

УДК 782.1+784.95/.96

**В. Рєзрум****ВЕДУЩИЕ НАПРАВЛЕНИЯ И АКТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ  
МУЗЫКОВЕДЧЕСКОЙ МОЦАРТИАНЫ**

*В статье рассмотрены ведущие направления и актуальные аспекты музыковедческой моцартианы. Моцартовская культура рассматривается как эстетический и стилевой феномен; универсализм и многообразие мелоса Моцарта рассматриваются как главные причины, приближающие творчество Моцарта к нашей эпохе.*

**Ключевые слова:** моцартиана, моцартовская культура, опера, оперная семантика.

В современном музыкознании наблюдается стабильный интерес к исследованию творческого наследия В.-А. Моцарта, и на сегодняшний момент можно говорить о накоплении немалого количества исследований, существенно обновляющих методологию анализа оперных произведений. Продолжая лучшие традиции русской музыкальной критики, нашедшие отражение в работах В. Стасова, В. Серова, Б. Асафьева, Г. Лароша, современное опероведение очертило достаточно широкий круг рассматриваемых проблем. К наиболее востребованным можно отнести: изучение оперного произведения в контексте стилевых и стилистических стремлений композитора, сопоставление литературной основы произведения и текста либретто, рассмотрение особенностей оперно-сценической драматургии, анализ применяемых оперных форм и функциональной роли оркестра, и, наконец, изучение музыкальной характеристики персонажей.

Данное устойчивое обращение к творческому наследию В.-А. Моцарта является актуальным как для музыканта-исполнителя, так и для исследователя уже в силу его художественного значения. Несмотря на эстетическую самодостаточность творчества Моцарта, исследование его требует ознакомления с историческим контекстом и особыми чертами культурной эпохи. В многочисленной моцартоведческой литературе особое значение следует уделить работам, в которых раскрываются культурно-эстетические и социально-исторические реалии эпохи, что, без сомнения, накладывало заметный отпечаток на творчество и художественную индивидуальность Моцарта. При этом диалог Моцарта с окружающим и современным ему миром практически ограничен рамками художественно-эстетических проявлений

эпохи и особого типа мышления. Здесь следует вспомнить о тонком замечании-рассуждении Г. В. Чичерина, который утверждал, что «Моцарт — более композитор XX века, чем композитор XIX века, и более композитор XIX века, чем композитор XVIII века, от которого он оторвался и ушел в будущее» [8, с. 36]. Исследователь считает, что Моцарт потому и умер в нищете, что под конец жизни стал практически чужим для своего времени и непонятым своими современниками. В.-А. Моцарт предстает представителем того типа художников, которые раскрываются в процессе длительного осмысления его творческих идей, который открывается лишь постепенно. Именно поэтому деятельность Моцарта последних лет жизни была закрыта практически для всех его современников, и первые попытки соответствующего осмысления мы можем наблюдать в веке XIX. Во всей своей полноте, как считает Г. Чичерин, Моцарт с его космизмом, амбивалентностью и безграничной глубиной начинает открываться только XX веку [8, с. 36].

Однако многие исследователи века XX, такие как Герман Аберт и Бернгард Паумгартнер, считали, что полное понимание творчества и композиторского метода Моцарта остается делом будущего. Авторитетность озвученной исследовательской позиции тем интереснее, что звучит из уст ученых, труды которых являются основополагающими в современном моцартоведении. Так, немецкий ученый-музыковед Герман Аберт (1871–1927) является автором значительного количества музыкально-исторических исследований, среди которых особо следует выделить фундаментальный труд о В.-А. Моцарте; Бернхард Паумгартнер (1887–1971) — австрийский композитор, дирижер, музыковед, общественно-музыкальный деятель, возглавлявший в свое время зальцбургский Моцартеум, а также стоявший у истоков Зальцбургского музыкального фестиваля. Данная позиция во многом объясняет неугасающий интерес к творчеству Моцарта и постоянные попытки разгадать его глубинную сущность.

Однако, несмотря на стабильный исследовательский интерес к творчеству Моцарта со стороны биографов, музыковедов, композиторов, культурологов, литературоведов, театроведов, драматургов, его секрет остается до конца не разгаданным и всегда оставляющим широкое поле для новых исследований. Б. Асафьев в свое время писал, что «не проходит года, чтобы не появилось новой большой или небольшой, но ценной работы о Моцарте, и почти не проходит месяца, чтобы в том или ином музыкальном журнале или сборнике не

была напечатана статья или просто заметка, освещающая ту или иную деталь моцартовской культуры» [2, с. 223]. Исследователь настаивал на понятии *моцартовская культура*, обосновывая его введение тем, что «популярность Моцарта и тяготение, все еще неизбывное, к его музыке обусловлены совсем не его неповторимо яркой индивидуальностью и гармонической ясностью и стройностью его музыки. Парадоксально, но верно, что Моцарт, оставаясь самим собою, весь растворяется в явлении, имя которому — *моцартианство*, и в моцартовской культуре, создавшейся на переломе XVIII к XIX столетию и впитавшей в себя мастерство десятков поколений и передававшей его будущим векам» [2, с. 223].

Среди причин, приближающих Моцарта к нашей эпохе, наиболее значительной представляется универсализм и многообразие его мелоса, а также принцип мелодического движения и развития. Кроме того, как указывает Б. Асафьев, современному восприятию свойственно новое ощущение всей моцартовской культуры, которая проявляется «не в облике завершенного строительства», а в ее динамической содержании, в столкновении противоположностей, «в стадии перелома векового мировоззрения — не индивидуально-го, а общечеловеческого» [2, с. 225]. Поэтому для музыкального искусства последующих столетий, а также для композиторского творчества XIX–XX веков искусство Моцарта, или используя понятие Б. Асафьева — моцартовская культура, предстает эстетическим и стилевым эталоном. Г. Чичерин считает влияние моцартовского творчества и его универсальное значение «узловым пунктом» в развитии европейского музыкального искусства.

Основные вехи моцартианы XIX — первой половины XX столетий можно обозначить трудами авторитетных моцартоведов данного периода. К ним следует отнести фундаментальную монографию Отто Яна, датируемую 1856–1859 гг.; многотомное совместное исследование творческого наследия Моцарта, осуществленное польским и французским учеными Теодором де Визевым (Визевским) и Жоржем де Сен-Фуа «Моцарт, его жизнь, его произведения» (работа над этим трудом велась в 1912–1940 гг.); объемное и обстоятельное исследование Германа Аберта «Моцарт», которое возникло на основе масштабной переработки работы Отто Яна (1919–1921 гг.).

Начальный этап моцартианы связан с собиранием и обработкой материалов, касающихся жизни композитора и истории возникновения его произведений, что в значительной степени было сделано

в книге Отто Яна. Однако, уделив особое внимание дарованию Моцарта, с некоторым оттенком его идеализации, исследователь практически не затронул философскую и эстетическую глубину творчества композитора. Лишь в трудах Г. Аберта, Т. Визева и Ж. Сен-Фуа затрагивается изучение этих сторон творчества В.-А. Моцарта. Век XX и начало XXI существенно усилили данную исследовательскую тенденцию, что мы наблюдаем в многочисленных музыковедческих трудах Г. Чичерина, Е. Черной, Е. Чигаревой, И. Сусидко и мн. др.

Определяя новые тенденции в моцартоведении последних десятилетий, И. Сусидко и П. Луцкер подчеркивают, что одним из главных вопросов оказывается вопрос, где проходит граница, «водораздел» между старым и новым моцартоведением. Названные исследователи считают возможным даже определить ее дату — 1956 год, когда было начата публикация Нового полного собрания сочинений Моцарта, продолжавшаяся вплоть до 1991 года. По мнению И. Сусидко и П. Луцкера, процесс подготовки данного издания определил многие основные тенденции моцартоведения второй половины XX века, своеобразным девизом которого был — «от концепций к материалу» [4, с. 9]. Таким образом, важнейшей тенденцией в развитии моцартианы XX века можно назвать расцвет документалистики и источниковедения. Самыми заметными трудами в этом направлении становятся изданные Отто Эрихом Дойчевым в 1961 году два тома, где первый содержал 534 страницы документальных материалов, относящихся к различным этапам жизни и творчества Моцарата, второй представлял собой альбом иллюстраций «Моцарт и его мир в современных ему изображениях». Впоследствии в 1978 и 1991 годах данное издание дополнялось. Параллельно с этим изданием, как уже упоминалось, осуществлялось издание полного собрания сочинений, очищенное от всевозможных неточностей, что и составляет на сегодняшний момент самую объективную документальную исследовательскую базу творчества В.-А. Моцарта.

Вместе с тем, говорить о том, что развитие моцартианы второй половины XX века ограничивается лишь исследованием источниковедческих вопросов, нельзя. Так, по-новому были осмыслены многие аспекты творчества Моцарта, эстетика его композиторского метода и семантика музыкального языка композитора.

Б. Асафьев указывал на одну примечательную сторону традиции музыковедческих исследований наследия В.-А. Моцарта. «Музыка Моцарта молодеет по мере того, как увеличиваются число работ по

исследованию стиля Моцарта, и все больше и больше умножаются факты, указывающие на чуткую восприимчивость ребенка, юноши и зрелого Моцарта» [2, с. 223]. С одной стороны, это свидетельствует о неисчерпаемости творческого наследия композитора, музыкальный язык которого звучит как «эхо громадной эпохи» (Б. Асафьев), с другой — заставляет пристальнее всматриваться в творчество детских и юношеских лет, в которых обнаруживаются истоки творческого метода В.-А. Моцарта.

Исследование творческого наследия В.-А. Моцарта следует рассматривать в двух его аспектах, где первый связан с традициями австрийской национальной художественной культуры (как музыкальной, так и театральной), а второй выражает взаимодействие с иными культурными традициями европейского искусства. Следовательно, Моцарт должен рассматриваться как великий представитель не только австрийской национальной культуры, но и общеевропейской и шире — мирового значения. Периодизация творчества В.-А. Моцарта, при первом ее рассмотрении, особых проблем не вызывает, так как если подходить к периодизации со стороны внешних объективных жизненных признаков, то этот вопрос разрешается довольно просто. Весь творческий и жизненный путь разделяют на два периода, связанных с городами, в которых композитор провел большую часть своей жизни, — Зальцбург и Вена. Соответственно два периода творчества получили названия зальцбургского и венского периода.

С Зальцбургом связана большая часть жизни В.-А. Моцарта (1756–1780), именно здесь он родился, получил образование, отсюда начались его концертные путешествия, здесь ему пришлось долгое время состоять на придворной службе у деспотичного архиепископа, в этом городе были сочинены многие произведения композитора в различных жанрах. Период зрелости связывают с Веной, куда он переехал после разрыва с зальцбургским архиепископом, и называют венским периодом творческой зрелости Моцарта (1781–1791). В этот период были созданы величайшие произведения оперного жанра, замечательные образцы инструментальной музыки вплоть до знаменитого «Реквиема». Это традиционное представление можно рассматривать как внешнюю схему жизни и деятельности композитора, хотя на самом же деле оба представленные периода демонстрируют сложную творческую эволюцию. И в зальцбургском, и в венском периодах проявились несколько этапов творческого роста Моцарта,

которые и привели к многообразию его воздействий на музыкальное искусство разных стран, в том числе и на современное.

Большинство исследований и входящий в них круг проблем отображает «музыкоцентристскую» исследовательскую позицию, как указывает М. Черкашина-Губаренко. Рассмотрению в данном ключе и признанию доминирующего положения уровня музыкального развертывания в опере как синтетическом жанре способствует сосредоточение музыковедческого внимания на музыкальной партитуре. Опора на музыковедческий анализ взаимообусловленности элементов музыкального языка позволяет всесторонне изучить музыкальные закономерности, выявить его связи с культурно-историческим контекстом, обнаружить новаторские черты, а также приблизиться к осмыслению и изучению семантики оперного произведения. Таким образом, при подобном подходе объектом исследования становится непосредственно нотный текст произведения, а синтетическая природа оперного жанра предстает без должного внимания к взаимосвязям со сценическим планом оперы как целостного феномена. При изучении оперного наследия как целостного феномена актуальными оказываются исследовательские ракурсы, затрагивающие диалогический, исполнительский, коммуникативный, креативный, и, конечно, семантический аспекты творчества.

На более широкую трактовку текста оперы указывает М. Р. Черкашина-Губаренко в статье «Размышления о феномене оперы» [5], где подчеркивает процесс некоторого обособления музыкального языка, независимую жизнь музыкального пласта в опере с усилением внимания к сценографии оперы, к ее зрелищной стороне в постановках современных режиссеров. «В полифонической партитуре оперного произведения свой тематический образ и звуковое воплощение обретают среда обитания, участвующие в интриге предметы. Даже рельефные темы-лейтмотивы, характеризующие символические и аллегорические понятия (рок, запрет, волшебные чары, смерть), обладают потенциальными возможностями быть явленными в конкретном сценическом облике, чем успешно пользуются современные оперные режиссеры» [5, с. 47]. Иными словами, автор указывает на усиление встречного движения между оперой и театром в современных режиссерских интерпретациях оперных произведений.

Четырехсотлетняя история развития оперного искусства привела к возникновению и кристаллизации в ее недрах многоуровневой разветвленной системы жанровых разновидностей. Кри-

сталлизиация жанрового фонда совершалась в результате отбора и обобщения опыта различных школ, течений, направлений. Инструментом для «членения оперного процесса на отдельные этапы и стадии» (М. Черкашина-Губаренко) и предпосылкой для его типологизации становится категория исторического стиля [5, с. 47].

К особенностям жанровых поисков в опере эпохи барокко относятся и использование разновидности спектакля с двойным сюжетом, где развитие основной его части (драмы, комедии, пасторали) перемежалось со свободными зрелищными интермедиями на мифологический сюжет, которые, в свою очередь, могли складываться в самостоятельную сюжетную линию. Целью подобных включений становилось стремление «разнообразить впечатления неожиданными контрастными переключениями, украшать и орнаментировать театральное представление, разбивая целое на отдельные фрагменты и рождая столь характерный для Барокко эффект светотени» [5, с. 47]. Указанный эффект светотени усиливался вследствие комбинаторики связанной разговорной части и основанной на номерной структуре музыкальной. Композиционная выстроенность эффекта светотени соответствовала основополагающему для стиля барокко принципу, который С. Скребков назвал «централизующим единством, синтезирующим в себе остинатность и переменность» [3, с. 14].

Жанровая система, которая складывалась в контексте эстетики классицизма и эпохи Просвещения, обладала иными жанровыми качествами. К ним, в первую очередь, относятся отсутствие свободной комбинаторики отдельных завершенных и контрастных по отношению друг к другу компонентов, строгое следование «иерархически-ценностному подходу» (М. Черкашина-Губаренко) в жанровом членении. Следствием подобных представлений становится возникновение антиномий «высокой» и «низкой» жанровых сфер, оперы серьезной и комической, причем никакие жанровые смешения недопустимы, возможен лишь промежуточный вариант *semi-seria* [5].

В эпоху В.-А. Моцарта такой жанр как драматические серенады или *actioni teatrali*, то есть произведения, написанные по заказу к всевозможным торжествам в жизни знати, практически сходят со сцены и «превращаются в художественно незначительную однодневку». Из жанра, приковывающего к себе особое внимание, они попадают в разряд «произведений на случай» и тем самым оказываются за пределами ценностной шкалы [5]. Как указывал Г. Аберт, в подобных произведениях главной целью становилось особое внимание к

внешней зрелищности и показательной роскоши постановки, а само действие — вопросом второго порядка. Эти мифологические маскарады были гораздо более короткими, чем собственно торжественные оперы (*Festopern*), и часто одноактными. Не связаны они и с подразделением на сцены, принятым в опере-серии. Как правило, они исполнялись только один раз и по сравнению с оперой-серией рассматривались как произведения второго ранга» [1, с. 283].

Изучение и выделение самобытных черт австрийской культуры является во многом ключевым для формирования целостного понимания творчества В.-А. Моцарта, в том числе и его опер. Австрийская культура, в том числе и музыкальная, значительно отличается от немецкой культуры, в связи с чем В.-А. Моцарт должен рассматриваться в первую очередь как представитель австрийского национального искусства, как австрийский художник. Объясняется это тем, по свидетельству Е. Чигаревой, что его музыкальное мышление, структурно-функциональные особенности его искусства, даже склад характера глубоко национальны. Хотя далеко не все музыковедческие исследования учитывают эту особенность, так как нередко предметом изучения оказывалась немецко-австрийская культура как единое целостное явление, которое имеет не только единую языковую основу, но и общую природу [7]. Исторически обусловленные австрийские культурные тенденции способствовали тому, что на протяжении всего XVIII столетия эстетика барокко продолжала играть весьма важную роль. Эпоха Просвещения в Германии дала миру великие имена философов, поэтов, литераторов, в Австрии Просвещение проявилось в первую очередь в области театра — народного, профессионального драматического и музыкального. В музыке это сказалось на автономном сохранении двух противоположных областей — церковных жанров и национального музыкального театра (в частности, зингшпиля) [7].

Помимо религиозных традиций в Австрии существенную роль в становлении культуры особого типа играли народные музыкально-театральные традиции импровизационного театра (Е. Чигарева), где царили зрелищность, игра и комическое начало. Порой исследователи австрийской музыкальной традиции проявляют несправедливость и высокомерие к такому «поразительному явлению австрийской культуры, как народный театр, в частности старовенская народная комедия» [6, с. 5]. Чаще всего о народном театре судили, полностью полагаясь на мнение просветителей 60-х годов, совершенно выпу-



ская из вида, что прогрессивные деятели сцены освещали спектакли народной комедии крайне односторонне. «...Их революционному, но несколько доктринерскому рационализму, естественно, была чужда народная драматургия с ее склонностью к фантастике и пародии, с ее площадным юмором и непринужденной манерой общения актеров с аудиторией» [6, с. 5]. Поэтому неудивительно, что за внешне хаотичной, импровизационной формой спектакля они не замечали его философского подтекста и в сюжетах народных комедий не желали видеть ничего, кроме эффектных трюков и акцента на развлекательность. Поэтому несмотря на то, что народный театр подвергся суровой критике со стороны просветителей, В.-А. Моцарт, став на путь оперного композитора, с увлечением знакомится с эстетическими идеалами вторых, но не утрачивает связи с первыми. В этом заключается значительная роль музыкального театра Моцарта, синтезирующего и претворяющего традиции народного театра и наиболее прогрессивных тенденций оперного жанра.

Таким образом, в исторических оценках опыта В.-А. Моцарта, в музыковедческих исследованиях эволюции его творчества, ведущим принципом и направлением исследовательской мысли оказывается жанрово-композиционный, что заставляет обращаться к эволюционному методу исследования. Как указывал Б. Асафьев, если «взглянуть на музыку Моцарта в вертикальном разрезе ее эпохи, так сказать, в единстве времени, то окажется, что размах ее снизу вверх и обратно всецело социально и художественно оправдан: везде равное мастерство и везде чуткое преломление пульса жизни — от веселых контрдансов и немецких танцев через бойкую действительность опер к высшим сферам музыкально-симфонического мышления» [2, с. 224].

При горизонтальном рассмотрении музыки Моцарта, в линейном движении временного процесса оказывается, что «она пропустила сквозь себя колоссальный заряд звукоэнергии, разрядив ее в наиболее органичных звукоформах, и что этот процесс ассимиляции или поглощения и передачи доминировал над процессами зарождения, изобретения, мучительной фазы родов и, наконец, борьбы за произведение в жизнь» [2, с. 224]. Именно этим, по мнению Б. Асафьева, объясняется совершение Моцартом того, что не под силу одному человеку, а сам композитор в своем творчестве оказывается «родным для всех эпох, растворившись в культуре своего времени» [2, с. 224].

## СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аберт Г. Моцарт В. А. Ч. 1, кн. 2 / Г. Аберт ; пер. с нем., вст. ст. К. Сакквы. — М. : Музыка, 1980. — 638 с.
2. Асафьев Б. В. Моцарт // Об опере / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1985. — С. 223—230.
3. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. С. Скребков. — М. : Музыка, 1973. — 448 с.
4. Сусидко И., Луцкер П. Моцарт и его время / И. Сусидко, П. Луцкер. — СПб. : Классика XXI, 2008. — 624 с.
5. Черкашина-Губаренко М. Р. Размышления о феномене оперы / М. Р. Черкашина-Губаренко // Черкашина-Губаренко М. Р. Музыка і театр на перехресті епох : Збірник статей : у 2 т. Т. 1. — Київ, 2002. — С. 43—56.
6. Черная Е. Австрийский музыкальный театр до Моцарта / Е. Черная. — М., 1975. — 169 с.
7. Чигарева Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени : Художественная индивидуальность. Семантика / Е. Чигарева. — Г. : Едиториал, 2000. — 210 с.
8. Чичерин Г. В. Моцарт : Исследовательский этюд / Г. В. Чичерин ; [Общ. ред., вступ. статья, примеч. Е. Ф. Бронфин]. — 4-е изд., доп. — Л. : Музыка, 1979. — 256 с.

**Реґрут В. Провідні напрямки і актуальні аспекти музикознавчої моцартіани.** У статті розглянуті провідні напрямки та актуальні аспекти музикознавчої моцартіани. Моцартівська культура розглядається як естетичний і стильовий феномен; універсалізм і різноманіття мелосу Моцарта розглядаються як головні причини, що наближають творчість Моцарта до нашої епохи.

Ключові слова: моцартіана, моцартівська культура, опера, оперна семантика.

**Regrut V. Leading destinations and topical aspects musicological mozartiana.** The article describes the principal directions and actual aspects of musicological mozartiana. Mozart's culture is seen as an aesthetic and stylistic phenomenon; universalism and diversity of melodies by Mozart considered as the main reasons for approximating Mozart creativity to our era.

Keywords: Mozartiana, Mozart's culture, opera, opera semantics.

