можем не учесть расстояние, интервал заключительных тонов в разных частях от ожидаемого конца на стабильном тональном квинтаккорде, и определить степень вариативности в выборе Моцартом соседних тональностей для соединения: валторны играют в фа мажоре, первая скрипка в соль мажоре, вторая скрипка в ля мажоре, альт в ми-бемоль мажоре, тогда как виолончель в си-бемоль мажоре. Начнем с контрабаса, который после настойчивого подтверждения фа мажора, заканчивает на IV ступени и как будто идет в сторону дополнительной плагальной или даже полной подлинной каденции, а исполняет всего лишь двойное повторение IV ступени (субдоминантную тональность). В партии альты и после убедительного подтверждения основного фа мажора, «исполнитель» в трех последних аккордах на целую ступень попадает в тон ми-бемоль мажора – тональность субдоминантной субдоминанты, которую потом подчеркивает повторением и заканчиваю-

щим основным тоном, конечно, ми-бемоль мажора. Вторая скрипка как будто после заключительного двухзвукового тона «хватает» тональность основного фа мажора (a_1 - $e\phi_2$) в пятитактной форме, удерживает тон a_1 , тогда как тон ϕ_2 «падает» на e_2 с добавкой тональности до-диез₂ до полного квинтаккорда тональности ля мажор (тональности высокой медианты, но также и преобладающей тональности параллельного ре минора). В партии первой скрипки, наподобие второй, тона финального «захвата» трели фа мажора, – a_1 – ϕ_2 (в пятитакте) – одновременно ведут к возрастающей великой сексты xa_1 - ge_2 , усиленной недостающим тоном тонического трехзвука соль мажора (de_1). Тональность соль мажора является тональностью второй доминанты, т. е. доминантной доминанты. Если учесть мнение Деспича о том, что родство тональности «измеряется количеством общих тонов в их звукорядном строе... и выражается расстоянием по квинтному кругу» (Despić, 1989: 19), мы функционально установили и подтвердили, что речь идет о близкой тональности, которая, согласно своей основной тональности, находится на расстоянии от одного си-бемоль мажор, двух (соль мажор и ми-бемоль мажор) и четырех предварительных знаков (ля мажор). Расстояние самой неблизкой тональности, ми-бемоль мажор и ля мажор, – шестое квинтное родство, тогда как все тональности обладают одним общим тоном, – тоном *ре*, с его важной ролью в каждой из тональностей: в ми-бемоль мажор – это вводный тон, в фа мажор – VI ступень, в соль мажор – доминанта, в ля мажор – субдоминанта, тогда как в си-бемоль мажор в качестве III ступени он определяет тонический род. Тон ‘ре’ на самом деле является общей нитью противоположных и одновременно соединенных тональных областей, нитью, которая будет поддерживать первые две диссонантные структуры, а в третьей, заключающей, исчезнет.

Первое диссонирующее созвучие, возникшее как результат столкновения то-

нов соседней тональности, вертикальным сжатием указывает на восьмизвуковую структуру исключительной напряженности и силы. Речь идет об аккорде си–до–до–диез–ре–ми–бемоль–ми– соль–ля с высокой интенсивностью напряжения, возникшим, в первую очередь, по причине секундного «трения» аккордных элементов. Если диссонанс одного аккорда оцениваем и интерпретируем через число диссонансных интервалов, которые в нем содержатся, мы установим одну крайне диссонантную аккордную структуру, выстроенную нетрадиционно, на нетрельной основе. По тому же теоретическому принципу диссонанса мы можем прийти к выводу о том, что уровень диссонанса следующего созвучия более выражен, с учетом того, что в нем теряется тон ‘до’ из предыдущего аккорда, но добавляются тона трехтонусной рамки: фа и си (си–до–диез–ре–ми–бемоль–ми–фа–соль–ля–си). Диссонансное возрастание преобразованием предыдущего созвучия, перед финальным разрешением, содержит «единство противоположностей» (Despić, 1989: 142) с основной ролью колористического элемента. Очередное явление вариативного созвучия, которое одновременно является и финальным аккордом композиции, характеризуется меньшей интенсивностью диссонантности. Речь идет о пятизвучной структуре, состоящей из основных тонов разных тональностей (си–бемоль–ми–бемоль–фа минор–соль минор–ля), с ролью «более согласного» созвучия в качестве итоговой развязки.

Трехкратное появление финального аккорда в разных структурных и звуковых видах должно обозначить конец, но оно вносит новую энергию, которая сразу прекращается и тем самым создает впечатление незаконченности произведения.

Выводы. Естественно, даже на этом скромном примере *Музыкальной шутки*, К. 522 можно убедиться в силе утверждения российского посла Г.В. Чичерина о том, что «Моцарт в большей степени композитор XX века, нежели XIX века, и в большей степени XIX века, нежели

XVIII века» (Чичерин, 1987: 71). Тот же автор напоминает нам еще и то, что «Вагнер превозносил Моцарта до небес: “удивительный гений вознес его над всеми мастерами, всеми искусствами и всеми веками”» (Чичерин, 1987: 72), а с вагнеровской критикой инстинкта и выбора либретто Моцарта мы не согласимся. Чичерин упоминает еще и то, что «Моцарт взорвал XVIII век и вышел в будущее. Элементы будущего в творчестве Моцарта проистекают из самой сути его творчества, являющего собой узловой пункт. Он является полной противоположностью формалистическому, рациональному, манерному, внешне грациозному и элегантному XVIII веку... однако, он высосал из него все самое лучшее, чтобы потом этот самый век убить. Синтез превратился в антитезу, из нее и вышел разрушитель». Автор здесь имеет в виду музыку прошлого, ведущую свое происхождение из средневековья, которая «подает руку будущему и входит в состав создания нового мира», при этом «элементы прошлого преобразуются в нем в элементы будущего». Чичерин одновременно не испытывает сомнений в том, что ученик Малера Э. Лерт (Lert, Ernst) глубоко прав, когда говорит, что «музыка Моцарта обладает страшной силой суммировать наиболее противодействующие течения эпохи и соединить их в единое, создавая что-то новое» (Чичерин, 1987: 88-89), с чем мы готовы полностью согласиться, добавляя при этом лишь то, что *Шутка* – это небольшой, пародийный, но все-таки важный образец композиторского синтеза и антитезы на линии прошлое – настоящее – будущее.

Многосторонность моцартовского юмора в политональной каденции в виде мужественной насмешки художника и конфликтной реакции по отношению к окружающему его китчу является результатом свободной мысли художника, несдержанной академическими или какими-то другими социальными ограничениями, обращенной к пародийно-сатирическим целям. Это одновременно и выражение его борьбы за победу искусства над поверх-

ностным созданием музыки и над унижением художественной ценности и культуры. И здесь нам кажется полностью логичным сравнение представленной моцартовской шуточной критики невежественных музыкантов с большим числом оперных комичных сцен, которые, согласно утверждениям Корен-Бергамо, «опираются на изысканное, шуточно-психологическое освещение бытовых, обычных человеческих недостатков» (Koren-Bergamo, 1985: 92). Согласно точке зрения польского музыковеда З. Лиссы (ZofiaLissa), «суть гротеска в “уничтожении” структур, которые в определенной области считаются нормальными» (Lissa, 1977: 119), и поэтому можно сказать, что в финальной каденции есть и элементы гротеска. Как бы то ни было, нам кажется, что даже если Моцарт и позволил себе переступить через границу реалистического выражения, он сделал это справедливо, с целью пародийного изображения тех, кто оскверняют для него священное музыкальное искусство, и что он, без всякого сомнения, добился этой своей цели. Именно в преувеличении отрицательных характеристик музыки невежественных музыкантов Моцарт окончательно обличил их незнание и безвкусицу непревзойденным по сей день образом. Он проиллюстрировал картину реальной жизни в эстетически неизвестной до этого времени форме, находящейся в стилистическом отношении вне времени, в рамках нового политонального выражения, и тем самым Моцарт исполнил свою общественную роль создателя музыкального вкуса и слушательского сознания.

Литература

- Бершадская, Т.С. Лекции по гармонии. Л.: Музыка, 1978. 200 с.
- Гуляницкая, Н.С. Введение в современную гармонию. М.: Музыка, 1984. 148 с.
- Луцкер, П.В., Сусидко, И.П. Моцарт и его время. М.: Классика-XXI, 2008. 623 с.
- Милка, А.П. Теоретические основы функциональности в музыке. Л.: Музыка, 1982. 16 с.
- Михайлов, М.К. Этюды о стиле в музыке: Статьи и фрагменты. Л.: Музыка, 1990. 283 с.

Паисов, Ю.И. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. М.: Советский композитор, 1977. 15 с.

Черная, Е.С. Моцарт: Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1966. 375 с.

Чичерин, Г.В. Моцарт: исследовательский этюд. Л.: Музыка, 1987. 208 с.

Якушина, И.А. Вселенная Моцарта. Занимательный путеводитель по всем произведениям В.А. Моцарта. СПб.: Музыка, 2005. 237 с.

Atkinson, R. Terrible Counterpoint in Mozart's "A Musical Joke" (Ein Musikalischer Spass). [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=df3dr3cDOfo&t=462s> (дата обращения: 02.04.2019).

Despić, D. Kontrast Tonaliteta. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1989.

Despić, D. Harmonija sa harmonskom analizom., Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2002.

Konjović, P. Ličnosti. Zagreb: Izdanje Knjižare Čelap i Popovac, 1920. 208 s.

Koren-Bergamo, M. Humor kao sredstvo realističkog muzičkog jezika u muzici do XIX veka. Beograd: Fond za izdavačku delatnost Univerziteta umetnosti (objavljen magistarski rad), 1985. 104 s.

Lissa, Z. Estetika glazbe: ogledi, Zagreb: Naprijed, 1977. 280 s.

Mocart, V.A. Pisma otsu. Banja Luka: Glas srpski, 2003.

Palmer, J.K. Form-functional and topical sources of humour in classical instrumental music (unpublished dissertation). Vancouver: The University of British Columbia, 2015. 243 p.

Rozen, Č. Klasični stil – Hajdn, Mocart, Betoven. Beograd: Nolit, 1979.

Šuvaković, M. Diskurzivna analiza. Beograd: Orion Art, 2010.

Vučković, V. Izbor eseja. Beograd: Naučna knjiga, 1955. 198 s.

Vuksanović, I. Humor u srpskoj muzitsi 20 veka. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2015. 345 s.

References

- Atkinson, R. Terrible Counterpoint in Mozart's "A Musical Joke" ("Ein Musikalischer Spass") [Online], available at: <https://www.youtube.com/watch?v=df3dr3cDOfo&t=462s> (Accessed 2 April 2019).

Bershadskaya, T. S. (1978), *Leksii po garmonii* [Lectures on Harmony], Muzyka, Lenin-grad, USSR (in Russ.).

Chernaya, E. S. (1966), *Motsart. Zhizn' i tvorchestvo* [Mozart. Life and creativity], Muzyka, Moscow, USSR (in Russ.).

Chicherin, G. V. (1987), *Motsart: issledovatel'skiy etyud* [Mozart: a research etude], Muzyka, Leningrad, USSR (in Russ.).

Despić, D. (1989), *Kontrast tonaliteta* [Contrast of tonality], Univerzitet umetnosti, Beograd, Serbia (in Serbian).

Despić, D. (2002), *Harmonija sa harmonskom analizom* [Harmony with harmonic analysis], Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, Serbia (in Serbian).

Gulyanitskaya, N. S. (1984), *Vvedenie v sovremennuyu garmoniyu* [Introduction to Modern Harmony], Muzyka, Moscow, USSR (in Russ.).

Konjović, P. (1920), *Ličnosti* [Personalities], Izdanje Knjižare Čelap i Popovac, Zagreb, Croatia (in Serbian).

Koren-Bergamo, M. (1985), *Humor kao sredstvo realističkog muzičkog jezika u muzici do XIX veka* [Humor as a means of realistic musical language in music up to the 19th century], Fond za izdavačku delatnost Univerziteta umetnosti (objavljen magistarski rad), Beograd, Serbia (in Serbian).

Lissa, Z. (1977), *Estetika glazbe: ogledi* [Aesthetic of Music: rehearsals], Naprijed, Zagreb, Croatia (in Croatian).

Lutsker, P. V., Susidko, I. P. (2008), *Motsart i ego vremena* [Mozart and his Time], Klassika-XXI, Moscow, Russia (in Russ.).

Mikhailov, M. K. (1990), *Etyudy o stile v muzyke: Statyi i fragmenty* [Etudes on Style in Music: Articles and fragments], Muzyka, Lenin-grad, USSR (in Russ.).

Milka, A. P. (1982), *Teoreticheskie osnovy funkcional'nosti v muzyke* [Theoretical foundations of functionality in music], Muzyka, Lenin-grad, USSR (in Russ.).

Mocart, V. A. (2003), *Pisma otsu* [Letters to my father], Glas srpski, Banja Luka, Bosnia and Herzegovina (in Serbian).

Paisov, Yu. I. (1977), *Politonalnost' v tvorchestve sovetskikh i zarubezhnykh kompozitorov XX veka* [Polytonality in the works of Soviet and foreign composers of the XX century], Sovetskiy kompozitor, Moscow, USSR (in Russ.).

Palmer, J. K. (2015), *Form-functional and topical sources of humour in classical instrumental music (unpublished dissertation)*, The University of British Columbia, Vancouver, Canada.

Rozen, Č. (1979), *Klasični stil - Hajdn, Mocart, Betoven* [Classical style - Haydn, Mozart, Beethoven], Nolit, Beograd, Serbia (in Serbian).

Šuvaković, M. (2010), *Diskurzivna analiza* [Discursive analysis], Orion Art, Beograd, Serbia (in Serbian).

Vučković, V. (1955), *Izbor eseja* [Essay Selection], Naučna knjiga, Beograd, Serbia (in Serbian).

Vuksanović, I. (2015), *Humor u srpskoj muzici 20 veka* [Humor in Serbian Music of the 20th Century], Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, Serbia (in Serbian).

Yakushina, I. A. (2005), *Vsilennaya Motsatra. Zanimatelnyi putevoditel' po vsem proizvedeniyam V. A. Motsatra* [The Mozart universe. An entertaining guide to all the works of W. A. Mozart], Muzyka, St. Petersburg, Russia (in Russ.).

Информация о конфликте интересов: авторы не имеют конфликта интересов для декларации.

Conflict of Interests: the authors have no conflict of interests to declare.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ:

Миленкович Марко С., доктор музыкальной теории, доцент кафедры теоретических предметов Факультета искусств в Нише, Университет в Нише, ул. Княгини Любицы, д. 10, г. Ниш, 18000, Республика Сербия; lionheartmarko@gmail.com

Здравич Михаилович Даниела Д., доктор музыкальной педагогики, профессор кафедры теоретических предметов Факультета искусств в Нише, Университет в Нише, ул. Княгини Любицы, д. 10, г. Ниш, 18000, Республика Сербия; dzdravicmihailovic@yahoo.com

ABOUT THE AUTORS:

Marko S. Milenković, Doctor of Music theory, Assistant professor of Department of Theoretical Subjects at Faculty of Arts in Niš, University of Niš, Kneginje Ljubice 10, Niš 18000, Republic of Serbia; lionheartmarko@gmail.com

Danijela D. Zdravić Mihailović, Doctor of Music pedagogy, Associate professor of Department of Theoretical Subjects at Faculty of Arts in Niš, University of Niš, Kneginje Ljubice 10, Niš 18000, Republic of Serbia; dzdravicmihailovic@yahoo.com