

Рошенко-Авер'янова О. Універсалізм творчої особистості віолончеліста Г. Б. Авер'янова. Творчий портрет заслуженого діяча мистецтв України, професора Георгія Борисовича Авер'янова представлений на підставі вивчення принципів його творчої діяльності як ректора Харківського інституту мистецтв (1975–1991), педагога-віолончеліста, що створив власну виконавчу школу, талановитого музиканта-виконавця. Виявлені риси універсалізму творчої особистості музиканта, який узагальнив у власній творчій діяльності досвід всіх чотирьох віолончельних шкіл України — Одеської, Київської, Львівської, Харківської. Надана дійсно містична історія створення Сонати-елегії «Pro memoria» А. Гайденко, що присвячена пам'яті Г. Б. Авер'янова; наведеній музикознавчий аналіз твору.

Ключові слова: творчий портрет, творча діяльність, виконавська школа.

Roschenko-Averianova E. Universalism creative personality cellist G. Averianov. The creative portrait of the professor G. Averianov is presented on the basis of study of principles of his creative activity as chancellor of the Kharkov institute of arts (1975–1991), teacher-violoncellist, creating own carrying out school, gifted musician-performer. The lines of creative personality of musician, generalizing in the creative activity experience of all four cello conservatory schools of Ukraine — Odessa, Kyiv, Lviv, Kharkov, are educed. Mystic history of creation of Sonata-elegy of «Pro memoria» A. Gaydenko, devoted memory of G. Averianov is exposed in truth; a musicology analysis over of composition is brought.

Keywords: creative portrait, creative activity, performing school.



УДК 783.29

Л. Бутенко

СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА МУЗЫКИ В. А. МОЦАРТА

В работе рассматриваются стилеобразующие факторы музыки В. А. Моцарта и связанные с ними вокально-хоровые исполнительские проблемы. Рассматриваются проблемы исполнительства и постановочной практики музыки В. А. Моцарта, касающиеся в значительной степени современных постановок опер.

Ключевые слова: стиль, динамика, артикуляция, исполнительство.

В современном мире творческое наследие В. А. Моцарта становится все более востребованным и популярным. Мысль Б. В. Асафьева о возможности имманентного развития музыки В. А. Моцар-

та [1, с. 226] подтверждается возрастающим интересом к ней как специалистов, так и рядовых слушателей, заполняющих концертные залы и оперные театры. Рассматриваемый аспект музыкально-культурологического феномена В. А. Моцарта находится в рамках его светоносного мироощущения и художественно-эстетических установок, где музыке отводится особая роль носителя красоты, гармонизующей духовную жизнь человека. Музыка, — по убеждению композитора, — искусство, призванное говорить даже о самом безобразном — красиво.

Дефицит красоты, остро ощущаемый каждым новым поколением, все чаще заставляет обращаться к музыке В. А. Моцарта, способной в определенной степени восполнять его, уменьшая дисгармонию духовной жизни социума. Однако отметим, что в феномене музыкального явления В. А. Моцарта нерешенные (или специфически решаемые) проблемы исполнительской и постановочной практики его музыки все чаще вызывают дискуссии и острую полемику среди профессионалов. Это в большей степени касается современных постановок опер В. А. Моцарта, но дискуссионных вопросов немало и в вокально-инструментальном исполнительстве музыки В. А. Моцарта.

Несмотря на многочисленные исследования стилевых особенностей композитора и факторов, их составляющих, исполнительские приемы, манеры, технологические подходы и т. д. нередко выходят за стилевые рамки творчества композитора, создавая пеструю исполнительскую картину с противоречивыми взаимоисключающими моментами. Системные исполнительские «атаки» на стилеобразующие составные композитора, по нашему убеждению, разрушают его дух, гармоничную целостность особого звукового и эстетического мира, имя которого — В. А. Моцарт.

Сегодня исполнительский «разброс» в стилеобразующих факто-рах композитора представляется нам недопустимо широким, и все же «чистая» музыка остается узнаваемой, что нельзя сказать о по-становках моцартовских опер. Здесь все чаще встречаются режиссерские «версии», где общими с авторскими остаются лишь имена персонажей. Возникает вопрос — не приспособливается ли творчество В. А. Моцарта под утилитарные потребности режиссеров-постановщиков, в том числе — возможность «погреться» в лучах его славы, не прилагая при этом особых усилий к поиску и раскрытию множественности смыслов великих творений композитора?

Опера как театральный вид искусства подчиняется законам театра, имеющим свою специфику и свои задачи, отличные от сугубо музыкальных. Воплощая на сцене оперные шедевры В. А. Моцарта, режиссер-постановщик обязан всякий раз как бы принимать подданство авторской партитуры, где решение поставленных гением проблем, подразумевает у постановщика талант равный авторскому.. Вот с этого момента и происходит резкий, стремительный уход от композитора: чем дальше от него, — тем меньше нелицеприятных сравнений. Заканчивается осознанное бегство, как правило, не вариативным прочтением моцартовского шедевра, т. е. — сценической интерпретацией, а собственной «версией», не имеющей к композитору отношения, но гордо именуемой — Мой «Дон Жуан», Моя «Свадьба Фигаро», Моя «Волшебная флейта» и т. п. В этой ситуации в цепочке взаимоотношений композитор — исполнитель (режиссер-постановщик) — зритель попрана аксиома первичности композиторского артефакта и, следовательно, вторичности исполнительского искусства.

Ниже мы неоднократно будем касаться вопросов вокально-хорового ракурса воплощения опер В. А. Моцарта, но в большей мере речь пойдет о стилеобразующих компонентах моцартовской звучности, ее идейно-эстетических и технико-технологических параметрах, особенностях мышления композитора и т. д., то есть — главных составляющих дух музыки В. А. Моцарта, без которого самое добросовестное и скрупулезное воспроизведение нотного текста вряд ли можно назвать музыкой В. А. Моцарта.

Оперный стиль В. А. Моцарта формировался под влиянием разных факторов. С одной стороны — это национальный жанр зингшиля, объединяющий драматическое мастерство, владение словом и искусством пения, с другой — итальянская опера с ее многообразием жанров, знаменитым *bell canto*, завоевавшим популярность во всех странах Европы. С итальянской музыкальной культурой у молодого В. А. Моцарта были особые отношения: уже ранние его оперы успешно конкурировали с операми выдающихся итальянских композиторов. Выиграть заказы на сочинение и постановку спектаклей в Италии даже гениально одаренный В. А. Моцарт мог только при условии до-сконального владения всем жанровым разнообразием и стилистикой опер итальянских композиторов, приемами их письма, принципами итальянского бельканто, разновидностями оперных форм, речитативов, выразительными возможностями оперного оркестра, а также знанием вкусов, требований и запросов итальянской публики.

Оперное творчество В. А. Моцарта, не будучи реформаторским по форме (но не по существу), не только не затерялось среди произведений известных оперных композиторов его времени, но заняло особое место, со своей эстетикой, драматургией, собственным стилем, вокальной школой, и т. д., которые со временем породили так называемых «моцартовских певцов», умеющих создавать неповторимое моцартовское звуковое пространство с особым способом звукоизвлечения, исполнительской манерой.

Рассмотрим основные черты оперного моцартовского стиля, создающие необычный музыкальный мир композитора, который отличается от творчества как его современников, так и великих композиторов других эпох.

Итак:

1. Моцартовскому оперному стилю свойственна строгость вокального звуковысотного интонирования. Под этим подразумевается отсутствие привычных итальянских портаменто (легатное «скольжение» от ноты к ноте), а также отказ от множества различных вокальных приспособлений веристского толка, позволяющих «сбрасывать» излишнее напряжение с голосовых связок, вокального аппарата, создающих определенное удобство и «комфортность» в пении;

2. Манера моцартовского звукоизвлечения характерна вокальная *инструментальность*, природа которой близка к звукоизвлечению на деревянных духовых инструментах, т. е. нота берется «точечно», что требует от певца почти идеального звуковысотного интонационного слуха, мастерского владения голосовым аппаратом, подвижностью и гибкостью голоса, отсутствия малейшей «зажатости», напряженности в пении. Вышеуказанная инструментальность вовсе не означает, что вокально-хоровую музыку В. А. Моцарта необходимо исполнять исключительно в темперированном строе. Просто особенности ладонональных тяготений в мелодическом интонировании, тонкости ладогармонических напряжений в вокальных ансамблях и оперных хорах В. А. Моцарта (гармонический строй) выходят за рамки рассматриваемого тезиса «инструментальности», являясь по сути хороведческой областью строя, поэтому рассмотрение данной проблемы сознательно опускается в этой работе;

3. Моцартовская линия *il filo* почти всегда менее «вязкая», чем итальянская, но при этом вокальный звук не поверхностно-колоратурный, «отщелкивающий» отдельные ноты, а упругий и достаточно весомый в драматических кульминационных местах.

В туттийных же эпизодах — он насыщен, хотя никогда не бывает повористски нагружен;

4. Вокальной линии В. А. Моцарта свойственны как мягкая легатность, так и легкость, подвижность вокального *perle*. Одновременно в ней должна ощущаться более рельефная «граненость» каждого звука, чем, например, у композиторов эпохи барокко или же стиля романтического бельканто. Именно отсутствие плотной звуковой вязкости и характерная граненость звука придают моцартовскому пению легкость, подвижность, некоторую аристократичность и галантность даже у таких образов, как слуга Дон Жуана Лепорелло (опера «Дон Жуан»). Поэтому певцы, специализирующиеся на исполнении произведений Р. Вагнера, редко участвуют в постановках опер В. А. Моцарта. «Массивность» их манеры звукоизвлечения и самих голосов отрицательно сказывается на моцартовском стиле, его неповторимой природе звучности;

5. Моцартовскому оперному стилю присущи однородность, выравненность, недопустимость тембральной, динамической, артикуляционной вокальной пестроты (практически все характерное образно-смысловое интонирование с его достаточно широкими допусками и возможностями перенесено в речитативы).

Выше говорилось о том, что генезис моцартовского вокального звука, его корневые истоки нужно искать в особенностях национального жанра зингшпилля, где требуется умение быстро перестраивать голосовой аппарат с разговора на пение и наоборот (напомним, что «разговорное» положение гортани — высокое). В зингшпиле при немецкой орфоэпии подобные перестройки требуют гибкой адаптационной подвижности гортани и особого умения не «садить» большие массивы прозаического текста на гортань. Подобное умение можно реализовать только при опущенном положении гортани. Возможно, отсюда исходит один из основополагающих принципов немецкой академической вокальной школы — требование исключительно низкого положения гортани у певцов. На наш взгляд, «пониженная» гортань в разговорных эпизодах оберегает голос от перегрузок, сохраняет работу резонаторов, уменьшает лишние эволюции гортани и держит ее в готовности к вокальному звукоизвлечению.

Моцартовский звук — особая субстанция, в основе которой лежит главный художественно-эстетический принцип композитора, который писал: «... страсти, какими бы пылкими они не были, должно выражать так, чтобы они не вызывали отвращения: музыка, передавая

самые ужасные положения, не должна оскорблять слух; наоборот, она должна его услаждать, то есть всегда оставаться музыкой...» [2, с. 34].

Мы сознательно не берем в кавычки выражение «моцартовский звук» — физико-эстетическое явление, рожденное эпохой Проповеди, галантным стилем, акустикой салонов «рококо», спецификой инструментария и, конечно же, музыкальным гением и художественно-эстетическими идеалами В. А. Моцарта.

О природе и характере моцартовского вокально-инструментального звука можно судить, опираясь на многочисленные упоминания о нем самого В. А. Моцарта в письмах к отцу и сестре, а также на воспоминания современников В. А. Моцарта, известных музыкантов и выдающихся композиторов того времени: А.-Э. Мюллера, И. Гуммеля, М. Клементи, Л. Бетховена и других. Из этих источников видно, насколько палитра моцартовского звука богата и разнообразна. Конечно же, нет вины В. А. Моцарта в том, что его музыка позже подверглась влиянию не свойственных ему исполнительских стилей, приемов.

В XIX веке, согласно требованиям романтического стиля, исполняя Моцарта, в центр ставили не человека «эпохи просвещения» — свободного, чувствительного, ироничного и в то же время рационального, а романтика с бурными страстями и рефлексиями, злоупотребляя при этом динамическими оттенками, звучанием нового инструментария, составом оркестра, приемами романтического рубато, чрезвычайно «затянутыми» темпами медленных частей и т. п. Это стало поводом появления другой крайности в исполнении музыки Моцарта — так называемой «аутентичности», где, строго следуя скрупульезмом авторским обозначениям, исполнители еще больше отдалялись от сути его творчества, стиля в сторону механической моторности, неверно понимаемой академичности, а нередко и просто скуки, не свойственной моцартовскому естеству. Проблема аутентичности рассматривалась нами в предыдущих работах, в частности, в учебном пособии для вузов «Оперно-хоровое исполнительство», где были сделаны выводы о принципиальной невозможности аутентичности исполнения [4].

Итак, рассмотрим подробнее динамические обозначения и ремарки В. А. Моцарта как стилеобразующий исполнительский фактор. В. А. Моцарт не только знал всю шкалу динамических градаций между *pp* и *ff* (*pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*), но и активно использовал ее в своей исполнительской практике, при этом в соответствии с традициями современной ему нотозаписи, довольствовался только намеками на

динамику, что создало исполнительскую проблему, вызывающую споры по сегодняшний день.

Антиномические оттенки *f* и *p* у В. А. Моцарта менее конкретны, чем у современных авторов. Они могут означать *и меццо форте и фортиссимо, и меццо пьяно, пианиссимо*. Как правило, моцартовское *f* в значении *ff* встречается в заключительных тутти с трубами, литаврами в сочетании с tremolo струнных инструментов, а также часто в местах наибольшего эмоционального подъема в разработках (например, в поздних сонатах), в заключительных ансамблях и хорах опер. В. А. Моцарт — композитор с оперным типом мышления, что хорошо заметно даже в сочинениях для фортепиано, в частности, сонатах. В них ярко прослеживаются оперные формы и оперная «инструментовка». Исполнитель не может не заметить вполне итальянскую арию в стиле бельканто, или же игру «струнного квинтета», сменяемого «духовыми» с их специфической артикуляцией и резким звучанием. И если у В. А. Моцарта игра «струнных» обозначена *f*, а на звучании «деревянных» стоит нюанс *p*, то можно смело менять эти динамические оттенки местами.

Значительно реже контрастной динамики встречаются подвижные нюансы *крешендо* и *диминуэндо*, но там, где они необходимы — В. А. Моцарт использует буквенное обозначение. Ремарка *calando*, обозначает только «тише», но не «тише и медленнее», как это принято, например, у Дж. Пуччини и современных авторов. По большому счету для исполнителей динамика у В. А. Моцарта играет не столь важную роль, как принято думать. Главное у него — *рельефность*. Уже в «Опыте основательной скрипичной школы» («Versuch einer gründlichen Violinschule» (Аугсбург, 1756), Леопольда Моцарта (отца В. А. Моцарта) речь идет не о динамической краске, колорите, а скорее о рисунке. Если, например, произведения В. А. Моцарта исполняет большой хор или же пианист-исполнитель сильный и крупный человек, то и звук у них может быть большим — только и всего. Наиболее существенным в исполнении В. А. Моцарта является умение *рельефно выделить главный материал* и затушевать второстепенный, т. е. прочертить линию, рисунок. Проводя параллель с живописью и сравнивая двух гениальных художников эпохи Возрождения — Микеланджело и Рафаэля, можно сказать, что гениальный рисовальщик Микеланджело даже без красочной палитры остался бы великим художником, в то время как гениальный живописец Рафаэль без своего колорита — вряд ли.

Современные исполнители сходятся на том, что звучность у В. А. Моцарта всегда должна быть благородной и аристократичной, даже в моменты наивысшего напряжения она обязана оставаться прозрачной и прекрасной. Но в эти казалось бы однозначные понятия нередко вкладываются разные смыслы. Часто прозрачность звука подменяется «детской» звучанием, в пении — полуоткрытостью и мелкостью звука («выключением» грудного резонатора, пением «от ключиц»), отсутствием эмоционального отношения к материалу, «объективной отстраненностью» и, в конечном итоге, — к схоластичности и скуче, что так же далеко от моцартовского мироощущения, как и мрачные дебри немецкого романтизма.

В сравнении с барочной звучностью Г. Ф. Генделя (в частности, в ораториальных сочинениях), жившего до него, или с классицистской у Л. Бетховена, жившего после него, — звучность В. А. Моцарта, несомненно, более легкая. Это связано скорее не с инструментарием (хотя рояль бетховенского времени значительно тяжелее и мощнее по звуковой силе), а с эстетическими установками В. А. Моцарта, которые в корне отличались от позиций вышеуказанных композиторов. Но было бы грубой ошибкой исполнять музыку В. А. Моцарта (как инструментальную, так и вокальную) легковесным, поверхностно-мелким звуком, в угоду ложно понимаемой стильности. Р. Штеглих утверждает, что сверхнежный, сверхграциозный и чуть слышный звук в исполнении музыки В. А. Моцарта к добру не приведет. «Для моцартовской звучности вовсе не характерна невесомость; в ней, как это ни покажется неожиданным, — сила, даже в речитативах. В моцартовском звуке, стройном и крепком (*kernhaftig* — буквально «с ядром», «с косточкой»), нет ничего бездонного, парящего, неустойчивого... И в утонченной «небесной» и в глубокой «земной» мелодии звук этот устойчив, естествен и оперт» [8, с. 66–67].

Нужно отметить прямую связь звучности с темпом. Впечатление вялости движения создается главным образом слишком густой звучностью; в вокально-хоровом варианте — излишней массой звука, а также рыхлостью начала и окончания нот (последние два параметра звука скорее нужно отнести к технологии артикуляционных приемов). Именно определенность начальной атаки и окончания звучания как раз и порождает особую моцартовскую «граненость» каждой ноты. Итак, чем меньше масса звука (не путать с динамикой!), чем «прозрачнее», «граненее» звучание — тем движение (темп) кажется более быстрым.

Обратимся к еще одной слагаемой моцартовского стиля — артикуляции.

Артикуляция в моцартовских произведениях является одной из исполнительских проблем, вызывающих по настоящее время полемику среди моцартоведов и исполнителей. *Артикуляция* (лат. *articulatio*, от *articulo* — расчленяю, членораздельно произношу) — способ исполнения на музыкальном инструменте или голосом последовательности звуков, определяется слитностью или расчлененностью последних. Дискуссия касается как различия в моцартовских рукописях штрихов: точки, клинышки, черточки, обозначающие штихи *staccato* и его разновидности — мягкое, острое, короткое, длинное и т. п. (точки под лигой не вызывают спора), так и самого определения артикуляции, под которой некоторые западные музыканты понимают также фразировку: Г. Риман, Т. Вимайер, К. Маттеи, Г. Келлер [2, с. 183]. Дефиниция артикуляции в последние десятилетия обрела большую определенность в работах И. Браудо, А. Сокола [3; 5; 6]. Рассмотрим исполнительский (речевой) аспект артикуляции в произведениях В. А. Моцарта.

В моцартовское время не употреблялось современное начертание знаков акцента $>^<$. Моцарт обозначал акцентировку знаком сфорцато. На «пьяно» — это был относительно слабый акцент. На «форте» — более жесткий. У композитора знак *fp* являлся аналогичным знаку *sf*, вместе с тем не следует смешивать современный прием исполнения *fp* и *sf*. Их инструментальная (у духовых) и вокально-хоровая технологии заметно разнятся. Акцент (*sf*) — это мгновенное димиинуэндо после твердой атаки начала звучания ноты. Прием же *fp* нуждается в иной технике исполнения. Чтобы между *f* и *p* не было заметного (хотя почти мгновенного) димиинуэндо, они должны быть отделены друг от друга очень краткой цезурой, то есть этот прием артикуляции имеет две отдельные атаки: на форте и на пьяно. В вокальном варианте цезура — тот миг остановки звучания, когда голосовые связки после атаки на форте должны снова сомкнуться для начала фонации на пьяно, или же, оставаясь разомкнутыми, приготовиться к мягкой новой атаке. Только в этих случаях возможно противопоставление контрастной динамики. Цезура в условиях акустики зала практически не заметна. Данный прием в хоровом исполнении представляет особую трудность, так как требует от каждого артиста хора высокого технического уровня владения голосом, вокальной техникой и отточенного чувства ансамбля. При подготовке «Коронационной мессы» Моцарта, раздел «Credo» (тт. 19–21) на овление приемом *fp* было потрачено много времени. От хора требовалась

очень короткая ударная, а главное, — одновременная атака звука, стационарная же часть ноты после кратчайшей цезуры должна была звучать на *p*. В быстром темпе (*Allegro molto*) при короткой длительности этот прием требовал особой прецизионности, филигранности исполнения. Возможно, дополнительную трудность исполнения данного приема создает внезапная смена положения гортани с опущенной на *f* на парадоксально высокую на *p*. Палиативным вариантом (исходя из многочисленных аудиозаписей и редакций мессы) является исполнения первой доли на *f* и только второй — на *p*, что не только огрубляет контрастное противопоставление динамики, но и не соответствует моцартовскому обозначению данного артикуляционного приема.

Анализируя исполнительскую природу акцентов, всегда нужно помнить, что они не могут рассматриваться отвлеченно, вне музыкального контекста. Их сила, характер, технология полностью зависят от динамического оттенка своего окружения, артикуляции данного мелодического отрезка, а главное — художественных задач, решаемых композитором в каждом конкретном случае.

Подавляющее большинство певучих моцартовских тем требуют легатного исполнения. В местах, где нет пассажей, В. А. Моцарт часто придерживается старого правила строгого стиля: в *поступенном* движении играть *связно*, в *скачкообразном* — *расчлененно*. Следовательно, исполнять приемом *legato* разложенные аккорды нужно лишь в исключительных случаях, тогда, когда они записаны нотами крупной длительности, как, например, в сонате *B-dur* (К. 570). Но это не является непреложным условием. Нередко поступенная и даже статичная мелодическая линия может артикулироваться *non legato*, как это наблюдается в хорах оперы «Волшебная флейта» (Картина XI, *Allegro*, хор «Es siegte die Stärke»).

В завершение хочется привести высказывания выдающихся певцов об особенностях стиля В. А. Моцарта и его воплощении в произведениях композитора. По мнению **Франсиско Арайза**, лучшего моцартовского тенора мира (по определению лондонской «Таймс»), вокальный Моцарт — ближайший родственник *bel canto*. Петь В. А. Моцарта — значит использовать голос как музыкальный инструмент: с ровностью окраски, точностью в любых ситуациях, однородностью всех нот, столь очевидной у обычных музыкальных инструментов с их мгновенной звуковой атакой, и сохранением единой окраски по всему диапазону. Инструментальная трактовка голоса В. А. Моцартом *уникальна* и отличается от баховской, не требующей такой же степени совершенства.

Ф. Арайза отмечает особую трудность моцартовской колоратуры, которая, по его словам, существенно отличается от баховской или россиевской. Моцартовская колоратура — инструментальная, по существу это даже не колоратура, а как бы прядущаяся нить, где каждая нота четко артикулируется. То есть здесь значительно больше *legato*, чем в колоратуре Дж. Россини, и она должна быть более оперной, а каждая ее нота — более *отделенной*, как капля росы на лепестках розы. **Николай Гедда** подчеркивает, что существуют определенные музыкальные законы, которым необходимо следовать, когда поешь В. А. Моцарта:

1. Отсутствие *portamenti*;
2. Точность звуковысотной интонации;
3. Чистота линий;
4. Контроль динамики.

Продолжая свою мысль, знаменитый певец отмечает, что все эти вещи важны во всякой музыке, но особенно в музыке В. А. Моцарта, где певца не спасет то, к чему он может прибегнуть при исполнении Дж. Пуччини или, в меньшей степени, Дж. Верди. Серьезность, точность, едва ли не строгость — вот что следует совершенствовать, когда поешь сам или проходишь с кем-то В. А. Моцарта, если хочешь петь стилистически верно. **Герман Прей** рекомендует молодым певцам начинать именно с В. А. Моцарта, нежели приходить к нему после Дж. Верди, Дж. Пуччини, Р. Вагнера или Р. Леонкавалло. Еще лучше, считает он, если певец придет к нему через немецкую *Lied*, через И. Баха, Л. Бетховена и Р. Шумана, как пришел к Моцарту и он сам. Что касается моцартовских оперных партий, — важнейшими в них являются ансамбли и речитативы. Надо уметь так спеть мелодию, — продолжает Герман Прей, — чтобы слушатели могли сразу различить, какой голос что поет в ансамбле. Речитативы у Моцарта жизненно важны, они делают оперу оперой, создают краски и атмосферу каждой сцены, в них выражены самые сокровенные мысли персонажей. Поэтому они должны звучать естественно, без аффектации и никогда не «декламироваться» в вымученной надуманной манере. В «Дон Жуане», например, характер героя полностью определяется речитативами, иначе от него остаются лишь две арии — «ария с шампанским» и «серенада» (Г. Кааян, готовя «Дон Жуана» к Зальцбургскому музыкальному фестивалю, 95 % репетиционного времени уделил именно речитативам, считая, что арии сами скажут за себя... — Л. Б.)

Пласидо Доминго предостерегает начинающих исполнителей от заблуждений, что В. А. Моцарт, будто бы безвреден для молодого голо-

са. Наоборот, поющие В. А. Моцарта без хорошей техники могут вскорости погубить себя. Но если исполнители имеют хорошую технику, В. А. Моцарт и Дж. Верди для голоса здоровее многих других композиторов, особенно веристов. Руджеро Раймонди утверждает, что общим знаменателем трех моцартовских опер на либретто Да Понте («Свадьба Фигаро», «Дон Жуан» и «Cosi fan tutte») является разрушение любви и триумф социальных условностей. Ибо *истинные герои опер — социальные и этические условности*, которые, несмотря на ироничную их трактовку В. А. Моцартом и Де Понте, в конечном счете неизменно торжествуют. Большинство моцартовских арий — не монологи, но квартеты и терцеты, где партнеры молча слушают кого-то одного и — непременно! — реагируют на его речь. В «Волшебной флейте», например, совершенно невозможна трагическая ария Памины без жующего Папагено, с одной стороны, и молча страдающего Тамино — с другой. Бессмысленной выглядела бы и ария «Come scoglio» из «Так поступают все», если бы при этом не присутствовали оба любовника и Дорабелла, соответствующие реагирующие на патетические заверения Фьордилиджи в ее непоколебимой верности. Встречаются, конечно, подлинные монологи, в которых герой спорит с самим собой или с Богом, и тогда задача режиссера — выявить этот скрытый диалог.

Стилистические и постановочные проблемы, сопутствующие исполнительству музыки В. А. Моцарта и рассмотренные в данной работе, достаточно полно очерчивает общую картину современного его состояния. Попытка систематизации главных стилеобразующих факторов оперно-хоровой музыки В. А. Моцарта, обращение к их технологии позволяет исполнителям базировать свое отношение к музыке композитора на вполне конкретных материальных основах, четче дифференцировать феномен творчества В. А. Моцарта в общестилевом направлении венского классицизма.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. Об опере. Избранные статьи / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1976. — 336 с.
2. Бадура-Скода Е., Бадура-Скода П. Интерпретация Моцарта / Е. и П. Бадура-Скода. — М. : Музыка, 1972. — 375 с.
3. Браудо И. Артикуляция : О произношении мелодии / И. Браудо ; [под редакцией Х. С. Кушнарева]. — 2-е изд. — Л. : Музыка, 1973. — 199 с.
4. Бутенко Л. Вокально-хоровое виконавство : [навчальний посібник] / Л. Бутенко. — Одеса : ОДМА, 2002. — 266 с.

5. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции / А. Сокол. — Одесса : ОКФА, 1995. — 208 с.
6. Сокол А. Исполнительские ремарки, образ мира, музыкальный стиль / А. Сокол. — Одесса : Моряк, 2007. — 276 с.
7. Einstein A. Vorwort yur dritten Auflage Köchels Verzeichnis Chronolo-ischt-hematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke. W. A. Mozarts... von L. R. Köchel, Sechste Auflage... Breitkopf und Härtel. — Wiesbaden, 1964. — S. XLVIII.
8. Steglich R. Über den Mozart-Klang // Mozart-Jahrbuch 1950. — Salzburg, 1951. — S. 66–67.

Бутенко Л. Стильові особливості вокально-хорового виконавства музики В. А. Моцарта. В роботі розглядаються стильоутворюючі засади музики В. А. Моцарта та пов'язані з ними вокально-хорові виконавські проблеми. Розглядаються проблеми виконавства і постановочної практики музики В. А. Моцарта, що стосуються в значній мірі сучасних постановок опер.

Ключові слова: стиль, динаміка, артикуляція, виконавство.

Butenko L. Style features of vocal and choral fulfillment V. A. Mozart's music. The paper deals with stylistic factors of Mozart's music and vocal-choral problems that are associated with it. There are the problems of performing and staging practice of Mozart's music relating largely modern productions of operas considered.

Keywords: style, dynamics, articulation, doers.



УДК 78.03+781.8

O. Чеботаренко

C. В. РАХМАНИНОВ. СОНАТА ОР. 28 № 1: К ПРОБЛЕМЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ПОНЯТИЯ

Статья посвящена проблеме исполнительского понимания текста Сонаты № 1 оп. 28 С. В. Рахманинова. Рассматривается специфика воплощения фаустовской темы композитором. Обсуждаются проблемы мотивной символики в контексте композиторского стиля.

Ключевые слова: исполнительское понимание, мотивная символика, семантика, образная сфера.

Обращение к Сонате оп. 28 № 1 С. В. Рахманинова вызвано, с одной стороны, отсутствием глубокого аналитического исследования, которое по достоинству оценило бы значимость данного произведения; с другой — отсутствием исполнительской традиции (испол-