

УДК 78.03+786.2

*Ю. Кантарович***ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ «ДОН ЖУАНА»  
МОЦАРТА В ОСОЗНАНИИ ЧЕРЕЗ МАСТЕРСТВО  
ПИАНИСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА**

*Статья содержит подробный исполнительский анализ музыкальных отрывков оперы Моцарта «Дон Жуан» в фортепианном переложении. Автор указывает на слияние стилистических тенденций в творчестве В. Моцарта и предлагает пианисту «путь гармонической двоичности» для воплощения пианистического «двоестилия» игры — масштабной, мощной, с одной стороны, и звонкой, блестящей, «клавесинной» — с другой.*

**Ключевые слова:** стиль, стилиевая полярность, пианист-концертмейстер, оркестральность, клавесинная камерность.

Актуальность данной статьи обусловлена исполнительским и исследовательским интересом к интерпретации оперы В. Моцарта «Дон Жуан». Предмет статьи — анализ музыкального материала оперы, направленный на выявление символического смыслового содержания произведения. Целью статьи является прочтение моцартовского текста с точки зрения исполнительской деятельности пианиста-концертмейстера. Практическая ценность данной статьи состоит в расширении возможностей интерпретации музыки «Дон Жуана» в концертмейстерской практике.

Главенствующими в своем роде предстают два оперных сочинения великого композитора: «веселая драма» — «Дон Жуан» и наполненный символикой самого высокого смысла зингшпиль «Волшебная флейта». Оба произведения содержат в сюжетном раскладе богатый ассоциативный ряд, привносящий в комическую фабулу серьезный и даже трагический тонус. В обеих операх представлены полярности героико-драматического пафоса и комического «опрощения», причем именно эти последние символизируют «чисто моцартовскую» грацию, тогда как первые относят к моцартовской отзывчивости на завоевания *seria*.

Заметим, что сюжет «Дон Жуана» определяется сказочно-мифологическим мотивом, в котором «гиперэротическим» комплексом наделяется вполне реальная историческая фигура: талантливый флотоводец, памятник которому поставлен в Регенсбурге, на родине его матери, погиб достаточно рано, в неполных 27 лет. Регенсбург, рас-

положенный недалеко от Зальцбурга, конечно, был хорошо знаком в его исторических преданиях Моцарту. Но в Вене Дон Жуан был мифологизирован, соединен со сказочно-волшебным мотивом «места с того света» — и в таком варианте подал историческую личность либреттист оперы Моцарта.

В развитие идеи мифологизации образа Дон Жуана указываем, что этот последний выступает как типичный «трикстер» («герой-шут») — и более в музыке Моцарта, чем в либретто, подававшего характеристику «ветреного любовника» в блеске рыцарских качеств его исторического прототипа. Но одновременно Дон Жуан представлен в комическом единении с его плутом-слугой Лепорелло.

В «Дон Жуане» серьезность выразительных средств группируется все же вокруг характеристики главного персонажа, о символике которого в свете исторических посылок говорилось выше. Но наиболее последовательно «серьезность» выражения, как нравственная безупречность характеристики, связана с образом Донны Анны. И в данном случае выделяем ее партию как наиболее сближенную по смыслу с главным героем — персонажем истинно героическим.

При работе над партией перед певицей стоит серьезная проблема воплощения принципов риторики ариозного пения по типу *seria*. Что касается фортепианной партии, то перед концертмейстером стоит задача воплощения оркестральности Моцарта. Но наряду с такого рода «серьезностями» в средствах выразительности и в совокупной характеристике персонажей (см. : «веселая драма») представлено нечто иножанровое, специфичное для комической сферы: Церлина, например (принцип «веселой драмы»). Аналогично в «Волшебной флейте» (зингшпиль — «игра с пением») полюса серьезности-драмы и комизма представлены персонами Царицы Ночи (сугубо «поющая» партия) и Папагено (более игровая роль).

В либретто да Понте версия легенды о Дон Жуане решена в драматическом повороте: Командор — отец Донны Анны, что определяет нравственную безупречность ее позиции, подкрепленной молодостью, красотой и мужеством ее жениха Дона Оттавио. И этот «силовой перевес» («двое против одного») поддерживает привлекательность противостояния Дон Жуана, решающегося не отступить при видимом преобладании ему противодействующих лиц. Так складывается поистине трагико-драматическая ситуация, в которой «скрещивают оружие» достойные в своем роде противники, никому из которых в отсутствии мужества не откажешь.

Во многих источниках неоднократно отмечалась значимость то-нальностей **d-moll** — **D-dur** в опере «Дон Жуан», тональностей чрез-вычайно значимых в наследии Моцарта в целом. И характеристика Командора (см. аккорды в d-moll в начале увертюры, др.), и препод-несение рыцарственно-игровых свойств натуры Дон Жуана (**Allegro** увертюры, финал I действия, др.) связаны с указанным высотным уровнем (кстати, «сфера *medium*» по пифагорейской шкале, то есть сфера славения, «глориозная» тональность [1, с. 239]). И совершенно в проекции высокой славы Командора оказывается его дочь — Донна Анна, в № 2, в дуэте с Доном Оттавио, образуя музыку выхода героини. Ходы по трезвучию — героическая интонация, выделенный оборот с секстой (интервальный предел «Совершенной» темы) выделяют партию Донны Анны в начале № 2 .

Так выстроенный «зачин» партии героини тем более запоми-нается, что в упреждающем ее оркестровом вступлении секстовая вертикаль подчеркнута на каждой из сильных долей; выставленные **sf** отстраняют контактность с «интонацией вдоха», тремоло «стиля **concitato**» заостряют трагическое величие мгновения (рис. 1).



Рис. 1. Вступление к речитативу

Исполнение соответствующего фрагмента у фортепиано призвано передать оркестровую плотность звучания с эффектами синкоп в пределах ритма высшего порядка в двутактовой метризации движения. Тем самым оркестр и голос оказываются выразительно разными — как движения сердца и разума, соединенные мыслью о Совершенстве.

Нам представляется, что для концертмейстера здесь уместным будет обращение к приемам «бетховенского» пианизма в духе форте-пианно-оркестральных тенденций, замечательно воплощенных в интерпретации произведений Моцарта Рихтером и Гилельсом.


Г. Аберт категорически оспаривает версию Э. Гофмана о «тайной любви» Донны Анны к Дон Жуану. Если не любовь, то симпатия Донны Анны к «соблазнителью» отличает характеристику этой героини в

п'єсе К. Гольдони на этот сюжет, конечно, известная либреттистам и Моцарту. Но при этом Аберт справедливо подчеркивает, что это п'єса — «одно из слабейших созданий комедиографа» [2, с. 14]. В понимании Аберта смысл образа Донны Анны — это «...в отличие от Эльвиры... вовсе не скрытая любовь... Это ненависть, алчущая крови злодея и желающая померяться силами в начатой им игре не на жизнь, а на смерть». И тут же названный автор добавляет, что «ее реакция — совсем не в духе жаждущей мести Армиды. ...Моцарт видел в ней юную девушку, в душе которой к энергии примешиваются черты подлинно девичьей нежности и застенчивости» [2, с. 47].

Это последнее замечание Аберта чрезвычайно точно: интонационный анализ, ниже приведенный, свидетельствует о сказанном. Исполнительский вывод Аберта: «...грубая ошибка отдавать роль Донны Анны высоко патетической певице» (и «ошибочной» выступает, по логике автора монографии, трактовка партии Донны Анны ...великой В. Шредер-Девриент) [2]. Аберт, считаем, явно недооценивает мифологизмы в структуре образа Донны Анны, притом что героический ореол в характеристике «злодея» Дон Жуана явно имеет место, соответственно, обращая в план совпадения помыслы названных персонажей хотя бы по инициативной искренности выступлений. И указанная инициативность отличает обоих от пассивной «охранительности» позиции Дона Оттавио.

На протяжении речитатива **Allegro** мотивы Донны Анны оказываются задающими тон в обмене репликами с Доном Оттавио, что совершенно согласуется со сценической ситуацией горестной реакции дочери на смерть отца и утешающих слов ей сочувствующей персоны. Причем выявление гнева и страдания сделано двухэтапно, сначала на уровне **c-moll** (тт. 1–34), а затем в **d-moll** (устанавливается основная тональность дуэта).

Второе **Allegro** № 2 снова открывается пением Донны Анны, в котором секстовый ход определяет и интервальный объем мелодии, и интервал «скачка», затем заполняемого поступенным движением в теме (рис. 2):

В оркестре — хоральная фактура, поддерживающая мелодию голоса, с оборотами ритмики канта , а также с выраженными нисходящими мелодическими линиями (обороты риторической фигуры *catabasis*, то есть темы Покаянного страдания). Учитывая то обстоятельство, что в первом разделе № 2 тональные сопоставления **c-moll** — **d-moll** направлены в восходящем движении Совершенной

темы, нисходящие мотивы указывают на идею христианского смирения. В инструментальной партии намечено остинато восьмьюми, в которых фигура **catabasis** оказывается основой полифонизации, то есть риторического украшения-усложнения фактуры, указующего на смысловое уплотнение звучания (рис. 2.):

а. дай мне по-гибнуть то же с мо-им род-ным от-цом!  
 о - га хъ тор-го, о! Ди-о! сха-те, во ви-иа дсе.

Рис. 2. Фигура **catabasis** в оркестровом сопровождении

Наконец, третья **Allegro** (обозначение **Tempo I** в тексте) представляет собой «клятву мести», четко вычерчивающую фигуру **anabasis** в секстовом объеме, то есть в ориентации на Совершенную тему церковной музыки (рис. 3):

Су - ро - ва клят - ва на - ша,  
 Схъ ги - га - тет - го, о! Де - с'!

Су - ро - ва клят - ва на - ша,  
 Схъ ги - га - тет - го, о! Де - с'!

*craso.*

Рис. 3. Фигура **anabasis** в вокальной партии

Параллельное пение голосов напоминает старинную традицию кантов-лауд, в которой наказание зла как воплощение ветхозаветной добродетели соединено с идеей славильного пения — см. внутрислоговые распевающие фигуры в мелодии финальной клятвы номера.

Как видим, вокальные партии в совокупности реализуют напряженную грандиозность происходящего в душах героев (Аберт указывает на образ «бушующего потока возбуждения», когда «кажется, что колеблется вся почва» и «лишь с трудом могут устоять против него вокальные голоса» [3, с. 51]).

Соответственно, все это вводит в действие собственно оперный динамический ресурс, в котором туттийное звучание оркестра (и со-

ответствующих звучностей заменяющего его фортепиано в концертной подаче номера) образует естественную точку отсчета.

Обращаем внимание на то, что концертмейстеру, работающему над фортепианным воплощением оркестровой партии, вновь приходится отказаться от клавиесинных стилевых установок, демонстрируемых при исполнении Моцарта Кочишом и Голубовской.

Следующим этапом характеристики Донны Анны является речитатив и ария № 10 — в тональности **D-dur** (ср. с приведенными выше сведениями). Заметим, секстовые мотивы здесь очевидно выступают в функции смыслово опорных образований, в соединении с «жесткими» риторическими ходами на тритон, септиму и т. д. Таково начало речитатива (рис. 4):



Рис. 4. Начало речитатива № 10

Снова, как это имело место в дуэте Интродукции, инструментальная партия и голос компенсативны друг по отношению к другу, в совокупности демонстрируя нравственную масштабность происходящего, выражаемую в оперной мощи звуковедения. Вступительные по отношению к речитативу два инструментальных такта демонстрируют симфоническую диалогичность построения (слабость — сила, ритмическая нормативность движения крупными длительностями — волевые толчки пунктира и т. д., рис. 5):



Рис. 5. Инструментальное вступление № 10

Соответственно начало арии представляет собой «распевание» в контексте фактуры *concitato* и героических — «совершенных» мотивов (рис. 6):



Рис. 6. «Совершенный» мотив в арии № 10

Обращаем внимание на множественные фигуры «тират», выражающих благородную стремительность, утверждаемую на поступенных мотивах, рождаемых линиями *anabasis-catabasis*. А эти последние в ритмически укрупненном плане отличают мелодику вокальной партии. Тем самым инструментальные голоса образуют свободно-имитационные образования по отношению к вокальным фразам, создают риторическое высокое Украшение к вокальной мелодике, сообщая последней риторическую же серьезность и ариозную надобность.

Указанная органическая «переплетенность» инструментальной и вокальной партий определяет композиционное решение арии — в форме классического (симфонического!) сонатного аллегро. Она построена на сходных мелодических последовательностях темы (мотив «философского вопроса» — как «усеченный» вариант темы Креста — см. в вышеприведенном примере последовательность в басу **d — B — e**). Показанная в примере первая тема арии, выполняющая функцию главной партии формы, содержит проявление силы и неженской решимости.

Вторая тема — в **d-moll**, с фактурой песенно-романсовой лирики, но в басу выдержан так же контур «темы философского вопроса» **d<sup>1</sup>-a-b** (рис. 7).

Перед исполнителем-концертмейстером стоит задача создания тембрального контраста звучания: мягкость и лиризм данного отрывка по сравнению с жесткой решимостью предыдущего

Сопоставляя данные анализов произведений В. Моцарта в их осознании через мастерство пианиста-концертмейстера, делаем вывод: стиль Моцарта есть гармония (дополнительность!) стиле-

вых полярностей. В этом — предромантизм Моцарта и отличие от романтиков, допускавших дисгармонические соединения смысловых антиномий. Фортепианный стиль Моцарта есть производное от всей совокупности его стилевых проявлений в творчестве в целом, в оперно-симфонических жанрах в первую очередь, созданных особого рода единением венского рационализма и мифологизмов немецкого барокко. Концертные фортепианные воплощения оперных фрагментов указывают пианисту на путь гармонической двоичности стилевых проявлений клавирной выразительности Моцарта. Это не уступающий Бетховену, «предхристианский» размах звучания фортепиано в оркестровой фактуре, тяготеющей к туттийной насыщенности и мощи, — и клавиsinно-фортепианная камерность, звонкая, блестящая, но в высшей степени детализированная, привычно ассоциируемая с «моцартовским рококо».



Рис. 7. Контур «темы философского вопроса»

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гудман Ф. Магические символы / Ф. Гудман. — М. : Изд-во ассоц. духов. единения «Золотой век», 1995. — 289 с.
2. Аберт Г. В. А. Моцарт. Часть вторая : В 2 кн. / Г. Аберт. — М. : Музыка, 1985. — Кн. 2. — 568 с.
3. Аберт Г. В. А. Моцарт. Часть вторая : В 2 кн. / Г. Аберт. — М. : Музыка, 1983. — Кн. 1. — 517 с.

*Кантарович Ю. Особливості виконання «Дон Жуана» Моцарта в усвідомленні через майстерність піаніста-концертмейстера.* Стаття містить докладний виконавський аналіз музичних уривків опери Моцарта «Дон Жуан» у фортепіанному перекладенні. Автор указує на злиття стилістичних тенденцій в творчості В. Моцарта і пропонує деякі методичні рекомендації для втілення піаністичного «двоєстілія» гри.

Ключові слова: стиль, стильова полярність, піаніст-концертмейстер, оркестральність, клавиsinна камерність.



**Kantarovich Yu Features of «Don Giovanni» by Mozart in awareness skills through piano accompanist.** The article provides a detailed analysis of the performing musical excerpts of Mozart's «Don Giovanni» in the piano score. The author points to the merger of stylistic tendencies in the work of Mozart pianist and offers «the way the harmonic duality» for the realization of piano «double-style» game.

Key words: style, style polarity, pianist — accompanist, orchestral, chamber-harpsichord.



УДК 781+786.2

*С. Лысюк*

## **ИНТОНАЦИОННО-СТИЛЕВАЯ АТРИБУТИВНОСТЬ МУЗЫКИ**

*Статья посвящена характеристике стилево-интонационных приоритетов в процессе обучения музыке. Выявляется влияние вокальной стилистики на инструментальную музыку в контексте европейской музыкальной традиции.*

**Ключевые слова:** интонационный подход, жанр, стиль.

Актуальность темы данного очерка определена сопряженностью заявленных в нем позиций с установками исполнительского музыкознания, основания которого определены, в том числе, интонационным, то есть речево-обусловленным подходом к музыке как живого звучания в вариантах исполнительских прочтений канонов и композиторских нотных текстов. Данное ответвление музыкознания завещано традицией Б. Асафьева [2; 3] в Украине, в том числе это разработки В. Медушевского [11; 12], Н. Горюхиной [4], И. Котляревского [6], Е. Марковой [9] и др. Объект исследования — существенные свойства музыки, предмет — музыкально-стилевая атрибутика, цель — осознание стилиевых показателей музыки в интонационно-речевом понимании природы данного рода искусства. Конкретные задачи таковы: 1) систематизировать представления о стилевой выраженности музыкально-художественного качества; 2) проанализировать интонационный контекст музыкально-стилевых проявлений в свете представлений о первичности обрядово-культовой основы ритуалики и музыки.

Методологическая основа работы — вышеуказанный интонационный подход [см. 2; 3; 4; 6] в развитие концепции П. Флоренского [13]