

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. Попытаемся 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-

да. К основным направлениям в инструментальной музыке XVII века относится скрипичная школа, «уступавшая по своему художественному значению и резонансу одной только оперной музыке» [4, 86]. По оценке В. Конен, лютовое и органное музицирование в полной мере не отвечают стилевым потребностям эпохи [4, 86]. В области скрипичной музыки заявили о себе крупнейшие исполнители и композиторы XVII – начала XVIII столетий: Корелли и Вивальди, Тартини и Витали, Марини и Торелли, Локателли и Джеминиани, Верачини и Нардини, Альбиниони и Бассани, Персел и Леклер, Бибер и многие другие. Заложенные этими выдающимися музыкантами традиции послужили основой для скрипичного творчества Баха и Генделя.

На протяжении XVII века в области музицирования на смычковых инструментах преобладали ансамблевые жанры. Сольный концерт и сольная соната формируются к концу столетия. Фактически скрипичные ансамбли удерживали свои позиции до начала XVIII века, когда уже более заметными становятся иные ответвления – сольные и оркестровые жанры.

Попробуем дать ответ на риторический вопрос: почему не орган, лютовня или духовые инструменты оказались столь существенны для классического инструментального концерта, а именно скрипка? Причина заключена в самом инструменте, точнее его тембре: звучание скрипки воспринималось как наиболее близкое вокальному голосу, в отличие от других инструментов. Ни один из них не был столь выразителен в оперной мелодичности. В. Конен дает яркую характеристику удивительной метаморфозе, произошедшей со скрипкой: «Не случайно этот некогда „мужицкий“ инструмент... в „оперный век“ занял столь видное положение в профессиональном композиторском творчестве, вытеснил постепенно всех своих почтенных старших собратьев...» [4, 87]. Далее автор утверждает, что «в эту эпоху нельзя найти ни одного другого инструмента, в литературе для которого оперно-гомофонное начало проявлялось бы так ярко...» [4, 87]. И хотя уже тогда скрипка обладала определенным виртуозным потенциалом, в ее звучании особенно ценилось иное: «...гибкая кантиленная мелодия скрипичной музыки была насыщена лирической и драматической виртуозностью оперной арии» [4, 87]. Культивирование виртуозного концертного стиля приводит к тому, что «каденции в оперных ариях и технические пас-

сажи и каденции скрипичных концертов стали напоминать друг друга, как два слепка с одной натуры» [4, 88].

Приведенные наблюдения В. Конен в целом опираются на одно из положений Б. Асафьева: «...только в Европе в эпоху позднего Ренессанса в вокальном расцвете (стиль *bel canto*) и строительстве интонационно-выразительных, „поющих“ струнных инструментов инструментализм стал в полной мере выразителем эмоционально-идейного мира европейского человечества... Громадная роль в осуществлении этого принадлежит концертирующему стилю и особенно великим скрипачам XVIII века» [1, 220–221].

Взаимовлияние оперного театра и скрипичной школы осуществлялось в разных формах. С одной стороны, оперная мелодичность отражалась в тематизме скрипичной сонаты. В результате появлялись инструментальные мелодии нового склада, обладающие более разнообразной эмоциональной выразительностью, чем темы камерной сонаты. Вообще развитие мелодической линии является существенной стороной исполнения. «Пение – основа инструментальной музыки» – так еще Телеман называет свое эссе. Искусство пения на инструменте становится в период барокко ведущим принципом дидактики. Об этой манере, именуемой «*Singkunst*» пишет в трактате «*Von der Singkunst oder Manier*» Христофор Бернгард (1667–1692), ученик знаменитого Г. Шютца. Он подчеркивает: «Для того чтобы получить звание певца (*tittul*), недостаточно, что человек способен петь легко все, что придется, но в особенности требуется, кроме хорошего голоса, искусное умение, которое вообще зовут „*Manier*“, так что нужно изучить, каковы же те искусные приемы, следуя которым и применяя кои певец может заслужить свое звание» (цит. по [3, 34]).

С другой стороны, ансамблевые жанры скрипичной музыки выполняли важную роль в становлении оперного оркестра, а впоследствии – концерта. Благодаря им, театральный оркестр приобретает более однородное звучание, подобное звучанию хора. Вплоть до середины XVIII столетия оркестр в опере использовал в качестве основной группы смычковые инструменты, хотя и привлекались иные инструментальные тембры для конкретизации сценических характеристик.

В силу необходимости совершенствовать оперно-инструментальный стиль появляется вполне

самостоятельный оркестровый вид музицирования, представленный собственными жанрами и формами: оркестровая сюита и *concerto grosso*, скрипичный концерт и увертюра. Все они сформировались под воздействием оперного театра – обозначившаяся жанровая ветвь просуществовала вплоть до создания симфоний и концертов венских классиков.

Уже в стиле Гайдна очевидны отбор и акцентирование тех музыкальных средств, которые обеспечивали театральные-драматические эффекты. Еще в большей степени это свойственно творчеству Моцарта и Бетховена. Общая программная основа этой музыки связана с ее оперно-театральными истоками. В симфониях и концертах венских классиков оперно-театральное переосмысливается в инструментальную драму, в которой действие разыгрывают не оперные персонажи, а инструменты оркестра.

Исполнитель может быть не только посредником между композитором и слушателем, но и стать актером, выполняющим определенную роль, или персонажем со своим характером и стилем поведения. В ряду этих жанров ведущие позиции занимает инструментальный концерт. Именно в концерте солист играет с оркестром в подчеркнуто виртуозном стиле, причем виртуозность, являясь частью исполнительского почерка самого музыканта, не исчерпывается ею. Концертирование солиста вбирает в себя также характерные черты музыкальных тем. Для слушателя солист превращается в особое действующее лицо жанра.

Обозначим основные признаки классического концерта, которые проявляются в стиле жанра, а значит в его содержании и композиции.

Главный – состязательная логика или концертирование. В этом жанре предполагается, что солист и артисты оркестра уже достигли высокого уровня инструментального мастерства и поэтому могут принять участие в своеобразном «музыкальном турнире».

Второй признак непосредственно связан с первым. В самом названии жанра – «концерт для солирующего инструмента и оркестра» – конкретизированы два ведущих персонажа: солист и оркестр. Здесь важно отметить, что оркестр по сути является расширенным ансамблем солистов. И, по законам театральных жанров, каждый из персонажей должен быть представлен публике. Отсюда неслучайная двойная экспозиция в сонатном аллегро:

сначала публика знакомится с мастерством музыкантов оркестра (содержательная функция первой экспозиции), а затем получает возможность предварительно оценить исполнительскую манеру солиста (содержание второй экспозиции).

Третий признак характеризует специфические качества тематизма, ими обусловлен исполнительский стиль солиста. В самом общем плане инструментальный тематизм испытывает на себе влияние вокального стиля *bel canto*. Чем же он примечателен? *Bel canto* предполагает сочетание «прекрасной кантилены» и «виртуозной орнаментики». В тематизме концертов выделяются темы или тематический материал двух видов: близкий к вокальной кантлене или к виртуозной орнаментике. В отдельных темах эти мотивы могут сочетаться. Однако в расстановке основных тем первой части наблюдается следующая закономерность: темы главной и побочной партий демонстрируют умение скрипача выразительно исполнять мелодии; в связующей и заключительной партиях сосредоточен тематизм виртуозного плана. Значит, солист предстает в двух амплуа – как вдохновенный музыкант и как музыкант-виртуоз.

Четвертый признак касается каденции, этого обязательного компонента концерта, которым не обладает ни один другой жанр. Содержательную нагрузку каденции можно понять, исходя из драматургии концертного состязания. Напомним основные его этапы: первая и вторая экспозиция – музыкальная характеристика двух главных персонажей концерта, в разработке разворачивается диалогическая состязательность инструментов, реприза преподносит тех же персонажей в новом соотношении, наконец, каденция, помещенная в коде, демонстрирует триумф солиста. Обратим внимание на то, что в этот момент оркестр умолкает, словно склонившись в почтительном поклоне перед солистом и отдавая ему пальму первенства. Острота драматургического конфликта заключена в постепенном завоевании солистом права играть каденцию.

Как видим, в начале музыкального турнира господствует равновесие мастерства всех исполнителей, а к концу первой части солист достигает более высокого положения – признанного лидера.

Тематический материал каденции, как известно, подготовлен предшествующими темами. Особую роль здесь выполняют связующая и заключительная партии второй экспозиции и репризы,

которые являются построениями виртуозного характера, подготавливающими главную каденцию.

Игра каденции – творческое испытание совершенно особого рода для исполнителя. И в плане практическом, и с позиции теории вопроса это всегда вызывает интерес. К моменту создания скрипичных концертов Моцарта уже сложились определенные традиции исполнительства, которые его концертами завершаются. Начиная с XVI века, каденция рассматривается как «виртуозное заключение сольной вокальной (оперная ария) или инструментальной музыкальной пьесы» [7, 630]. Благодаря театральной драматургии концерта, каденции естественным образом попадают в цикл, причем во все его части. В силу своей композиционной роли (заключение) каденция помещается в коде (между K64 и D). Ее первоначальная трактовка – виртуозное орнаментирование первой из этих гармоний. Постепенно небольшое виртуозное построение перерастает в «сольную виртуозную фантазию на темы концерта» [7, 630].

Возникшее в свое время обозначение «фантазия» далеко не случайно, оно созвучно эстетической трактовке понятия. Об этом пишет В. Медушевский: «Фантазия как знак и обнаружение данной нам духовной свободы, свободы мысли, чувства и деяния, радует нас в произведениях искусства и в неизменном творчестве людей» [5, 44]. Интерес к фантазийности в первой половине XVI века обусловлен сменой стилей: «В противовес хоровой культуре средних веков фантазия олицетворяет собой тяготение нового мироощущения к инструментальности, притом именно к сольному музицированию» [5, 48]. Исследователь относит к ее феноменальным факторам неожиданность, необычность, сложность, отклонение от нормативного синтаксического либо композиционного членения [5, 52], которые проявляются в каденциях концертов.

Определение каденции, сформулированное в XVI веке, совпадает с ее современным пониманием, наиболее точно выраженным в положении Б. Асафьева: «Каденция – это комплекс стилистически индивидуальных интонационных мелогармонических формул» [1, 269]. Подчеркнем, что Асафьев не признавал каденций, выполненных в виде «готовых росчерков» или клише пассажей, пригодных для любого концерта, а значит с его тематизмом не связанных.

Первоначально каденции не выписывались, а импровизировались. В дальнейшем, вплоть до эпохи венских классиков, цикл концерта включал несколько таких разделов, которые сочинял и импровизировал исполнитель. Только в творчестве Бетховена закрепляется иной подход: каденции создаются композитором и вносятся в партитуру. Это можно объяснить с позиции стиля Бетховена, который в своих инструментальных произведениях стремился к сквозному интонационному развитию и не хотел отдавать на волю исполнителя даже каденции.

Во всех частях концертов Моцарта есть каденции, не только в первой, но и в медленной и в финальной. Они представляют собой импровизации солиста, причем эти «фантазии» могут быть двух видов: первый – выписанный композиторский текст, исполнитель лишь передает импровизационный характер тематического материала; второй – собственно импровизируемые солистом построения, которые в тексте партитуры концерта не выписаны.

В этом плане в оценке скрипичных концертов Моцарта важны два вопроса: один касается редакции нотного текста партитуры, другой – его исполнительского прочтения. Сначала коснемся первого. Последние издания моцартовских партитур представляют собой сочетание авторского текста всего произведения и исполнительских редакций каденции. Сохранившиеся моцартовские партитуры первых четырех концертов находятся в Берлинской государственной библиотеке, автограф Пятого концерта – в Венской национальной библиотеке. По этим манускриптам и осуществляются последние издания нотного текста.

Второй вопрос принципиально существен для исполнителя. Каденции, импровизировавшиеся в свое время самим Моцартом, не сохранились. По поводу их исполнения И. Ямпольский отмечает: «Современные скрипачи исполняют концерты Моцарта с каденциями, написанными выдающимися интерпретаторами его музыки – Давидом, Иоахимом, Изай, Крейслером» [8, 17]. Однако список имен исполнителей, которые внесли свой вклад в трактовку произведений Моцарта, гораздо полнее. Специальный сборник «Скрипичные каденции к концертам Моцарта» [6] включает более двадцати имен знаменитых скрипачей, поэтому любой исполнитель может сравнить их, выбрать какую-либо версию или сочинить собственную, учитывая опыт мастеров.

В настоящее время можно говорить о двух подходах в исполнении каденций добетховенского периода. Первый из них отвечает духу концентрирования и импровизационного мастерства, солист, согласно этому, играет собственные версии каденций. Так поступает Д. Ойстрах, исполняя Второй и Третий концерты. За исключением первой части Первого концерта, где в комментарии к CD есть указание на принадлежность каденции перу Моцарта, выдающийся скрипач оставляет в неприкосновенности ее композиторский текст. В остальных случаях Д. Ойстрах сочиняет собственные версии.

Второму подходу следует А. Муттер, записавшая на диск Третий и Пятый концерты. Она придерживается каденций, созданных Иоахимом. В этом случае, не меняя текст выписанной конкретной исполнительской каденции, Муттер передает ее импровизационный характер в собственной манере, а следовательно, не копирует исполнительский стиль Иоахима. Скрипачка свободна в расстановке темповых, агогических, динамических и иных акцентов.

Перед молодыми музыкантами, приступающими к игре каденций, всегда возникает множество вопросов, поэтому им не следует пренебрегать со-

ветами знаменитых мастеров. Заслуживают особого внимания наставления Л. Ауэра, например, касающиеся первой части Четвертого концерта Моцарта: «Каденцию желательно начать в очень умеренном темпе и сохранять „певучий“ характер до *фа-мажорного* эпизода Allegro... Исполнять его нужно энергично, красивым тоном, а последующее Allegro vivace – легко, непринужденно... вплоть до *forte*... Затем играйте решительно, уверенно и широко до конца каденции» [2, 155].

Как видим, скрипичные концерты Моцарта, с одной стороны, продолжают линию преемственности в развитии жанра, с другой – представляют собой его оригинальную трактовку, предпринятую композитором. Справедливо их оценивает И. Ямпольский: «Скрипичные концерты Моцарта оказались художественной вершиной концертного стиля XVIII века. Мы не знаем других произведений подобного жанра, которые можно было бы сравнить с этими совершенными созданиями, полными юношеской свежести чувств, музыкального вдохновения и самобытности стиля» [8, 39]. От концертов Моцарта для солирующего инструмента с оркестром пролегает путь к концертам Бетховена и романтическим образцам жанра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е. Л., 1971.
2. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. М., 1965.
3. Багадуров В. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. II. М., 1932.
4. Конен В. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). Изд. 2-е. М., 1974.
5. Медушевский В. Фантазия в культуре и музыке // Музыка – культура – человек. Вып. 2. Свердловск, 1991.
6. Скрипичные каденции. Вып. IV. Каденции к концертам В. А. Моцарта № 1–4. М., 1961.
7. Холопов Ю. Каденция // Муз. энциклопедия. Т. II. М., 1976.
8. Ямпольский И. Концерты Моцарта для скрипки с оркестром. М., 1961.