

## О ВИРТУОЗНОСТИ КЛАВИРНОГО СТИЛЯ МОЦАРТА

### Заметки исполнителя

Энциклопедическое определение слова «Виртуоз» (итал. *virtuoso*, от лат. *virtus* – сила, доблесть, талант) – музыкант, артист, художник, с блеском преодолевающий значительные технические трудности. Термин «виртуоз» применяется по преимуществу к музыкантам-исполнителям – инструменталистам и вокалистам. *Virtus* (лат.) – римское понятие добродетели, сочетающее в себе военное мужество с ревностным исполнением гражданского долга [2, 106]. Как же конкретизировать «силу, доблесть, талант» в исполнении фортепианных произведений музыканта, отстоящего от нас на столетия? О чем повествует нашим современникам музыкальный язык галантной эпохи? Можем ли мы, исполняя Моцарта, разговаривать с публикой его музыкальным языком? Достаточно ли только «воспроизводить» текст его сонат и концертов, или для доблестного, виртуозного рассказа моцартовским языком необходима импровизация, «чтение между строк», пассажи между звуков, которые делают общение с публикой на тему Моцарта актуальным, современным, а отношения исполнителя с текстом глубоко «личным»?

Импровизационный стиль Моцарта менялся на протяжении всего творчества. Прогрессивность мышления композитора повлекла за собой серьезный разлад в отношениях с современниками, «чрезмерная» свобода мысли и речи мешала ему быть понятым до конца.

В клавирных сочинениях выручало совершенство собственного исполнения. Моцарт-виртуоз прокладывал дорогу Моцарту-композитору, и в программах концертов всегда должна была присутствовать импровизация.

Этимологическое значение слова «*im-pro-visus*» означает «проникновение взором интеллекта вовнутрь предмета или явления».

Я не считаю возможным включить в ряд виртуозов человека, способного лишь разучить и исполнить чужие сочинения, даже если авторы этих сочинений – самые знаменитые мастера.

И. Кунау [1, 232]

Г. Чичерин в своей монографии приводит высказывание сестры Моцарта: «Мне было хорошо известно, что мой брат тем меньше мог исполнять свои прежние произведения, чем сильнее он рос как композитор» [3, 37].

Ноты, графический текст произведения был и есть лишь одна из многочисленных версий, существующих в мозгу творца, которая с течением времени закономерно перестает его удовлетворять.

Нотная запись Моцарта требует от исполнителя творческой инициативы, знания исторически складывающихся стилей, музыкального чутья, но еще больше – тщательного изучения образцов искусства, оставленного старыми мастерами и самим Моцартом.

Импровизационные дополнения моцартовского текста можно встретить в современной исполнительской практике в двух параллельных исполнительских направлениях:

- академическая традиция (как пример, Ф. Гульда исполняет сонату C-dur K. 545);
- традиция джазового дополнения (Ч. Кориа исполняет концерт d-moll, K. 466).

«Разговаривая», импровизируя музыкальным языком, свойственным моцартовскому времени, уместнее всего использовать трели, тремоло, форшлаги, пассажи, арпеджиато, опевания. Долгие звуки необходимо расцвечивать, повторения должны быть узнаваемы – но и уникальны. Виртуозность проявляется не только в смелости, но и в безупречном вкусе, чутье импровизатора. Трудность интерпретации и импровизации в стиле галантной эпохи состоит в необходимости достижения особого звукопроизнесения, жемчужной фортепианной техники, трепетного прикосновения к клавишам. Безукоризненное туше в стиле Моцарта должно

быть мягким, но не сочным, упругим, но не жестким, несвязным, но единым.

Для исполнителя, «освоившего» язык моцартовских фортепианных произведений и готового импровизационно «разговаривать» на этом языке, требуется, тем не менее, тщательнейшая подготовка к выступлению, которое может стать «изюминкой» традиционных, сложившихся концертных программ.

Для начала, работая над сонатой, необходимо внимательно проанализировать фактуру. Для импровизационных высказываний лучше всего выбрать прозрачное фактурное тиснение, там где «долгие ноты» просят трелей, опеваний, пассажей.

Следующим шагом можно считать работу с моцартовской гармонией. Для этого, сохраняя фактурный рисунок аккомпанемента, необходимо,

вслушиваясь в мелодическое движение, в его различные варианты, находить гармонии, которые не противоречили бы моцартовскому тексту, и вместе с тем были бы «своими». Чем более разнообразны, разнохарактерны эти «новые» элементы, тем более «личным», «лиричным» будет высказывание.

Момент игры с регистрами так же вполне допустим: эхо, повтор, повтор с изменениями, очень высоко, средне-низко...

Вообще, импровизационные дополнения моцартовского текста можно назвать игровым приемом виртуозного исполнения на фортепиано, поэтому игровая логика здесь будет вполне уместна. Какие неожиданности будут подстергать искусленного слушателя в такой интерпретации-импровизации?

Предлагаю свою версию исполнения второй части сонаты C-dur (K. 545):

The image shows a musical score for the second movement of Mozart's Sonata in C major, K. 545. It consists of three systems of piano and right-hand parts. The first system is marked 'Andante' and 'dolce'. The second system is marked 'sempre legato' and 'mf p'. The third system is marked 'mf p'. The score shows various melodic lines and accompaniment patterns.

При всей индивидуальности исполнительского прочтения обязательным условием удачного выступления будет, однако, соразмерность текста и импровизации, свободы и правила, личных эмоциональных порывов и эстетического

совершенства собственно моцартовской музыки.

А вот как решает эту задачу Фридриха Гульда – один из самых оригинальных современных интерпретаторов моцартовских произведений:

Добавление элементов **джаза** в сонаты и концерты Моцарта требует совершенно особого отношения. Если импровизатор соотносит свое видение текста со стилистическими признаками породившей его эпохи, то его работа будет происходить в русле стилизационной техники. Соединение

с джазовой традицией внесет в игру острый полистилистический эффект, коллажность. Современный джазовый пианист и композитор Чик Кория перед оркестровым вступлением к концерту Моцарта d-moll (K. 466) исполняет импровизационное соло:



Исполнитель не исключает и работу с гармонией, усложнение ритма, импровизационное «обострение» интонационных ячеек, идиом.

Дабы исполнение-дополнение-сочинение в джазовом ключе принципиально не нарушало стилевое и композиционное единство моцартовских сонат или концертов, мы считаем более «корректным» вводить такие импровизации во вступление или дополнение, но возможно также приемом «вторжения» переключать слушателя в инновационную и иностилевую художественную реальность. С точки зрения гармонического решения самый естественный способ усложнения, переосмысления моцартовской гармонии – введение полиаккордов, внедренных и добавленных тонов.

Подобные диалоги с текстом сонат и концертов Моцарта порождают целый ряд вопросов.

Правомерны ли такого рода опыты? Могут ли современные музыкальные течения, с их бесконечными ремиксами, дать импульс к новому, импровизационному, но стилистически корректному прочтению моцартовских творений? Только ли произведения Моцарта, с его неиссякаемой изобретательностью и склонностью к эстетике игры (жанровой, стилевой), допускают подобные «исполнительские вольности»?

Мы не берем на себя смелость дать скольнибудь определенные ответы на эти и многие другие вопросы, связанные с современным исполнительским прочтением музыки Моцарта. Задача данной публикации – лишь очертить проблемное пространство, требующее теоретического и практического «освоения».

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. М., 1971.
2. Словарь античности. М., 1994.
3. Чичерин Г. Моцарт. Л., 1979.

## СКРИПИЧНЫЕ КОНЦЕРТЫ МОЦАРТА

Как известно, Моцартом созданы пять концертов для скрипки с оркестром. В это число не входят один концерт под названием «Аделаида», написанный композитором в десятилетнем возрасте, и шестой, седьмой концерты, авторство которых достоверно до сих пор не установлено. Причем все пять концертов были написаны 19-летним композитором в течение одного года (с апреля по декабрь 1775), когда Моцарт выполнял обязанности капельмейстера при дворе архиепископа в Зальцбурге. По мнению Р. Гербера, моцартовские концерты неравнозначны в отношении яркости авторского стиля [9, VI]. Так или иначе, оркестровые произведения Моцарта с солирующей скрипкой олицетворяют собой жанр концерта в его классическом виде. Попробуем охарактеризовать образцы этого жанра в плане сочетания в них признаков классического стиля и стиля индивидуального.

В Первом и Втором концертах композитор овладевает жанром, они написаны в более типизированном классицистском стиле. Собственно моцартовской манерой отличаются Третий, Четвертый и Пятый концерты, которые неизменно входят в концертный репертуар выдающихся скрипачей, вызывают восторженные отклики публики, включаются в учебную практику.

Р. Гербер, выявляя истоки жанрового стиля моцартовских концертов, отмечает влияние на них французского рококо, итальянского инструментального стиля и немецкого в лице И. К. Баха. Л. Ауэр, разделяя тезис о влиянии «французского „галантного“ стиля», подчеркивает, что Моцарт «сумел озарить эти сочинения своим гением» [2, 152].

Вместе с тем трудно переоценить значение театра для формирования ведущих жанров музыкального искусства Нового времени, к которым относится также концерт. В. Конен пишет следующее: «В этом новом... мире центром притяжения как для музыкантов-профессионалов, так и для любителей-меломанов стали публичные помещения со сценой и эстрадой. Здесь солирующие певцы и инструменталисты не столько воспитывают слушателей, сколько развлекают их в традициях общедоступных театров [4, 38]. Причем не только создатели первой музыкальной драмы объявили в

качестве своей художественной платформы возрождение античной монодии в неразрывной связи с образцами античной трагедии. Авторы первых концертов вслед за оперными композиторами берут на вооружение еще одно понятие античной эпохи – «оркестр».

Инструментальный концерт, как и симфония, занимает главенствующее положение в музыкальной культуре классицизма, что объясняется его связями с театрально-драматическим искусством. Этот вид музицирования вытесняет прежние инструментальные жанры и воплощает образный строй музыкального театра своего времени. Предшественники инструментального концерта многочисленны. Один из важнейших – оперный оркестр. На смену хоровому звучанию эпохи Ренессанса приходит опера, в которой взаимодействуют вокально-хоровые и оркестровые партии. Оркестр в целом создавал эмоционально-психологический подтекст сценического действия.

Если оперный оркестр более разнообразен по составу инструментов, то в «филармоническом» доминирует скрипичное семейство. Какими факторами это обусловлено? Вторая половина XVII века и первая половина XVIII – эпоха расцвета исполнительства на смычковых инструментах. В. Конен подчеркивает: «Ни в какой другой период ее значение для общей композиторской культуры не было так велико. Никогда впоследствии ей не было суждено так широко и ярко обобщать достижения музыкальной современности, так последовательно и в столь многообразных формах прокладывать пути в будущее... ее участие в творческих исканиях резко упало в послебаховскую эпоху... что же касается концертов Гайдна, Моцарта, Бетховена, то при всей их значительности, они представляют собой не столько самостоятельную скрипичную школу, сколько разновидность сложившегося композиторского письма» [4, 84–85]. Более того, автор утверждает, что XIX век примечателен новаторством в области фортепианно-симфонической музыки, а «значительные скрипичные произведения романтического склада крайне редки» [4, 85].

Подобные суждения объясняются состоянием музыкальной практики предклассического перио-