

## К ВОПРОСУ О МЕТОДОЛОГИИ АНАЛИЗА «МАСОНСКОГО СТИЛЯ» В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ МОЦАРТА

Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.И.Глинки

В статье формулируется методология анализа масонской музыки Моцарта. Применение метода демонстрируется на примере инструментальных масонских композиций Моцарта. Предпринимается попытка выстроить контекст вокруг масонских сочинений композитора и проследить специфику проявления в них «масонского стиля».

Ключевые слова: Моцарт, стиль, масонство, инструментальная музыка.

Масонская музыка Моцарта – важная часть его наследия, с одной стороны, свидетельствующая о серьезном увлечении композитора идеями ордена, с другой, репрезентирующая уникальное стилевое качество. Оно вызревало в недрах моцартовского стиля постепенно, и процесс этот начался задолго до вступления композитора в орден (1784 год), однако именно в масонских опусах эта стилевая специфика проявилась в концентрированном виде.

Работ на русском языке, специально посвящённых масонским сочинениям Моцарта, не существует; напротив, опыт разработки этой темы зарубежными исследователями достаточно обширен. При этом среди исследователей нет единодушия в вопросе составления списка масонских сочинений: кто-то относит к музыке для ордена лишь несколько сочинений, кто-то предлагает рассматривать с данной позиции внушительное количество опусов.

	Г. Аберт [1]	А. Эйнштейн [7]	«Общество древних наук» [8]	Braunbehrens [9]	C. Hill, R. Cotte [10]	P. Nettl [11, 12]	H. Schuler [13]	K. Thomson [14, 15]
<b>KV 53 Песня «An die Freude»</b>			<					
<b>KV 93 Псалом «De</b>			<					

<b>profundis»</b>								
<b>KV 148 Песня «O heiliges Band»</b>	✓	✓	✓			✓	✓	
<b>KV 273 Градуал «Sancta Maria»</b>			✓		<b>«Вовлечён в масонскую практику»</b>			
<b>KV 345 Музыка к драме «Thamos König in Ägypten»</b>	✓		✓					
<b>KV 410 Adagio для двух бассетгорнов и фагота F-dur</b>		✓	✓				✓	
<b>KV 411 Adagio для двух кларнетов и трёх бассетгорнов B-dur</b>		✓	✓	✓			✓	
<b>KV 429 Кантата «Dir Seele des Weltalls». Незавершена</b>	✓		✓		✓	✓	✓	
<b>KV 468 Песня «Gesellenreise»</b>	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
<b>KV 471 Кантата «Die Maurerfreude»</b>	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
<b>KV 477 «Maurerische Trauermusik»</b>	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
<b>KV 482 Концерт для фортепиано с оркестром Es-dur</b>			✓					
<b>KV 483 Песня «Zerfliesset heut' gelibte Bruder»</b>	✓		✓			✓	✓	✓
<b>KV 484 Песня «Ihr unsre neuen Leiter»</b>	✓		✓			✓	✓	✓
<b>KV 543 Симфония Es-dur</b>		✓	✓					
<b>KV 546 Адажио и fuga для струнных инструментов c-moll.</b>			✓		<b>«Вовлечён в масонскую практику»</b>		✓	

<b>KV 574</b> <b>Маленькая жига</b> <b>для фортепиано</b>				√				
<b>KV 617 Adagio e</b> <b>Rondo для</b> <b>гармоники,</b> <b>флейты, гобоя,</b> <b>альта и</b> <b>виолончели c-moll</b>			√		<b>«Вовлечён в</b> <b>масонскую</b> <b>практику»</b>			
<b>KV 618 Мотет</b> <b>«Ave verum» для</b> <b>хора в</b> <b>сопровождении</b> <b>струнного</b> <b>квартета, органа</b> <b>и оркестра</b>			√		<b>«Вовлечён в</b> <b>масонскую</b> <b>практику»</b>			
<b>KV 619 Кантата</b> <b>«Die ihr des</b> <b>unermesslichen</b> <b>Weltalls Schöpfer</b> <b>eehrt»</b>			√		√		√	
<b>KV 623 «Kleine</b> <b>Freimaurer-</b> <b>Kantate»</b>	√	√	√	√	√	√	√	√
<b>KV 623a Песня</b> <b>«Lasst uns mit</b> <b>geschlungen</b> <b>Händen»</b>			√		√			

Вариативность атрибуции определяется разницей критериев. Не имея возможности углубиться в эту проблему в рамках данной статьи, отметим, что в вопросе идентификации сочинений мы доверяем критериям, сформулированным самими масонами [10]: музыкой для ложи являются лишь пьесы, во-первых, специально созданные для ордена, во-вторых, содержащие в тексте специфическую музыкальную символику. Верификация второго критерия в каждом случае индивидуальна, поскольку предполагает исследование системы средств музыкальной выразительности каждого сочинения. Первый критерий более очевиден, потому, ориентируясь на него, логично очертить круг произведений если и не безусловно масонских, то, по крайней мере, масонских с наибольшей степенью вероятности. К их числу

относятся: среди инструментальных – Maurerische Trauermusik KV 477, Адажио для двух бассетгорнов и фагота KV 410, Адажио для двух кларнетов и трёх бассетгорнов KV 411; среди вокальных – ряд кантат («Dir Seele des Weltalls» KV 429, «Die Maurerfreude» KV 471, «Kleine Freimaurer-Kantate» KV 623) и песен («An die Freude» KV 53, «O heiliges Band» KV 148, «Gesellenreise» KV 468, «Zerfließet heut' gelibte Bruder» KV 483, «Ihr unsre neuen Leiter» KV 484, «Lasst uns mit geschlungen Händen» KV 623a).

Предметом нашего исследования избраны инструментальные сочинения – как масонские, так и созданные с иными целями, но при этом содержащие «масонский музыкальный комплекс». Нам интересно проследить и сравнить, какова особенность проявления «масонской стилевой специфики» в сочинениях, цели создания и предназначение которых разнятся.

Прежде чем приступить к осуществлению задачи, поясним, что же представляет собой упомянутый «масонский музыкальный комплекс», и какова методика анализа содержащих его пьес.

Стилевое своеобразие музыки для ложи отмечали многие авторы, не предлагая, однако, унифицированного термина для его обозначения: в зарубежных работах фигурирует определение «Humanitätstil» («человечный стиль») [11, 12, 13, 14, 15]<sup>1</sup>, отечественная музыковедческая традиция оперирует понятием «идеальная маршевость» [5, 6]<sup>2</sup>.

Метод, предлагаемый нами, синтезирует наблюдения и подходы зарубежных и отечественных авторов. Отметим основные точки в осуществлении научной рефлексии масонских сочинений Моцарта.

Начало ей положил П. Неттль, описав «масонский стиль» и перечислив некоторые его характерные элементы. Этот перечень фигурирует в большинстве зарубежных исследований: «широкие скачки в мелодии, большие интервалы, аскетичные песенные мелодии, являющиеся реминисценциями старой хоровой музыки, простой ритмический рисунок» [12]. В работах К.

---

<sup>1</sup> Все цитаты из иностранных источников приводятся в переводе автора статьи.

<sup>2</sup> Мы, отмечая, что сформулированный отечественный школой термин фиксирует одно из ключевых качеств явления, считаем, тем не менее, возможным применение и варианта, предложенного зарубежными учеными.

Томсон появилась система соответствий элементов музыкальной речи основополагающим масонским категориям: «Мелодия: подъём на большую сексту – надежда, любовь и радость; ритм: пунктирный ритм – решительность и храбрость, группетто – масонская радость, настойчивые аккорды на стаккато, сменяемые паузой – смелость и решительность; гармония: параллельные терции, сексты и сектаккорды – единство, любовь, гармония; «модальные» аккорды (VI ступень, например) – торжественные и религиозные чувства; хроматизм, уменьшенные септаккорды, диссонансы – мрак, суеверие, зло и раздор» [14].

Мы видим, что зарубежные исследователи не предлагают метод анализа, но скорее описывают явление. Отечественная же музыковедческая традиция старается проникнуть вглубь феномена, формулируя в процессе этих попыток методологические подходы.

Статья В. Широковой [6] посвящена не масонской проблематике, однако выводы автора представляют высокую ценность в разработке нашей темы. Во-первых, исследователь вводит в терминологический оборот понятие «идеальная маршевость», обозначая им характерный для позднего творчества Моцарта стилевой комплекс, определяющий облик вторых частей сонатно-симфонических циклов и медленных самостоятельных пьес в характере марша. По мнению автора, в сочинениях последних лет «идеальная маршевость» с её дематериализованной, ретроспективной героикой, духовным бодрствованием, характером “мирской сакральности” становится у Моцарта метафорой масонского идеала мудрости и совершенства». Во-вторых, на пути выявления механизмов, с помощью которых отдельные мотивы приобретают в позднем творчестве Моцарта значение семантической формулы, В. Широкова обращает внимание на «мотив ступенчатого восхождения». Эта формула встречалась в сочинениях Моцарта и раньше, но «символический смысл» она «приобретает лишь в произведениях, начиная с 1787 года», – отмечает исследователь, формулируя его как «косвенное изображение, метафору, монограмму масонского символа истинного или “узкого” пути». Продолжая мысль, В.

Широкова отмечает, что «мотив ступенчатого восхождения» возвышается до уровня поэтической метафоры «узкого пути» – при условии звучания в контексте «идеальной маршевости».

«Масонским фигурам» (термин автора) посвящена отдельная глава труда Е. Чигарёвой [5]. Отметим два её ключевых, с нашей точки зрения, момента. Во-первых, автор уточняет признаки масонского комплекса, называя отдельные его элементы и, по сравнению с определением В. Широковой, новые жанровые наклонения: «В музыкальном выражении это своеобразный жанровый сплав – соединение благородной лирической песенности, строгой хоральности и торжественной маршевости, иногда почти гимничности»; «Мелодико-гармонические и ритмические примеры этого стиля – песенная мелодика, ходы на широкие интервалы, хоральный склад фактуры, гармония, нередко с использованием побочных ступеней и прерванных каденций, неторопливый темп, простая, спокойная и размеренная ритмика»). Также Е. Чигарёва подчеркивает, что элементы музыкального языка, включенные в перечень К. Томсон, могут быть трактованы в масонском ключе далеко не в каждом случае: «Все дело в контексте. В “Волшебной флейте” или масонских кантатах эти мелодико-гармонические и ритмические приемы в определённых случаях (чаще всего – в связи с соответствующим текстом), действительно, могут быть восприняты как знаки, адекватно понимаемые посвящёнными». Также обратим внимание на реплику, завершающую главу: «Думается, для понимания семантики музыкального языка Моцарта это (*появление масонского музыкального комплекса – М. М.*) важнее, чем те краткие формулы – так называемые масонские фигуры, о которых речь шла выше».

Осмысление изложенных наблюдений и идей подводит к формулированию органичного для масонской музыки аналитического метода: определяющим семантическим фактором моцартовской музыки для ордена является характерный жанровый сплав, описанный в работах зарубежных и отечественных исследователей; отдельные элементы музыкального языка могут

быть интерпретированы более конкретно согласно системе, предложенной К. Томсон, при условии их звучания в названном жанровом контексте.

Опираясь на достаточный опыт применения данного метода в анализе как вокальных, так и инструментальных масонских сочинений Моцарта, беремся утверждать, что в системе элементов специфического музыкального языка существует иерархия. Во-первых, они – и это отражено в формулировании метода – делятся на жанровые и интонационные. Подчеркнем и деление по другому критерию: элементы музыкальной ткани неодинаковы по своему значению. Выделяются более самостоятельные – такие, например, как канон, движение параллельными сектаккордами, тембр кларнета и бассетгорна [3] и менее показательные, лежащие в основе любой музыки классико-романтической традиции (параллельные терции, слигованные ноты, широкие скачки и т.д.). Названные «самостоятельные элементы» *Humanitätstil*, являясь не самыми типичными для классицистского музыкального языка лексемами, способны служить дополнительным индикатором масонского смысла произведения.

Инструментальная музыка, написанная Моцартом для ордена, – наиболее интересный и одновременно сложный материал для научной рефлексии. В отсутствие вербального смыслового плана, масонские коннотации ярче проявляются на уровне музыкального языка. Вместе с этим, отсутствие однозначных, ясных образов, подсказанных текстом, даёт исследователю большее поле для интерпретации, усложняя вместе с тем его работу.

Напомним, в области инструментальной музыки к однозначно масонским исследователи относят три сочинения Моцарта – *Maurerische Trauermusik KV 477* и два *Adagio* – *KV 410* и *KV 411*. Различные по масштабу и по степени развитости драматургии, все опусы содержат явные признаки «масонского» музыкального комплекса, каждый раз проявляющего себя индивидуально. Рассмотрим особенности проявления *Humanitätstil* в более скромных по масштабу ансамблях для духовых инструментов.

Среди всех исследователей, предпринимавших попытки атрибутировать сочинения Моцарта как масонские, о вовлечённости этой музыки в работу ложи говорят лишь двое – А. Эйнштейн [7] и Х. Шулер [13]. Г. Аберт, кратко упоминая ансамбли [2], обходит вопрос их соотношения с масонским орденом, впрочем, как и Ф. Браунберенс, который, посвящая отдельную главу исследования масонской музыке Моцарта, также не называет эти пьесы [9].

Зато А. Эйнштейн и Х. Шулер говорят об этих небольших ансамблях в превосходной степени. А. Эйнштейн отзывается о KV 411 как об одном из лучших масонских сочинений Моцарта [7]. Х. Шулер определяет ансамбли как «красивейшие и самые важные масонские композиции Моцарта», подчеркивая, что они были «предназначены для особо торжественных заседаний ложи»: «Пьесы чудесной зрелости, высочайшего качества, моменты возвышенной красоты: KV 410 27 тактов всеобъемлющего канонического Adagio F-dur для двух бассетгорнов и фагота, и KV 411, отмеченное масонским стуком Adagio B-dur для двух кларнетов и трёх бассетгорнов – были, по-видимому, вступлением к инструментальному ритуалу ложи, предназначенным для торжественного вступления братьев в храм» [13].

Отметим, что при однозначности масонской смысловой окраски ансамблей, мы вряд ли можем осмелиться здесь с той степенью подробности, которая возможна в анализе музыки со словом, «присваивать» смыслы каждому элементу музыкального языка. Вместе с тем, ансамбли не обладают такой развитой драматургией как «Масонская траурная музыка» (о которой мы поговорим чуть позже), из логики развития которой возможно считывать смысл отдельных элементов музыкальной ткани. В данной ситуации в процессе анализа для нас важными становятся, во-первых, специфический жанровый сплав, маркирующий Humanitätstil, а во-вторых, безусловные яркие масонские музыкальные символы.

Чётный метр и ясность ритмического рисунка сообщают **Adagio KV 410** черты марша, при этом тембры наполняют музыку торжественным мистическим отсветом, возвышая прикладной жанр до ритуального звучания. В



основе пьесы лежит канон – символ согласия: фагот озвучивает гармоническую основу, бассетгорны выстраивают каноническую имитацию в инверсии.

Отдельные элементы музыкального языка, помещённые в атмосферу Humanitätstil, читаются [14] как символы единства, любви, гармонии (параллельные терции), надежды, любви и радости (восходящие скачки). Следуя этой логике, всё Adagio является тезисом-символом согласия. В финальных тактах опуса это значение особенно акцентируется композитором, когда движение голосов, временная разница в канонической имитации которых составляет два такта, одновременно образует две канонические последовательности с шагом имитации в одну четверть (тт. 21-24)<sup>3</sup>.

В масштабах небольшого (105 тактов) **Adagio KV 411** Моцарт выстраивает пропорциональное и совершенное целое, сочетающее признаки трёхчастной и сонатной форм, одновременно пронизанное полифонической логикой изложения материала.

Вся пьеса отмечена характерным для масонского комплекса звучанием кларнетов и бассетгорнов. Их концентрированный тембр придаёт музыке оттенок мистический и самоуглублённый. Характерные черты «идеальной маршевости» наиболее полно концентрируются в звучании главной темы (тт. 1-8). Она – самая ритмически сдержанная в пьесе, её мерное движение при трёхдольном метре обнаруживает черты шествия, маршевости, фактура складывается в аккордово-хоральные вертикали. Сочетание двух этих жанровых признаков с тембром кларнетов и бассетгорнов достаточно красноречиво маркирует «масонский» комплекс.

Отметим также две характерные ритмические фигуры, важные как для рефлексии «масонских» признаков темы, так и для драматургии пьесы в целом. Во-первых, в басовой партии четырежды звучит пунктирное восходящее движение по звукам трезвучий (восьмая с точкой, две тридцатьвторых, четверть): точно этот ритм в масонской музыке Моцарта интерпретируется

---

<sup>3</sup> Не менее интересными представляется нам последовательный анализ Adagio вне масонского контекста, раскрывающий высокую событийную насыщенность скромных, на первый взгляд, 27 тактов этой пьесы. Будучи ограниченными объемом статьи мы, к сожалению, вынуждены отказаться от аналитических наблюдений общего плана как в этом случае, так и при рассмотрении последующих пьес.

исследователями как символ смелости и решительности [5]. Этот ритм встретится еще несколько раз на протяжении пьесы – в таком же или изменённом виде, каждый раз обозначая начало новой темы. Вторая интересующая нас ритмическая фигура – три восьмых из-за такта и четверть в долю. Она также впервые звучит в главной теме, составляя, по сути, её ядро. Ячейка содержит ритм троекратного стука, вполне определённый в масонской системе символов – стук неопита в дверь ложи. Значимость фигуры высока еще и потому, что она пронизывает ткань пьесы насквозь. На роль символа она претендует, пожалуй, лишь в звучании главной темы, поскольку повторение одной ноты концентрирует внимание, в первую очередь, на смысле ритма. В остальных случаях неизменными сохраняются или ритмический каркас (см. «связующую партию» начиная с т. 11, начало «побочной партии» с т. 17, изложенной в виде канонической имитации и далее везде), или остигатное движение (органные пункты в связующих разделах, тт. 9-14 и тт. 65-70, органые пункты, рассыпающиеся на звучание шестнадцатых в середине также, по нашему мнению, развиваются из этой фигуры).

Вновь в виде, приближенном к первоначальному, эта ячейка возникает в звучании заключительной партии (в экспозиции – тт. 29-38, в репризе – тт. 85-97), замыкая форму своим узнаваемым звучанием и одновременно не претендуя на чрезмерное символическое значение, способное оспорить смысловое доминирование основной темы раздела

Композиция *Adagio*, по нашему мнению, обладает переходной формой – от трёхчастной к сонатной. Из наблюдений над миграциями ячеек главной темы ясно, что материал пьесы крепко спаян, а сама интенсивность преобразования и переосмысления «ритма стука» и соответствующей ему мелодики указывает на симфоничность как качество мышления. Наслоение этих логик усложняется полифонизацией фактуры. По сути, главная тема оказывается единственным неполифонизированным фрагментом опуса, что подчеркивает её особое значение; заключительный раздел содержит образец контрастной полифонии (два представленных в экспозиции тематических пласта (тт. 26-39) в репризе

меняются местами, образуя вертикально-подвижной контрапункт (тт. 82-105)) остальные разделы пьесы пронизаны каноническими имитациями,. Важно, что музыкальный материал внутри пьесы не просто связан, а взаимообусловлен: по сути весь опус прорастает из ключевых зерен, изложенных в главной теме – зерен, концентрирующих в себе масонский смысл. Эти же ключевые интонации служат основным ориентиром в попытке очертить круг образов пьесы: мужество и решительность неопита при вступлении в мир ложи, преисполненный гармонии и согласия.

Самым значительным масонским инструментальным сочинением Моцарта является «Масонская траурная музыка» KV 477 (1785)<sup>4</sup>. С. Хилл и Р. Котт предлагают, с нашей точки зрения, убедительную версию ее появления: сочинение было предназначено для исполнения во время посвящения в степень Мастера [10]. Подробный анализ концепции, драматургии и особенностей музыкального языка «Масонской траурной музыки» читатель найдёт в отдельной публикации [4], в рамках же данной статьи подчеркнём несколько ключевых моментов.

*Maurerische Trauermusik*, полностью выдержанная в звучании *Humanitätstil*, обладает самой развитой драматургией среди масонских сочинений Моцарта. Основные точки драматургического развития – конфликт образных сфер, его развитие и исчезновение противостояния в финале – позволяют с высокой степенью уверенности конкретизировать концепцию сочинения. Мы пришли к убеждению, что интонационно-драматургический профиль «Масонской траурной музыки» отражает основные смысловые вехи легенды о Мастере Архитекторе Хираме Абиэффе. Эта легенда лежит в основе ритуала возведения в степень Мастера<sup>5</sup>. Эта же легенда содержит одну из главных идей масонства, которая становится и смысловым итогом пьесы: смерть есть начало новой жизни (*anabasis* как символ воскресения).

---

<sup>4</sup> Произведение создано и исполнено, по мнению большинства исследователей, по поводу смерти двух именитых масонов – герцога Георга Августа фон Мекленбург-Штерлица и графа Франца Эстергази фон Галанта. Однако факты ставят названный повод создания под сомнение. В частности, известно, что Моцарт создал сочинение еще в июле 1785 года, в то время как «герцог Мекленбург-Штерлиц умер 6 ноября, а канцлер Эстергази фон Галанта – 7 ноября 1785 года» [1, с. 441].

<sup>5</sup> См. цель создания, предложенную С. Хилл и Р. Коттом.

В попытке выстроить контекст вокруг инструментальной масонской музыки логично обратиться к сочинениям, созданным Моцартом в венские годы. Надёжной «путеводной нитью» в решении этой задачи являются наблюдения над стилем Моцарта В. Широковой. Упомянутые в её статье не соотносящиеся напрямую с практикой масонства сочинения-носители «идеальной маршевости» представляют для нас интерес в деле формирования контекста, стилево близкого к безусловно масонским сочинениям.

Все сочинения, названные В. Широковой в связи с мотивом ступенчатого восхождения или с «идеальной маршевостью», обнаруживают параллели с звучанием безусловно масонской музыки. Наименее показательным в «масонском смысле» нам кажется претворение «мотива ступенчатого восхождения» в симфонии «Юпитер» KV 551: исследователь обращает внимание на его звучание в роли второго элемента главной партии первой части и в краткой, длиной в один такт, связке-переходе к разработке во второй части. В первой части мотив звучит вне каких-либо характерных для масонской музыки признаков, во второй он столь краток, что вообще вызывает вопрос о возможности наделения его значением формулы.

Темы всех остальных названных В. Широковой произведений при разнице контекста, в который оказывается помещен «мотив ступенчатого восхождения», или даже при его отсутствии, структурно оказываются идентичны: каждый раз тема начинается с кадансового оборота. Эта особенность вызывает в памяти «масонские» номера «Волшебной флейты» – марш жрецов №9 и арию Зарастро с хором №10, которые также начинаются с каданса.

Наблюдая за претворением обнаруженного признака в тексте называемых В. Широковой сочинений, отметим, что в финале струнного квинтета KV 515 и в Анданте для механического органа KV 616 это автентический оборот, во второй части Симфонии №39 и во второй части Концерта для фортепиано KV 595 – плагальный. Дальнейшее развитие в каждом случае обнаруживает те или

иные признаки «масонского комплекса», важным компонентом которого здесь становится «мотив ступенчатого восхождения».

Сочинения, в тексте которых этот мотив возникает после автентического оборота связаны с «масонским» музыкальным комплексом более опосредованно. В Квинтете KV 515 на основе интересующего нас мотива построена побочная партия финала – активная, подвижная тема, погруженная в стихию инструментальной жанровости. В процессе её звучания мотив ступенчатого восхождения вырастает в значении от рядовой фигуры до семантически окрашенной формулы, не имеющей, впрочем, прямого отношения к масонскому строю образов. В Анданте для механического органа KV 616 близость Humanitätstil исчерпывается общей торжественностью строя и звучанием кадансового оборота в начале пьесы.

Сочинения, маркированные плагальным оборотом в сочетании с мотивом ступенчатого восхождения, обнаруживают более явные и сложные связи с Humanitätstil. Например, вся вторая часть Симфонии № 39 построена на этом мотиве. Он звучит в жанровом маршевом контексте, в изложении духовых, тем самым особенно приближаясь к масонским образам. Как отмечает В. Широкова, в этом мотиве заключен основной смысл темы: гармоническими контурами отмечены лишь её крайние точки, основное же движение происходит без гармонической поддержки, и тем значимей оказывается восходящее движение, на котором он строится. Композиция части сочетает признаки сонатной формы и рондо. Благодаря частому возвращению основной темы, во-первых, усиливается значение мотива ступенчатого восхождения, во-вторых, выстраивается драматургия его развития от проведения к проведению: от экспозиционно-тезисного варианта (тт. 1-27) – к варианту с пульсирующим органным пунктом, разрушающим своим нервом сосредоточение и философскую созерцательность первоначального образа (тт. 38-53) – к модификации, в которой восходящему пунктирному движению противодействуют нисходящие гаммообразные ходы (тт. 68-86), к самому радикально измененному варианту (тт. 87-96), в котором рушатся основные

контуры темы, и вместо наделенного энергией восходящего ступенчатого движения звучит отстранённый блаженный *anabasis* (тт. 92-93). Далее логика развития темы претворяется в обратном порядке и концентрации: вариант с пульсирующим органным пунктом и противодействием нисходящих гамм (тт. 109-125), наиболее близкий первоначальному вариант (тт. 144-161), также пронизанный контрапунктическими голосами, смысловым итогом которого становится тот же мотив ступенчатого восхождения, звучанием которого и заканчивается часть.

Вторая часть Концерта для фортепиано KV 595 также обнаруживает яркие признаки «масонского» музыкального комплекса. Наряду с ожидаемым начальным плагальным оборотом и маршевой жанровостью, важным компонентом главной темы становятся параллельные сектаккорды. При систематизации элементов, характерных для масонской музыки, этот был отнесен нами к признакам безусловным, то есть претендующим на масонский смысл и вне соответствующего жанрового контекста.

Главный, пусть и очевидный, вывод, который напрашивается после попытки выстроить контекст для масонских сочинений – это большое количество опусов, так или иначе соотносящихся с явлением «масонского» стилевого комплекса.

Второе важное наблюдение связано с ролью «мотива ступенчатого восхождения». Мотив, который игнорируют списки элементов музыкального языка, представленные зарубежными учеными, является одной из редких устойчивых структур в звучании «идеальной маршевости». Таким образом, можно говорить о дополнении иерархии элементов масонского музыкального языка, выстроенной нами на основе наблюдения над претворением характерного комплекса в различных условиях, и о включении мотива ступенчатого восхождения, наряду с каноном, параллельными сектаккордами и тембром бассетгорна, в ряд самобытных символов, обладающих масонской семантикой в музыке Моцарта и вне соответствующего жанрового контекста.

Литература:

1. Аберт Г. Моцарт. – М.: Музыка, 1983. Ч. 2, кн. 1. – 520 с.
2. Аберт Г. Моцарт. – М.: Музыка, 1990. Ч. 2, кн. 2. – 560 с.
3. Березин В. Кларнет и бассетгорн в масонской символике Моцарта // Музыкальные инструменты и голос в истории исполнительского искусства. – Москва, 1991. – С. 104-119.
4. Монахова М. Масонские композиции В. А. Моцарта: опыт семантического анализа // Музыка и время. 2008. №8. – С. 42-49.
5. Чигарёва Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. – М.: УРСС, 2001. – 279 с.
6. Широкова В. Формульный тематизм в инструментальной музыке Моцарта // Форма и стиль. – Л., 1990. ч. 2. – С.72-108.
7. Эйнштейн А. Моцарт: Личность, творчество. – М.: Музыка, 1977. – 454 с.
8. A musica maconica de Wolfgang Amadeus Mozart. URL: <http://www.sca.org.br/artigos/MusicaMozart.pdf> (дата обращения: 18.11.2006).
9. Braunbehrens V. Mozart im Wien. – München: Piper-Schott, 1986. – 508 s.
10. Hill C., Cotte R.J.V. Masonic music // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by Stanley Sadie. 2001. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM)
11. Nettl P. Mozart and masonry. – New York: Philosophical Library, 1957. – 150 p.
12. Nettl P. Musik und Freimaurerei: Mozart und die Königliche Kunst. – Esslinger: Bechtle Verlag, 1956. – 190 s.
13. Schuler H. Mozart und die Freimaurerei. – Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2003. – 290 s.
14. Thomson K. Mozart and Freemasonry // Music & Letters. 1976. Vol. 57. № 1. – P. 25-46.
15. Thomson K. The Masonic Thread in Mozart. – London: Lawrence and Wishart, 1977. – 207 p.