



УДК 786

ВОЗВРАЩАЯСЬ К МОЦАРТУ

М.А. ШАВИНЕР

Высшая школа музыки имени Бухмана-Меты при Тель-Авивском университете, Израиль

АННОТАЦИЯ. Музыка В.-А. Моцарта часто открывается неожиданными сторонами, изучение которых позволяет увидеть более полную картину творчества великого композитора. Целью предлагаемой работы было затронуть важную тему трагического у Моцарта, проявляющегося в особых средствах музыкальной выразительности и драматургии, в частности, в семантике тональностей. Автор, на основе своего богатого опыта пианиста, педагога и лектора размышляет о смысловой многомерности моцартовского искусства, его постоянной притягательной силе для исполнителя и исследователя. В рамках статьи анализируется большое количество произведений, проводятся параллели между разными инструментальными и вокальными жанрами, что позволяет в плане избранного ракурса выявить ряд характерных для композитора приёмов письма. Результаты исследования расширяют представление о возможностях исполнительской интерпретации музыки Моцарта и её дальнейшего творческого осмысления.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: В.-А. Моцарт, фортепианная музыка, исполнительская интерпретация, семантические аспекты тональности, история фортепианного искусства.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

RETURNING TO MOZART

M.A. SHAVINER

Buchman-Meta Graduate School of Music at Tel Aviv University, Israel

ABSTRACT. Music of W.-A. Mozart often opens with unexpected aspects, the study of which allows you to see a more complete picture of the work of the great composer. The purpose of the proposed work was to touch on the important topic of Mozart's tragic, manifested in special means of musical expressiveness and drama, in particular, in the semantics of tonalities. The author, based on his rich experience as a pianist, teacher and lecturer, reflects on the semantic multidimensional nature of Mozart, its constant attractive power for the performer and researcher. Within the framework of the article, a large number of works are analyzed, parallels are drawn between different instrumental and vocal genres, which allows us to identify a number of writing techniques characteristic of the composer in terms of the chosen angle. The results of the study expand the idea of the possibilities of performing interpretation of Mozart's music and its further creative understanding.

KEYWORDS: V.A. Mozart, piano music, performing interpretation, semantic aspects of tonality, history of piano art.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.



Творчество Моцарта, остающегося и по сей день одним из самых загадочных художников, представляет громадный интерес. Снова и снова обращаясь к его музыке, мы заново открываем её многозначность и глубину. Давно развеян стереотип о Моцарте как об исключительно светлом, «солнечном» композиторе. Музыка Моцарта отражает внутренний мир человека в его многообразии и сложности, мир, в котором соседствуют «возвышенное и земное» – страсть и нежность, глубочайшая скорбь и высшее блаженство. Позволим себе процитировать Б. Асафьева: «Рабом эмоций личных Моцарт не был. Он видел глубже. Он ощущал трепет разлитой вокруг жизни во всех её преломлениях. Он обострил своё восприятие жизни до *зова* смерти, до притягивания её, подобно магниту» [2, с. 17].

В музыковедческой литературе о Моцарте за два с лишним века накопилось немало мыслей об исключительном, всеобъемлющем характере его творчества. Но каждый музыкант приходит к постижению масштаба и глубины моцартовских творений только через собственный опыт, который приводит его к обретению нового, зачастую, неожиданного Моцарта. Попытке поделиться этим опытом и посвящены дальнейшие исследовательские заметки.

Порой мы видим явления односторонне и в это, видимое нами узкое пространство, пытаемся втиснуть всё творчество художника. Мы «держим» его там долго, почти насильно, пока оно, это творчество, не вырывается из плена наших иллюзий и не разрушает искусственно созданную плотину непонимания.

«Моцарт – это сама музыка; что бы вы ни пожелали найти в музыке, – вы найдете у Моцарта» [4, с. 75]. Эти слова Л. Бернштейна могут служить для нас и отправной точкой, и путеводной нитью. Мы не ставим своей целью «демонизировать» Моцарта, это было бы так же односторонне, как видеть только «солнечную» сторону его творчества, не замечая многих «пятен на солнце». В нашу задачу входит, опираясь исключительно на нотный материал, обра-

тить внимание читателя на некоторые особенности моцартовской музыки, благодаря которым картина его творчества может предстать более полной.

В конце жизни И.-В. Гёте высказал поразительную мысль о том, что только Моцарт (которого уже давно не было в живых) мог бы написать музыку к «Фаусту» [10, с. 285–286]. Но почему же не Бетховен? Он же «драматичнее», «сильнее»? Вероятно, Гёте чувствовал в музыке Моцарта нечто, адекватное его великому творению.

В 50–60-е годы XX века известный дирижёр и композитор Л. Бернштейн выступил с серией лекций о музыке. В одной из них он приводит много примеров «другого» Моцарта – противоречивого, конфликтного художника, в музыке которого немало трагического, а, порой, – сумрачного и демоничного. Сходные мысли о Моцарте ещё в 1930-е годы высказывал в своей уникальной книге выдающийся политик и музыкант Г. Чичерин [9]. Рассматривая музыку Моцарта в этом ключе, мы начинаем осознавать единственное в своём роде слияние радости и скорби (часто в рамках одного произведения), в котором кроется правда человеческой жизни.

В первую очередь обратимся к произведениям Моцарта, написанным в минорных тональностях. В большинстве случаев – это *ре минор* (квартеты К. 173, К. 421, концерт К. 466, опера «Дон Жуан» К. 527, Реквием К. 626) и *до минор* (концерт К. 491, соната К. 457, фантазии К. 396, К. 475, «Масонская траурная музыка» К. 477)¹.

Начнем с ре-минорных сочинений. Моцарт чувствовал амбивалентность тональности ре минор. Сохраняя исторически сложившийся мрачно-демонический колорит этой тональности, Моцарт прислушивался к её тайным возможностям (ведь и демоны терзают человека по-разному – и сомнениями, и неизбывным волнением, и страхом, и ужа-

¹ Есть у Моцарта, разумеется, драматичные произведения и в других минорных тональностях: соль минор (симфонии К. 183, К. 550, фортепианный квартет К. 478), ля минор (соната К. 310), но в данной работе мы будем их касаться в меньшей степени.



Пример 1. Моцарт. Концерт № 20 для фортепиано с оркестром, 1 часть



Пример 2. Моцарт. Концерт № 20 для фортепиано с оркестром, 1 часть



Пример 3. Моцарт. Квартет № 13

Пример 4. Моцарт. Квартет № 15

сом). Образец всех этих эмоций – начало ре-минорного концерта № 20, написанного в 1785 году (пример 1).

Синкопированное изложение вносит в звучание темы беспокойство и неустойчивость. Музыка волнения, тревожного ожидания, и – скрытой угрозы. Нечто страшное как будто надвигается, подкрадывается; душа измучена ожиданием катастрофы, она взывает, томится предчувствием... И – неотвратимость страшного ре минора, обрушивающегося всей мощью оркестра (пример 2).

Безусловно, здесь присутствуют закономерности концертного жанра, в котором контрасты являются основой развития. Но и начала обоих квартетов (примеры 3, 4), и даже Реквиема (пример 5), дают образец того же подхода Моцарта к **экспозиции** тональности ре минор – от неустойчивости, скорбных предчувствий к роковой неизбежности.

Поражает не только сходство драматургии, но и конкретные фактурно-гармонические приёмы (ср. переход к forte во вступительных частях юношеского квартета К. 173 и Реквиема – последнего творения Моцарта).

Первое соло рояля в концерте производит неожиданное впечатление. Несмотря на то, что оно в какой-то степени подготовлено предшествующим лирическим диалогом первых и вторых скрипок, образ глубокой печали появляется здесь как новая краска ре минора (пример 6). Характерные для Моцарта «говорящие» интонации с октавными затактами, выражающие сильное душевное волнение, завершаются громадным скачком в мелодии на дециму – к верхнему **фа**, последнему звуку моцартовского фортепиано! В этой попытке вырваться за пределы возможного – преодоление квази-лирического характера темы и прорыв в сторону драматического.

№ 1. Requiem.



Пример 5. Моцарт. Реквием, 1-я часть



Пример 6. Моцарт. Концерт № 20 для фортепиано с оркестром, 1 часть



Пример 7. Моцарт. Концерт № 20 для фортепиано с оркестром, 1 часть



Пример 8. Моцарт. Концерт № 20 для фортепиано с оркестром, 1 часть



Пример 9. Моцарт. Концерт № 20 для фортепиано с оркестром, финал



Пример 10. Моцарт. Концерт № 20 для фортепиано с оркестром, 2-я часть



Пример 11. Ария Электры

Пример 12. Ария Царицы Ночи

Следующие три такта – неопределённость, вращение на месте. Интересная деталь: в некоторых изданиях в партитуре в партии фортепиано есть третья строка – глубокие басы *ре* (Т) и *ля* (D). Согласно ряду источников, Моцарт использовал здесь встроенную педальную клавиатуру (как у органа), желая, вероятно, подчеркнуть значительность каданса (пример 7). Эти нижние звуки есть ещё только у литавр. При добавлении фортепианных басовых нот возникало гулкое и тревожное звучание, вновь вводящее в атмосферу первого tutti.

В 1-ой части концерта много сольных эпизодов – фортепиано и оркестр уравниваются в правах. Этим «балансом напряжённости» постоянно поддерживается накалённая атмосфера. Одно из её самых впечатляющих проявлений – сольный переход к репризе (пример 8). В нём чувствуется необычайная сила и страсть, напрямую ведущие к «Дон Жуану».

Ре минор финала иной – порывистый и драматичный. Сомнения уступают место напору, изломанные мелодические линии 1-й части «выпрямляются» в стремительные и энергичные восходящие пассажи (пример 9).

Благодаря тому, что в лирическую 2-ю часть (Романс) Моцарт вводит бурный и масштабный средний раздел в соль миноре (т. 92), линия драматического напряжения в концерте не прекращается (пример 10).

В оперной музыке Моцарта ре минору чаще отводится функция «тональности мести». Гневные и страстные арии Электры из «Идоменея» («Вас, фурии, призываю я на помощь»; пример 11) и Царицы ночи из «Волшебной флейты» («Адская месь кипит в моем сердце»; пример 12) могут служить ярчайшим примером такой трактовки.



Пример 13, 14, 15. В.-А. Моцарт. Опера «Дон Жуан»



Пример 16. Моцарт. Концерт № 24 для фортепиано с оркестром, 1 часть



Пример 17. Моцарт. Концерт № 24 для фортепиано с оркестром, 1 часть

Особое место в передаче всей гаммы оттенков данной тональности занимает опера «Дон Жуан» (1787). Тема возмездия в увертюре и в финале оперы, волнение и страх Дон Жуана и роковая неизбежность его гибели (примеры 13, 14, 15) – всё это находит адекватное воплощение в музыкальной символике, уже знакомой нам по предыдущим моцартовским ре-минорным сочинениям – квартетам и Концерту.

Характерно, что в тонально разнообразных партиях Донны Анны и Донны Эльвиры призывы к мщению облакаются, как правило, в суровую краску ре минора – см. «Беги, жестокий!» (сцена 3), «Будьте мужественны, друзья» (сцена 19) из 1-го действия; «Облегчи мою боль» (сцена 7) из 2-го действия.

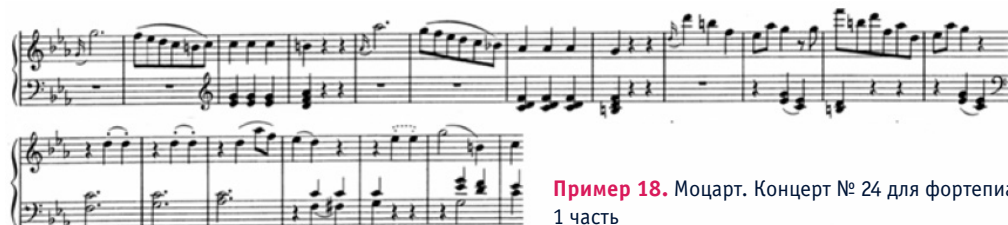
Реквием в творчестве Моцарта подводит итог смысловому разнообразию ре минора внутри его единой ладовой палитры, вмещающей и горест-

ные вздохи “Lacrymosa”, и грозные интонации “Dies Irae”².

Другая важнейшая для Моцарта минорная тональность – до минор. Но если у Бетховена эта тональность имеет драматическое значение (5-я симфония, 3-й концерт для фортепиано с оркестром, увертюра «Кориолан», фортепианные сонаты № 5, 8, 32, скрипичная соната № 7), то у Моцарта она приобретает иную окраску. Героика уступает место трагизму и обреченности.

Обратимся к Концерту № 24 (1786). В развёрнутой оркестровой экспозиции Моцарт передаёт состояние сильнейшего напряжения всех душевных сил (примеры 16, 17). В её первом разделе,

2 Скрытая угроза и страх перед грядущим в “Dies Irae” напоминают полные драматизма и отчаяния интонации в Концерте ре минор.



Пример 18. Моцарт. Концерт № 24 для фортепиано с оркестром, 1 часть



Пример 19. Моцарт. Концерт № 24 для фортепиано с оркестром, 1 часть

после сумрачных эпизодов унисонного изложения и проведения темы на *forte*, в характере музыки появляется надлом, смятение, происходит попытка вырваться из «заколдованного круга» трёх аккордов, которая каждый раз наталкивается на преграду уменьшённого септаккорда.

Фортепианная экспозиция, начинающаяся, как и в ре-минорном концерте, печальным монологом солиста – это 19 тактов безнадёжности и попыток её преодоления. Первые два четырёхтакта заканчиваются на неустойчивых доминантовых гармониях. Начинается дробление по два такта. Как и в оркестровой экспозиции, важную роль играет здесь повторность тонов и мелодических оборотов на фоне остинатных фигур аккомпанемента. Варьированное мелодическое развитие дважды «наталкивается» на одну и ту же фигуру: *ми-бемоль – ля-бемоль – соль*, словно бы олицетворяющую собой безысходность.

В тт. 13–15 как будто намечается попытка выйти из этого состояния. Благодаря конфликту между крайними голосами, выглядящая скромной и даже лапидарной, фактура заключает в себе громадный

заряд напряжения. Настойчивые, «просящие» интонации в верхнем голосе (повторяющийся звук *ре*) и угрожающее движение басов – эти фактурные противоречия создают эмоциональное «натяжение», требующее разрядки (пример 18). Одиноким верхний голос (*ми-бемоль – ми-бемоль – соль*) в т. 17 – как последняя мольба. И – смирение перед неизбежным новым ударом судьбы³.

Образ неизбывной печали, довлеющий над первой частью, находит неожиданное продолжение уже после заключительного *tutti* – в невесомой, неземной коде (пример 19), после которой музыка не заканчивается, а исчезает на *pp*...

Вероятно, идея такой коды, после заключительного *tutti*, вдохновила Бетховена в его 3-ем Концерте (пример 20).

3 Моцарт не предписывает динамических изменений до конца темы солиста. Исполнители часто делают *crescendo* перед оркестровым *tutti*. Не отрицая возможности такой трактовки, мы более склоняемся к сохранению характера «обречённости» до конца.



Пример 20. Бетховен. Концерт № 3 для фортепиано с оркестром



Пример 21. Моцарт. Концерт № 24 для фортепиано с оркестром, финал



Пример 22. Моцарт. Концерт № 24 для фортепиано с оркестром, финал

В финале концерта, написанном в форме вариаций, можно заметить всё многообразие красок, которое Моцарт слышит в тональности до минор: от приглушённо-сумрачной оркестровой темы в начале (пример 21) до драматичной и бурной вариации у фортепиано (пример 22).

Необходимо коснуться и двух ми-бемоль мажорных концертов Моцарта, медленные части которых написаны в до миноре.

Как известно, Концерт № 9 был сочинён в 1777 году для знаменитой французской пианистки Жёномм и значительно превосходит по масштабу и техническим задачам всё, созданное Моцартом до сих пор в этом жанре. А по уровню драматургии

и работы с тематизмом не уступает и его поздним концертам.

Вторая часть (до минор) занимает важное место в творчестве Моцарта. Это первая минорная медленная часть в его концертах. От неё тянутся нити к двум другим до-минорным средним частям – в симфонии-концерте для скрипки и альты с оркестром, созданной через три года⁴, и более позднему фортепианному концерту № 22.

4 Прекрасная музыка этой части написана, вероятно, не без влияния Andantino 9-го Концерта. Сходно и начало, и дальнейшее «вокальное» развитие – на этот раз двух солирующих линий – скрипки и альты.



Пример 23. Моцарт. Концерт № 9 для фортепиано с оркестром, 2-я часть



Пример 24. Моцарт. Концерт № 9 для фортепиано с оркестром, 2-я часть



Пример 25. Моцарт. Концерт № 9 для фортепиано с оркестром, 2-я часть



Пример 26. Моцарт. Соната для фортепиано № 15, фа мажор



Пример 27. Ш. Гуно. Ария Маргариты из оперы «Фауст»



Пример 28. Моцарт. Концерт № 22 для фортепиано с оркестром, 2-я часть



Пример 29. Моцарт. Концерт № 22 для фортепиано с оркестром, 2-я часть

Как и первая часть, Andantino написано в сонатной форме, что отвечает глубине его содержания и важной функции в цикле. «Сумеречность» тона и ощутимая тяжесть звучания в начале части возникают благодаря низкому регистру и оркестровке (пример 23): первые шесть тактов Моцарт поручил только струнной группе. Возникает особый тембровый эффект открытой струны *соль* у скрипок.

Рояль вступает с новой выразительной темой, которая как бы с трудом, через торможение октавных форшлагов, поднимается из глубин в верхний регистр. Печально-жалобные интонации, трёхкратное повторение верхнего *соль* (пример 24) – мелодия словно не может выйти из состояния оцепенения.

Обращает на себя внимание интонационное сходство этой темы с начальным соло в 1-й части до-минорного концерта, а её печально-скорбный характер предвосхищает тт. 231–232 1-й части 4-го Концерта Бетховена. Интересно также почти буквальное совпадение ми-бемоль мажорного (с триольным аккомпанементом) эпизода в разработке Andantino с началом разработки 1-й части 1-го Концерта Бетховена.

К сожалению, ограниченные рамки работы не позволяют проанализировать все «излучения», идущие от этой удивительной части в музыку будущего. Укажем только на выразительные «оперные»

пассажи в каденции (пример 25) – прообраз аналогичных «рулад» в поздней сонате фа мажор К. 533 (пример 26) и даже в арии Маргариты (пример 27) из оперы Ш. Гуно «Фауст».

Весь дальнейший эпизод Andantino Концерта № 9 – вдохновенный диалог, написанный с высочайшим композиторским мастерством. Постепенно партия фортепиано выходит на первый план. Она «насквозь» вокальна, её гибкий, прихотливый мелодический рисунок с характерными фигурациями, мелизматикой, паузами царит в звуковом пространстве всей части, приводя к развёрнутой и интонационно напряжённой каденции. Таким образом, уже в этом, практически первом опыте использования тональности до минор в фортепианной музыке, Моцарт достигает вершин мастерства в раскрытии её возможностей.

Ещё более совершенна до-минорная средняя часть Концерта ми-бемоль мажор № 22. В ней ощущается масштаб и симфонизм развития, наряду с особой доверительностью тона и глубоким психологизмом музыки. С точки зрения концерта как жанра, эта часть также демонстрирует образец постоянного диалога солиста и оркестра, а часто – и противопоставления их партий.

Идея оркестровой экспозиции сходна с началом 2-й части 9-го Концерта: такое же сумрачно-«вяз-



Пример 30. Моцарт. Соната для фортепиано № 14, 1-я часть



Пример 31. Моцарт. «Дон Жуан». Речитатив Донны Анны

кое» звучание струнной группы (на протяжении 32 тактов!) Но драматургия данной части другая – более конфликтная и динамичная. Фортепиано вступает solo с варьированной первой темой – как бы в противовес оркестру. Затем противостояние усиливается. С т. 93 тема проходит у фортепиано на *f* в мощном фактурном изложении (пример 28), предвосхищая драматичную вариацию финала до-минорного Концерта (см. пример 22).

Но оркестр не уходит «в тень». После просветлённого эпизода в до мажоре, в котором солист не участвует, внезапно, на *f* всего оркестра, вступает первая минорная тема (т. 144). Фортепиано отвечает мягкой, «углаживающей» интонацией. Это повторяется несколько раз в разных тональностях, напоминая сходный приём, используемый Бетховеном во 2-й части 4-го концерта. Диалог продолжается до конца части. Однако самый неожиданный и потрясающий эффект ожидает в конце, когда после до-минорного каданса появляется до мажор (как доминанта к фа минору), и на фоне фигураций звучит просветлённо-печальная «тема прощания» (пример 29).

Завершим размышления о тональности до минор в творчестве Моцарта двумя его сольными произведениями – сонатой К. 457 и фантазией К. 475.

Появление сонаты до минор в 1784 году кажется необъяснимым – ни в силу жизненных обстоятельств Моцарта, ни с точки зрения масштаба трагического в музыке, созданного им до сих пор. Воспользуемся прекрасными в своей художественной пронительности характеристиками, данными этому произведению Г. Абертом: «Блистательный внешний облик сонаты является, однако, лишь средством для создания психологической картины, равной которой по мрачности и страстности не найти... Контраст [двух элементов главной темы] самым резким образом проявляется в тематизме, динамике и оркестровке; он определяет характер не только этой части, но и всей сонаты. Это вечное сопротивление и уступчивость, борьба и смирение, а под конец, как часто бывает в таких случаях, мрачное разочарование» [1, II:1, с. 229] (пример 30).

Интересно, что Моцарт ещё раз использует главную тему 1-й части Сонаты, когда она, «как выражение неистовой страсти» [1, II:2, с. 63],



Пример 32. Моцарт. Соната для фортепиано № 14 до минор,
1-я часть



Пример 33. Моцарт. Соната для фортепиано № 14, финал



Пример 34. Моцарт. Соната для фортепиано № 14, финал



Пример 35. Моцарт. Фантазия для фортепиано до минор,
1-й раздел



Пример 36. Моцарт. Фантазия для фортепиано до минор,
2-й раздел



Пример 37. Моцарт. «Дон Жуан», финал

звучит у духовых инструментов в пылком речитативе Донны Анны (пример 31) из 1-го действия оперы «Дон Жуан».

Сумрачное окончание 1-й части необычно по фактуре и динамике (пример 32). По словам Аберта, музыка «исчезает с тихим ворчанием *pianissimo* в глубоких басах фортепиано; это производит впечатление медленно закрывающегося после трагедии занавеса» [1, II:1, с. 231]⁵.

Но трагедия ещё не завершена. Третья часть, с её изломанными синкопами в мелодическом рисунке, взрывчатой динамикой и резкими контрастами выводит развитие музыки на новый виток драмы. Борьба и противостояние, бывшие важным элементом содержания музыки 1-й части, уступают место отчаянию и безнадёжности (пример 33).

В коде, благодаря особенностям фактуры – перекрещиванию рук, регистровым скачкам и неустойчивым гармониям – возникает колоссальное напряжение. И как результат, кода не уравнивает, а, скорее, вносит окончательный душевный разлад в содержание музыки (пример 34). С нашей

точки зрения, в трёх последних аккордах есть нечто символическое: перекрещенное состояние рук в нижнем регистре «взрывается», как «жест отчаяния», их резким противодвижением до крайних пределов инструмента.

Написанная годом позже (1785) фантазия до минор К. 475 – третья в ряду фантазий Моцарта. Две предыдущие, К. 396 (до минор) и К. 397 (ре минор), созданные им в 1782 году, остались незавершенными. В тот же период были написаны фантазия и fuga до мажор К. 394, сюита для клавира и переложения для струнного квартета пяти фуг Баха из 2-го тома. Такое повышенное внимание к барочным жанрам исследователи объясняют более основательным знакомством Моцарта в первые годы его пребывания в Вене с произведениями И.-С. и К.-Ф.-Э. Бахов.

Фортепианная фантазия до минор К. 475 – произведение уникальное даже для Моцарта. Имеем в виду как саму идею «совмещения несовместимого» внутри единой композиции, так и музыкально-выразительные средства, не только выводющие это произведение за временные рамки XVIII века, но и сообщающие ему вневременность. Не имея возможности в полной мере отдать должное ана-

⁵ Вновь напрашивается сравнение с Бетховеном – мы имеем в виду конец 1-й части «Аппассионаты».



Пример 38. Моцарт. Фантазия для фортепиано до минор,
4-й раздел



Пример 39. Моцарт. Фантазия для фортепиано до минор,
4-й раздел



Пример 40. Моцарт. Фантазия для фортепиано до минор,
переход к репризе



Пример 41. Моцарт. Фантазия для фортепиано до минор К. 475,
реприза

лизу фантазии, выделим несколько важнейших для исследовательского ракурса моментов.

Пятичастная композиция построена по принципу темпового и тонального контраста. Первые глубокие унисоны *Adagio* (до минор) звучат как тема рока (пример 35).

Тот же подъём, что и в начале до-минорного концерта, от звука *до* к *ля-бемоль*, но он утяжелён темпом, затруднён изломом уменьшённой гармонии и двумя полутонами. Фрагмент темы Концерта

до-минор, который появится только через год, даёт-ся здесь как бы в ракоходном движении:

Концерт: *до - ми-бемоль - ля-бемоль - соль - фа-диез*

Фантазия: *до - ми-бемоль - фа-диез - соль - ля-бемоль*

Многозначительно (и символично для скорбной музыки ещё с эпохи барокко) движение нижнего голоса по полутонам вниз – от *до* к *ля-бемоль*. На басу *ля-бемоль* меняется характер музыки – мяг-



Пример 42. Моцарт. Концерт № 21 для фортепиано с оркестром, 1-я часть



Пример 43. Моцарт. Концерт № 22 для фортепиано с оркестром, 1-я часть

кость и «изумление» в обволакивающем звучании нонаккорда. Но с 10-го такта бас начинает вновь «сползать» вниз по полутонам, а аккорды сопровождения в правой руке поражают резкими переходами, часто не обусловленными гармонически-функциональными связями. От музыки веет холодом и мраком.

Ре-мажорное «Ариозо» вносит лирическую разрядку, но вскоре сменяется бурным вторым разделом (пример 36), предвосхищающим угрожающие «ходы» басов в финале оперы «Дон Жуан» (пример 37).

После каденции начинается третий раздел Фантазии – Andantino. Музыка напоминает мемуэт, «прихрамывающий» на третью долю (как в 40-й симфонии). Изредка в проходящих аккордах секвенций «мелькает» тональность до минор, которой Моцарт тщательно избегает, приберегая её для репризы.

Четвёртый раздел – вновь темповый и динамический контраст. Фактура буквально «бурлит» в противодействии фигураций двух рук. В какой-то момент подключаются характерные для

Моцарта тираты в басах (пример 38), знакомые по Концерту ре-минор и предвосхищающие финал оперы «Дон Жуан».

Но это ещё не кульминация. Её функцию выполняет квази-оперный речитатив (тт. 145–157, пример 39). Для Моцарта – оперного композитора – это вершина, высший момент напряжения, сильнейший эффект «очеловечивания» инструментальной музыки.

Последующий переход к репризе построен на характерной «бетховенской» интонации (пример 40), но если у Бетховена в 1-й части «Аппассионаты» аналогичный напряжённый момент ожидания приводит к «взрыву» начала коды, то Моцарт более пессимистичен: не оставляя никакой надежды, тяжким грузом «падает» унисонное *до* – начинается реприза первого раздела.

В репризе есть изменения, она, в частности, более оркестрова. Укажем на звучание типичного моцартовского «оперного оркестра» в т. 172 (тихие «шорохи»). Обращает на себя внимание в этом такте линия баса: *соль – ля-бемоль – фа – соль – до*



(пример 41). Важно отметить, что тот же кадансирующий ход Моцарт использует в конце финала до-минорной сонаты (см. пример 35)⁶.

В заключительных пассажах фантазии вверх по звукам до-минорной гаммы (*forte subito*), как и в последних аккордах сонаты – взрыв отчаяния. Моцарт не случайно объединил при издании написанные в разное время фантазию и сонату. Они действительно дополняют друг друга, бесконечно расширяя палитру трагического в его творчестве.

Признавая справедливыми приведённые ранее слова Б. Асафьева, нельзя, однако, абстрагироваться от тех или иных жизненных обстоятельств, которые влияют на творчество художника, и, в особенности, такого чуткого и пылкого как Моцарт. В его жизни не раз возникали сложные, а, порой, и конфликтные ситуации. И было бы наивно полагать, что Моцарт не отразил этого в своей музыке. Бытует расхожее мнение – «да, он пережил много неудач, разочарований, не мог устроиться на работу, почти голодал в конце жизни, но в его музыке эти невзгоды не находят места». Это, конечно, не так. Мы даже не говорим сейчас о таких фактах биографии как смерть матери, под впечатлением которой была создана драматичнейшая соната ля минор, или история написания Реквиема (в предчувствии собственной смерти). Важнее то, что во многих самых светлых мажорных произведениях громадную драматургическую роль играют неожиданные вторжения минорных эпизодов – прорывы драматизма, напряжённой хроматики как отражение сумрачных, горестных раздумий.

Приведём несколько примеров. В Концерте № 21 до мажор, одном из самых праздничных по замыслу и звучанию, нас ожидает немало сюрпризов. Наиболее яркий и неожиданный происходит в т. 109, когда оркестр вдруг замолкает, уступая место страстному монологу солиста. Создаётся впечатление, что фортепиано решительно обрывает оркестр с его типичными формулами мажорного кадансирования и начинает развёрнутую соль-минорную каденцию, в которой слышатся элементы главной

темы будущей 40-й симфонии (пример 42).

Некоторые исследователи полагают, что Моцарт в подобных случаях удовлетворял вкусам аристократической публики, допуская временное «оминоривание». Но это только одна из возможных причин, и не самая главная – иначе трудно поддаётся объяснению вся динамичная и драматичная часть разработки от вступления солиста, в которой Моцарт использует исключительно минорные тоналности (тт. 222–269).

Сходный пример можно обнаружить и в первой части Концерта № 22 ми-бемоль мажор. Здесь этот контраст вторжения «тёмных сил» приобретает характер трагического противостояния. Мощные аккорды, звучащие как тема рока, сменяются «молящими» сольными интонациями (пример 43). Обращает на себя внимание и фортепианная оркестровка аккордов в тесном расположении, усиливающая своей антиакустичностью их тяжесть и драматизм.

Как и в Концерте до мажор, большая часть разработки (тт. 222–245) идёт в минорных тоналностях с преобладанием до минора – тоналности второй части концерта. С нашей точки зрения, эпизоды, о которых шла речь, несут у Моцарта гораздо большую смысловую нагрузку, чем минорное «приукрашивание» мажорной музыки.

Есть примеры и более углублённого в психологическом отношении контраста. Для второй части сонаты ля минор К. 310 Моцарт избирает фа мажор – тоналность его «фортепианных арий» в медленных частях (от сонаты № 1 до гораздо более позднего Концерта № 21). Музыка *Andante cantabile con espressione* поднимается на недостижимую высоту света и красоты, но с 32-го такта (разработочный раздел, до мажор) начинает происходить нечто необъяснимое. При сохранении мажорного лада, вокальной выразительности мелодии и мягких аккордов аккомпанемента музыка полностью меняет характер. Играть роль и более низкий регистр, и динамический контраст (*piano* после *forte* конца первого раздела), придающие некоторую затаённость началу эпизода. Но главная роль в создании таинственного и необычного звучания принадлежит аккомпанементу (пример 44). В этих плотных низких аккордах, нарушающих законы акустики (терция запрятана вглубь) кроются глубочайшие

6 С. Рахманинова в 1-части до-минорного Концерта тоже при-
влекла эта выразительная кадансирующая формула!



Пример 44. Моцарт. Соната для фортепиано ля минор, 2-я часть



Пример 45. Моцарт. Соната для фортепиано ля минор, 2-я часть



Пример 46. Моцарт. Соната для фортепиано ля минор, 2-я часть

выразительные возможности: аккорды словно излучают какой-то внутренний «жар», окутывающий обертоновым «облаком» простую и сердечную мелодию.

В русле такой трактовки представляется странным совет П. Бадура-Скода изменить в этом месте расположение аккорда на более «благозвучное» с точки зрения акустики [3, с. 167] (пример 45).

Но события развиваются дальше. В т. 37, вместо ожидаемого разрешения в до мажор, тихо и угрожающе «вползают» в нижнем регистре фигурации до минора (пример 46).

Это производит настолько сильное впечатление, что невольно приходят на память гениальные по прозорливости строки А.С. Пушкина из Маленькой трагедии «Моцарт и Сальери»:

Моцарт:

Представь себе...кого бы?

Ну, хоть меня – немного помоложе;

Влюбленного – не слишком, а слегка –

С красоткой, или с другом – хоть с тобой –

Я весел... Вдруг: виденье гробовое,

Незапный мрак или что-нибудь такое...

[8, т. 3, с. 355]

На фоне продолжающегося триольного аккомпанемента звучит выразительный скорбный диалог, напряжение которого нарастает, и в т. 43 (пример 47) переходит в непрерывное «биение» триолей на forte в верхнем регистре (руки как бы меняются местами). Нагнетание драматизма продолжается, усложняется рисунок, расширяется диапазон звучания, появляются резкие диссонансы.

Так, из заложенного в начале среднего раздела зерна конфликта прорастает – через три этапа развития – одна из драматичнейших кульминаций у Моцарта (да и не только у него!) Учитывая ситуацию, в которой создавалась соната ля минор, в связи с проанализированным эпизодом возникают и более серьезные аналогии. Ведь жизнь Моцарта с молодых лет была внутренним диалогом со смертью, нашедшем отражение в его эпистолярном наследии. Ужас перед неведомым и смирение перед неизбежным – эмоции, которыми делится композитор в переписке [7, п. 462, 471, 1044].



Пример 47. Моцарт. Соната для фортепиано ля минор, 2-я часть



Пример 48. Моцарт. «Дон Жуан», 2-е действие, сцена на кладбище

А вот пример из оперы «Дон Жуан», когда Моцарт одним штрихом меняет характер музыки (его приводит Э.-Т.-А. Гофман в «Крейслериане») [6, с. 90]. В сцене на кладбище Дон Жуан, флигельствуя, приглашает памятник-статую Командора на ужин. На вопрос: «Придёшь ли?» – Статуя неожиданно отвечает: «Да!». Вопрос звучит в си мажоре (доминанта), а ответ – на тонике **ми**, после чего в басу появляется тремоло на звуке **до** (пример 48).

От неожиданно возникающей краски до мажора – мороз по коже. Тут налицо оперно-драматический эффект, но ведь Моцарт и в инструментальном творчестве проявляет себя именно как оперный композитор!

С этой точки зрения большой интерес представляет соната фа мажор № 12, К. 332. Если взглянуть на первую часть с позиций оперной драматургии, можно обнаружить многие признаки моцартовской партитуры – мягкая женственная ария (первая тема), малый оркестр за сценой, как в «Свадьбе Фигаро» (тт. 12–22), ария танцевального характера, сходная с арией Фигаро «Если

захочет барин попрыгать» (тт. 41–56), вокальные ансамбли (тт. 71–81), мощные оркестровые заключения (тт. 86–93). И по-оперному контрастное вторжение темы в ре миноре (т. 22), которая «с подлинно моцартовской неожиданностью, внезапно, подобно призраку, вырывается из тьмы и надолго омрачает сцену» [1, I:2, с. 260]. Как всегда у Моцарта, такой контраст не является единичным, он продолжается в теме-связке перед заключительной партией и занимает главенствующее положение в разработке первой части.

И, наконец, один из самых интересных приёмов, когда Моцарт неожиданно меняет ладовое наклонение мажорных тем особого интонационного склада – с выпуклой и выразительной интерваликой. Вот сходные примеры – из 1-й части кларнетового Квинтета К. 581 (пример 49; для удобства чтения партия кларнета даётся в транспорте) и 1-й части последнего фортепианного концерта Моцарта, К. 595 (пример 50). Быть, может, ростки этой «заветной» моцартовской темы в «Масонской траурной музыке» К. 477 (пример 51)?



Пример 49. Моцарт. Квинтет, 1-я часть



Пример 50. Моцарт. Концерт № 27 для фортепиано с оркестром, 1-я часть



Пример 51. Моцарт. «Масонская траурная музыка»

Почти все произведения, о которых шла речь, относятся к последнему, венскому 10-летию жизни Моцарта. Но это не означает, что в гораздо более ранних сочинениях он не затрагивает конфликтных тем и всегда волновавшую его проблему жизни и смерти. Назовём в этой связи его ре-минорные Kyrie (K. 90, K. 341) или написанную в 17 лет

симфонию соль минор K. 183, мятежный характер которой во многом предвосхищает знаменитую 40-ю симфонию, и где главная тема, с её широкими властными ходами, уже обнаруживает сходство с символом смерти, заключённом в образе статуи Командора в финале оперы «Дон Жуан».



Несколько слов в заключение. Музыка Моцарта сопровождает нас на протяжении жизни. Мы изучаем её примерно в том порядке, в каком она создавалась композитором, продвигаясь «вместе с ним» от простых танцевальных пьес, ранних сонат, вариаций и концертов к его поздним сложнейшим сочинениям. Сначала мы не выделяем моцартовскую музыку в ряду раннеклассических пьес других авторов, но постепенно начинаем осознавать её особенную красоту. Затем приходит понимание того, что Моцарту удаётся на основе знакомых музыкальных формул, кадансов, аккомпанементов создавать нечто новое и прекрасное. И чем опытнее мы становимся, тем больше представляем себе тот необъятный мир, который моцартовская музыка в себе заключает.

После Моцарта было создано много замечательных произведений, но его творчество неизменно привлекает к себе внимание. Почему же музыка именно Моцарта обладает столь притягательной силой? Думается, причина в том, что в ней есть извечная тайна, которая ускользает, меняется, не поддаваясь однозначной трактовке. В то же время, в моцартовских творениях неожиданно открываются связи с музыкой последующих поколений. По словам Г. Чичерина, «Моцарт – *узловой пункт* в развитии музыки. Синтез с будущим <...> *преобладает над синтезом прошлого*» [9, с. 37]. Может, в этом и заключается причина того, что узнав,

сыграв, пройдя с учениками громадное количество новой и новейшей музыки, мы вновь обращаем взгляд на Моцарта, пытаемся понять его загадку.

Отметим немаловажный факт – в музыке Моцарта очень мало авторских ремарок. И не только потому, что традиция подробных указаний динамики, агогики, педали появится позже. Например, у К.Ф.Э. Баха в фантазиях и поздних сонатах тех же 70–80-х годов XVIII века они есть в большом количестве. Дело, вероятно, в том, что эти предписания укрепляют связи исполнителя с автором, который рекомендует, разъясняет, настаивает, оставляя нам вместе с музыкой и «себя». Моцарт же, начисто лишённый дидактических устремлений, оставляет *только музыку*, расширяя тем самым возможности её интерпретации. Это может показаться парадоксальным – ведь всё облечено в строгие классические формы; есть традиции, существуют тысячи зафиксированных исполнений и написанных статей о том, как надо исполнять Моцарта. Но вдруг выясняется, что и исполненное, и написанное устаревает, а его музыка живёт! И она по-прежнему недостижима и непостижима. Эту ускользающую суть Моцарта так точно высказал С. Рихтер, слова которого, вероятно, никогда не потеряют актуальности: «*Его нет ни в детстве, ни в юности, ни в старости... Я искал... Но нигде не нашёл. Я уж не знаю, где теперь искать*» [5].



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Аберт Г. В.-А. Моцарт. В 4-х томах / Пер. с нем. К. Сак-вы. М.: Музыка, 1978–1985.
- 2/ Асафьев Б.В. О симфонической и камерной музыке. Л.: Музыка, 1981. 216 с.
- 3/ Бадюра-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. М.: Музыка, 1972. 377 с.
- 4/ Бернштейн Л. Музыка – всем. М.: СК, 1978. 258 с.
- 5/ Борисов Ю.А. По направлению к Рихтеру: 1979–1983. ООО «РУТЕНА», 2003. URL: <http://www.sviatoslavrichter.ru/books/Borisov/14.php> (дата обращения: 12.12.2021).
- 6/ Гофман Э.-Т.А. Избранные сочинения в 3-х томах. Т. 3. М.: Художественная литература, 1962. 520 с.
- 7/ Моцарт В.-А. Полное собрание писем / Пер. на русский яз. И.С. Алексеевой, А.В. Бояркиной, С.А. Кокошкиной, В.М. Кислова. М.: Международные отношения, 2006. 536 с.
- 8/ Пушкин А.С. Собрание сочинений в 10 томах. Том 4. М.: Правда, 1981. 432 с.
- 9/ Чичерин Г.В. Моцарт. Исследовательский этюд, изд. 4-е, доп. Л.: Музыка, 1979. 256 с.
- 10/ Эккерман И.-П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / Пер. с нем. Н. Ман. М.: Художественная литература, 1981. 687 с.

REFERENCES

- 1/ Abert, G. (1985), V.-A. Mocart [W.-A. Mozart], V 4-h tomah, trans. by K. Sakvy, Muzyka, Moscow (in Russ.)
- 2/ Asafiev, B.V. (1981), O simfonicheskoy i kamernoj muzyke [On symphonic and chamber music], Muzyka, Leningrad, 216 p. (in Russ.)
- 3/ Badura-Skoda, E. and P. (1972), Interpretaciya Mocarta [Mozart Interpretation], Muzyka, Moscow, 377 p. (in Russ.)
- 4/ Bernstein, L. (1978), Muzyka – всем [Music – to everyone], SK, Moscow, 258 p. (in Russ.)
- 5/ Borisov, Yu.A. (2003), Po napravleniyu k Rihteru: 1979–1983 [Towards to Richter: 1979–1983], ООО “RUTENA”,

- Available at: <http://www.sviatoslavrichter.ru/books/Borisov/14.php> (Accessed 12 December 2021). (in Russ.)
- 6/ Chicherin, G.V. (1979), Mozart. Issledovatel'skij etyud [Mozart. Research Study], 4th ed., sup., Muzyka, Leningrad, 256 p. (in Russ.)
 - 7/ Eckerman, I.-P. (1981), Razgovory s Gyote v poslednie gody ego zhizni [Conversations with Goethe in the last years of his life], trans. by N. Man, Hudozhestvennaya literature, Moscow, 687 p. (in Russ.)
 - 8/ Hoffmann, E.-T.A. (1962), Izbrannye sochineniya v 3-h tomah. T. 3 [Selected works in 3 volumes, vol. 3.], Hudozhestvennaya literature, Moscow, 520 p. (in Russ.)
 - 9/ Mozart, W.-A. (2006), Polnoe sobranie pisem [Complete Letter Collection], trans. by I.S. Alekseeva, A.V. Boyarkina, S.A. Kokoshkina, V.M. Kislov, Mezhdunarodnye otnosheniya, Moscow, 536 p. (in Russ.)
 - 10/ Pushkin, A.S. (1981), Sobranie sochinenij v 10 tomah [Collected works in 10 vol.], Pravda, Moscow, vol. 4, 432 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Шавинер Марк Аронович, кандидат искусствоведения, профессор, Высшая школа музыки имени Бухмана-Меты при Тель-Авивском университете, Израиль

Author information

Mark A. Shaviner, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor, Buchman-Meta Graduate School of Music at Tel Aviv University, Israel