

УДК 78.03+785.1

*С. Бородавкин***РОЛЬ, ЗНАЧЕНИЕ И СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ  
ОПЕРНОГО ОРКЕСТРА В. А. МОЦАРТА**

*Статья посвящена оперному оркестру В. А. Моцарта, который рассматривается как высшее достижение его эволюции на протяжении двух первых веков существования оперного искусства.*

*Ключевые слова:* Моцарт, опера, оркестр.

К концу XVIII столетия оперный оркестр в результате своей почти двухсотлетней истории достиг своих вершин в творчестве Х. В. Глюка и В. А. Моцарта, шедевры которых являются итогом развития оперного искусства данного периода. Общее мнение высказывает В. Е. Фурман, определяя место и роль оперного наследия Моцарта в мировой культуре: композитор «завершил в своём творчестве почти двухвековую эволюцию музыкально-драматического искусства, создав на протяжении одного десятилетия (1781–1791) блестящие образцы различных оперных жанров» [11, с. 158]. Добавим, что оперное творчество Моцарта служило образцом для композиторов последующих столетий, особенно XX, создававших произведения, моделью которых являлись оперы их великого предшественника (об этом смотреть, например, статью Л. Данько «Три оперных приношения» [2]). Роль и значение оркестра в операх Моцарта усиливается ещё и тем, что, как сказал выдающийся учёный в области истории оркестровых стилей Ю. А. Фортунатов, хоть несколько и преувеличивая, «истинное открытие оркестра было сделано Моцартом» [10, с. 51] (уточним: в рамках классицизма это абсолютно верно).

Целью данной статьи является, опираясь на достижения моцартоведения, в том числе современного, определить место и роль моцартовского оркестра в общей эволюции оперного искусства и выявить специфику его оперного оркестрового стиля.

В обширной моцартиане и специальных монографиях по оркестровке и её истории оперному оркестру великого композитора уделяется определённое внимание, однако специального исследования, посвящённого данной теме, не имеется. Только в специальных монографиях последних десятилетий установилась в целом верная точка зрения на отдельные стилевые черты оперной оркестровки Моцарта. Так, С. Я. Левин в своём исследовании, посвя-

щённом духовым инструментам в истории музыкальной культуры, совершенно справедливо отмечает: «При помощи инструментов оркестра Моцарт с величайшей тонкостью (иногда даже недоступной пению) подчёркивает индивидуальность образных характеристик, воссоздаёт разнообразные грани характеров, ощущений, чувств и страстей. Особенно колоритны деревянные духовые инструменты» [7, с. 211]. Несколько противоречивый взгляд на моцартовский оперный оркестр, получивший, однако, широкое распространение, в лаконичной форме выражен в современном учебнике по музыкальной литературе: «Характеры героев, их психологическое состояние раскрываются у Моцарта прежде всего через выразительную и индивидуальную *вокальную партию*... Не меньшее значение придаёт Моцарт и партии *оркестра*, очень развитой, исключительно богатой инструментально-тембровой выразительностью. Оркестр принимает активное участие и в создании музыкальных характеристик героев, и в обрисовке сценической ситуации, эмоционального состояния, а иногда — и в проведении через всю оперу сквозной симфонической идеи произведения...» [3, с. 240]. Аналогичную точку зрения утверждает Музыкальная энциклопедия: «Взаимопроникновение симфонизма и драматургии, при неизменном преобладании вокального начала, определяет многие стороны музыкального театра Моцарта» [8, т. 3, с. 701].

Между тем суждение о соотношении вокальных партий и оркестра требует уточнения. По нашему мнению, в своих лучших операх венского периода творчества (1781–1791), а точнее, начиная с «Идомена» (1780), Моцарт нашёл идеальный баланс вокального и оркестрового начал, при котором оба компонента равноправны, образуя диалектическую взаимосвязь.

Как известно, оперное творчество композитора за 24 года со времени первого опыта создания театрального произведения до последних шедевров прошло значительный путь развития. Эволюция оркестровки в операх Моцарта вызывает интерес как в плане развития его композиторского гения, так и как демонстрация потенциальных возможностей оперного оркестра: начав со сравнительно скромной функции сопровождения вокально-хоровым партиями, Моцарт поднимает роль оркестра до равноправного участника действия, в ряде случаев выводя его на первый план, в результате чего в эти моменты оркестр становится *главным* выразительным средством в оперной партитуре даже во время звучания вокально-хоровых партий.

Принципы оперного оркестрового письма Моцарта органически связаны с общим оркестровым стилем композитора, который наряду с гайдновским и бетховенским является в высшей степени показательным для классицизма. Кульминация творчества Моцарта (1780–1791) совпадает с пиком развития культуры эпохи Просвещения, выразителем идей которой в музыкальном искусстве, в самом ярком выражении проявившемся в оперном творчестве последнего десятилетия своей жизни, он и является. Как известно, основные черты Просвещения — культ Разума и стремление к свободе личности; вместе с тем эмоциональная сфера человека отнюдь не ограничивалась. «Век Разума и мир чувств» — так предельно лаконично можно выразить сущность Просвещения, объединившего в себе такие диаметрально противоположные черты, как «прагматизм и легкомыслие, утончённый аристократизм и простоту, искренность и маскарадную лживость, жизнерадостность и безысходность, интерес к человеческой личности, уважение её достоинства и высокомерное презрение разных социальных групп друг к другу, упоение наукой, стремление к Истине и сильнейшее увлечение мистикой и оккультизмом... Культ ощущения и культ наслаждения были тесно связаны в восприятии людей XVIII в.» [4, с. 137].

Сложность и противоречивость эпохи, её неоднозначная многоплановость и обусловили появление в музыкальном искусстве шедевров Глюка и Моцарта, в операх которых оркестр играет такую значительную роль. Во многом благодаря именно оркестру с его колоссальными возможностями Моцарту удаётся воплотить богатый эмоциональный мир личности, передать тончайшие оттенки мыслей и переживаний даже на уровне подсознания, что оказывается недоступным в такой мере другим видам искусств, в том числе и чисто вокальному с его дополнительным ресурсом-опорой на вербальный язык. Оставаясь в основном на позициях классицизма и Просвещения в мировоззренческом и идеологическом плане, Моцарт, однако, выходит за рамки средств музыкальной выразительности, присущих его эпохе, опережая своё время и во многом предугадывая стилевые черты романтизма. Как весьма проницательно отмечает Г. Чичерин, «Моцарт взорвал XVIII век и вышел в будущее. Элементы будущего в творчестве Моцарта вытекают из самой сущности этого творчества, являющего собой узловой пункт» [12, с. 88].

А. Карс выражает общее суждение о том, что «Гайдн и Моцарт намного обогнали всех своих современников XVIII века... Оперы

Моцарта и даже оратории Гайдна показывают нам более богатые эффекты и резче выраженную колористичность в оркестровке, чем их инструментальная музыка, написанная для концертных залов» [5, с. 164, 167].

Как известно, оперы Моцарта отличаются жанровой неоднозначностью и свойственной композитору диффузией оперных жанров. Уже в первых операх Моцарт, будучи автором нескольких симфоний, проявил себя как Мастер, великолепно владеющий ресурсами оркестра эпохи классицизма. Оркестровая фактура достаточно развита и далека от примитивного сопровождения вокально-хоровых партий, что оборачивается даже определённым недостатком, так как в ряде случаев нарушается баланс инструментального и вокального начал — оркестр превалирует, нарушая специфику оперного жанра. Значительным шагом вперёд на пути к совершенству является «Мнимая садовница» (1775), в которой оркестр благодаря разнообразию приёмов оркестровки можно уже считать энциклопедией оркестровых фактур эпохи классицизма, применённых в ариях. Оркестровая фактура постоянно меняется на протяжении арии, передавая все изгибы переживаний персонажа. Пожалуй, до этой оперы такого изобилия возможных типов оркестрового сопровождения в ариях не имеется ни у одного из композиторов. Правда, встречаются и простейшие типы оркестрового сопровождения, как, например, в арии Серпетты (№ 20, II действие), но и в этих случаях Моцарт прибегает к этому вполне осознанно, создавая образ служанки, стремящейся в данной арии скрыть своё истинное лицо за маской бесхитростной простой девушки. Таким образом, сама простота оркестровой фактуры здесь уже является средством характеристики оперного персонажа.

Следующий этап оперного творчества композитора открывает «Идоменей» (1780–1781), завершая зальцбургский период творчества Моцарта и начиная новый, венский, период, ознаменованный высшими достижениями композитора. Оркестровый состав «Идомея» максимально возможный для опер того времени. Впервые Моцарт в состав своего оперного оркестра включил столь любимые им кларнеты. Впервые задействована и флейта *riccolo*. Медная группа представлена четырьмя валторнами, двумя трубами и тремя тромбонами. Имеются и литавры. Однако Моцарт крайне осмотрительно использует данный состав, мудро применяя принцип экономии тембров. Так, флейта *riccolo* появляется только один раз — в сцене бури (хор № 17), а тромбоны, как удачно выразился Аберт, «припасены» только

для сцены оракула [1, 1/1, с. 368], поэтому данный кульминационный момент действия выделен именно благодаря их звучанию. Новаторство «Идоменея» во многом заключается именно в партии оркестра, и опера является этапным произведением не только в творчестве Моцарта, а и в мировом оперном искусстве (во многом опять-таки благодаря оркестру).

В опере «Похищение из сераля», написанной формально как зингшпиль, но синтезирующий в себе жанровые признаки и других оперных жанров, современных композитору, Моцарт трактует оркестр как выразительное средство, по своему значению не уступающее другим компонентам музыкального спектакля. Оркестр «Похищения» не менее интересен, нежели в «Идоменее», представляя и восточную «турецкую» сферу, и, главное, углубляя психологические характеристики действующих лиц.

Наибольшего совершенства Моцарт достигает в своих последних оперных шедеврах. «Свадьба Фигаро» (1785–1786) открывает новый этап оперного творчества Моцарта в плане трактовки оркестра, основной функцией которого становится психологическая характеристика действующих лиц и испытываемых ими эмоций, а также проникновение в тайны подсознания. Говоря словами Г. В. Чичерина, «оркестр досказывает то, чего не говорит голос, иногда разоблачает лицемерие говорящего, чаще всего раскрывает глубину психической жизни за канвой поющего голоса...» [12, с. 79]. При этом (помимо, конечно, выразительнейшего тематизма и его развития) колоссальную роль играет тембровое оформление музыки, необыкновенно точно в соответствии с авторским замыслом создающее колорит как с помощью чистых тембров, так и их определённых комбинаций.

Оркестровый состав «Дон Жуана» (1787), являющегося одной из вершиной оперного искусства, совпадает с предшествовавшей ему «Свадьбой Фигаро», за исключением введения трёх тромбонов. Правда, последние появляются только в финале оперы в момент появления статуи Командора, и в этом сказывается принцип экономии тембра (с аналогичным приёмом мы встречались в «Идоменее»). В одном из номеров оперы — Канцонетте Дон Жуана — участвует солирующая мандолина. Совершенно справедливо определяет роль оркестра в «Дон Жуане» А. А. Хохловкина: оркестр «становится самостоятельным фактором драматической выразительности, предвосхищая роль, которую он будет выполнять в опере XIX века...» [13, с. 133]. Роль оркестра в «Дон Жуане» ещё более возрастает по сравне-

нию с предшествующими операми Моцарта, достигая апогея своего развития.

Оркестровое мышление Моцарта в «Cosifantutte» (1790), принципиально не отличаясь от предшествующих оперных шедевров композитора, обогащается новыми чертами, обусловленными жанровой природой произведения — лирико-психологической музыкальной комедии. Оркестр Моцарта оказывается в высшей степени способным к выражению иронии, процессов, происходящих в подсознании человека, совмещению авторского комментария с характеристикой действующих лиц и сценических ситуаций. Две последние оперы Моцарта — «Милосердие Тита» и «Волшебная флейта» — создавались практически одновременно, в 1791 году. Однако трудно представить более разные произведения, в том числе и по оркестровому письму. Оркестровка «Милосердия Тита» вносит новые штрихи в общую картину эволюции моцартовского оперного оркестра: она в целом проще, нежели в других операх композитора. Роль оркестра ограничивается в основном сопровождением вокально-хоровых партий, которые он только дополняет, усиливая тот или иной аффект; индивидуализация оркестровой фактуры выражена в меньшей степени по сравнению с иными операми; более скромную роль играют колористические моменты. Состав оркестра такой же, как и в «Свадьбе Фигаро», но с добавлением бассетгорна, задействованным только в одном номере оперы. Однако тембровые контрасты сглажены, инструменты недостаточно индивидуализированы (подчеркнём, что это не недостатки, а особенности оркестровки данной оперы). В целом оркестр звучит превосходно; особенно тщательно выверен баланс между оркестровыми группами и внутри групп, что соответствует нормам классицизма, к воплощению которых композитор стремился в «Милосердии Тита» совершенно сознательно.

Совсем иной характер приобретает оркестр оперы «Волшебная флейта», философской музыкальной сказки с лирико-психологическими и комическими элементами. Основная особенность драматургии оперы — сопоставление различных образно-жанровых и сюжетно-тематических сфер, которые, естественно, существенно отличаются по музыкальному воплощению. В «Волшебной флейте» задействован большой состав оркестра, то есть к обычному парному добавлены тромбоны, роль которых в данной опере повышается по сравнению с «Идоменеем» и «Дон Жуаном», где они появляются только в кульминационных моментах. Эпизодически участвуют

бассетгорны и колокольчики (глокеншпиль), а также флейта *piccolo* (только в арии Моностатоса № 13). Таким образом, в «Волшебной флейте» Моцарт применил самый полный оркестровый состав из всех своих опер. Подчеркнём, что тембровое богатство оперы, обеспечиваемое подобным составом, обусловлено перечисленными выше жанровыми и драматургическими особенностями. Так, например, для воплощения сказочных образов требуются и необычные звучания, образующиеся путём применения такого экзотического и необычного для классицизма инструмента, как колокольчики (глокеншпиль) — инструмента, прообраз которого бытовал ещё в эпоху древних восточных цивилизаций, но вошедший в европейскую музыку в XVIII веке во многом благодаря именно Моцарту, одному из первых европейских композиторов, применивших данный инструмент.

Оркестр в операх композитора может выполнять различные функции: помимо уже отмеченной роли характеризовать действующих лиц и ситуации, он является и движущей силой действия, и авторским комментатором событий, происходящих на сцене, вскрывая их подтекст. К звукоизобразительности Моцарт прибегает в редких случаях: его оркестр является прежде всего выразительным средством. Значительно повышается роль оркестра в ариях и ансамблях, в оркестре на протяжении арии или ансамбля проходят важные мелодические линии, имеющие самостоятельное тематическое значение (как, например, напомним, в арии Лепорелло «со списком»). Оркестровые голоса могут дублировать вокальные партии или же поддерживать их чисто гармонически, а могут и контрапунктировать им, вскрывая подтекст действия. В последнем случае большое значение приобретают сольные реплики инструментов. Тот или иной инструмент может служить продолжением высказываний персонажа, а может и противоречить им. В целом оркестр выражает сущность действующего лица оперы, помогает раскрывать его психологию и добираться до глубин подсознания.

В хорах оркестровая партия может приобретать роль контрапунктирующего начала, переключаясь в этом отношении с произведениями великих мастеров полифонии XVII — первой половины XVIII столетия (начиная с венецианской композиторской школы Андреа и Джованни Габриели), у которых инструментальное и вокальное начало равноправны.

Вслед за Генделем и Глюком, а также и некоторыми итальянскими оперными композиторами, Моцарт продолжает развивать и речита-

тивы *assomagnato*, которые при помощи оркестра теряют присущую им функцию вступления к арии, превращаясь в вполне самостоятельную часть оперного действия. Речитативы *assomagnato* в операх Моцарта также плавно вписываются в общую эволюцию этого важного компонента оперного произведения, являясь при этом весьма важным звеном.

Моцарт охватывает практически все типы музыкальных складов (за исключением геторофонии, совершенно не свойственной классицизму), в этом отношении приближаясь к И. С. Баху, который с максимально возможным разнообразием воплотил различные виды оркестровых фактур. Ведущим у Моцарта является гомофонно-гармонический склад со всем его функциональным и тембровым разнообразием, что весьма свойственно классицистскому стилю. Довольно часто встречаются случаи применения монодического склада, приобретающего различные смысловые оттенки в зависимости от конкретной ситуации. В ряде случаев возникает и полифонический склад, столь свойственный предшествовавшей эпохе барокко.

В соответствии с принципами классицистской оркестровки основной оперного оркестра Моцарта является струнная группа, трактуемая чрезвычайно разнообразно и изобретательно. Композитор повышает роль альтов и виолончелей, часто поручая их партиям самостоятельные по своему значению голоса. Сплошь и рядом композитор использует *divisi* альтов а 2. В некоторых случаях виолончели отделяются от контрабасов. Довольно часто Моцарт применяет *rizzicato* как всей группы струнных, так и отдельных партий, трактуя данный приём как определённую краску. Солирующих струнных инструментов Моцарт не применяет.

Колоссальную роль в оперном оркестре Моцарта играет колорит, образуемый применением тех или иных инструментов и их комбинаций. В этом отношении ведущую роль играют духовые инструменты, особенно деревянные, приобретающие определённое семантическое значение. Группа деревянных духовых, которая ещё при Ж. Б. Люлли имела вспомогательное значение, в основном дублируя струнную, редко выступая отдельно от неё, у Моцарта приобретает полное равноправие по отношению к струнной, иногда обходясь без неё, совершенно самостоятельно представляя оркестр. Моцарт дифференцирует деревянные духовые, необыкновенно чутко ощущая их индивидуальность и задействуя их в определённых целях. Тембры деревянных духовых приобретают символическое значение. Так кларнеты, часто в



комбинации с фаготами, служат воплощению любовной сферы. Таким образом в оперном оркестре Моцарта возникают лейттемы.

Валторны и трубы, будучи натуральными, в оркестре Моцарта на втором плане. Иногда Моцарт поручает валторне важные соло (как, например, в «Идомене» и «Cosifantutti»). Трубы используются почти всегда для исполнения гармонических голосов. Как мелодические инструменты трубы звучат в торжественных случаях вместе с литаврами в соответствии со сценической ситуацией. Но звучание медных инструментов в тех или иных эпизодах очень существенно для создания определённого колорита. Литавры самостоятельной роли не играют. Особо следует отметить тромбоны, которые звучат довольно редко, но зато производят неотразимое впечатление именно благодаря их осторожному использованию. В «Идомене» и «Дон Жуане» они появляются в единичных случаях в кульминационных моментах действия. В этом проявляется принцип экономии тембра, которым Моцарт пользуется весьма удачно.

Оперный оркестр Моцарта основывается на лучших достижениях классицизма, иногда обращается к барочному стилю, а в целом предугадывает своё развитие в последующих эпохах, прежде всего в эпоху романтизма. Действительно, по яркости колорита, глубине и многогранности психологических характеристик персонажей оперный оркестр Моцарта романтичен. Конечно же, композиторы-романтики обогащают тембровую палитру оркестра, значительно расширяют его состав, изобретают новые приёмы инструментального исполнительства, но эти пути предначертаны Моцартом. А как музыкальный драматург Моцарт, опираясь именно на оркестр, не уступает никому из последующих титанов оперного искусства вплоть до нашего времени.

Таким образом, оперный оркестр Моцарта использует свои возможности в самой полной мере, открывая новые перспективы последующего своего развития. Новаторство оперного оркестра Моцарта, опережающего своё время, исторически обусловлено и органично вписывается в общий процесс эволюции оркестра.

### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Аберт Г. В. А. Моцарт: В 2 ч., 4 кн. / Г. Аберт ; [пер. с нем., вступ. ст., коммент. К. К. Саквы]. — М. : Музыка, 1987. — 544 с.
2. Данько Л. Три оперных приношения / Л. Данько. // Моцарт: пространство сцены / [сб. статей. Сост. : Р. Г. Косачева, М. Е. Тараканов]. — М. : Изд-во «ГИТИС», 1998. — С. 112–124.

3. Жданова Г., Молчанова И., Охалова И. Музыкальная литература зарубежных стран : [учебное пособие для музыкальных училищ] / Г. В. Жданова. — Вып. 2. — М. : Музыка, 2002. — 414 с.
4. Кабкова Е. П. Музыкальная культура Западной Европы XVIII в. / Е. П. Кабкова // Мировая художественная культура. Эпоха Просвещения. — СПб : Питер, 2008. — С. 137–160.
5. Карс А. История оркестровки : [пер. с англ.] / А. Карс. — 2-е изд. — М. : Музыка, 1990. — 304 с.
6. Конен В. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии) / В. Конен. — 2-е изд. — М. : Музыка, 1974. — 376 с.
7. Левин С. Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры : в 2 кн. / С. Я. Левин. — Л. : Музыка, 1973. — Кн. 1. — 264 с.
8. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : «Советская энциклопедия», 1976. — Т. 3. — 1104 с.
9. Мысли о Моцарте / Сост., вступит. ст. А. М. Меркулова. — М. : Классика-XXI, 2004. — 228 с.
10. Фортунатов Ю. А. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове / А. Ю. Фортунатов. — М. : Композитор, 2004. — 383 с.
11. Фурман В. Э. Оперный театр. Статьи и исследования / В. Э. Фурман. — М. : Музгиз, 1961. — 360 с.
12. Чичерин Г. В. Моцарт: Исследовательский этюд / Г. В. Чичерин. — 5-е изд. — Л. : Музыка, 1987. — 208 с., ил.
13. Хохловкина А. А. Западноевропейская опера. Конец XVIII — первая половина XIX века. Очерки / А. А. Хохловкина. — М. : Музгиз, 1962. — 368 с.

**Бородавкін С. Роль, значення і стилеві особливості оперного оркестру В. А. Моцарта.** Стаття присвячена оперному оркестру В. А. Моцарта, який розглядається як вище досягнення його еволюції впродовж двох перших століть існування оперного мистецтва.

Ключові слова: Моцарт, опера, оркестр.

**Borodavkin S. Role, significance and style features of W. A. Mozart's opera orchestra.** The paper is devoted to W. A. Mozart's opera orchestra which is viewed as the highest achievement of its evolution during the two first centuries of the opera art existence.

Key words: Mozart, opera, orchestra.

