

ОПЕРЫ В. А. МОЦАРТА: СЛОВО, ВОПЛОЩЕННОЕ В МУЗЫКЕ

М. В. Гавва

ФГБОУ ВПО «Тверской государственный университет», Тверь

Проблема изучения оперного творчества В. А. Моцарта в детских музыкальных школах и школах искусств анализируется в статье в новом для современной музыкальной педагогики аспекте — в аспекте синтеза музыкального и литературного прочтения. Использование интегрированного подхода к изучению музыкальной классики соответствует новейшим достижениям современной музыкально-педагогической мысли. Изучение опер В. А. Моцарта в синтезе литературно-художественного и музыкального начал способствует формированию музыковедческой и культуроведческой компетенций учащихся.

Ключевые слова: художественный и музыкальный контекст, интегрированный подход, синтез музыкального и литературного прочтения, оперное творчество, синтезированный жанр, эпоха Просвещения.

Изучение творческого наследия В. А. Моцарта в детских музыкальных школах и школах искусств предполагает знакомство учащихся с жанром оперы. Этот жанр у Моцарта отмечен особо творческой продуктивностью: великому композитору удалось в нем не только раскрыть замысел драматурга, автора либретто, но и внести в художественный мир литературного произведения свою интерпретацию, свое видение образов и сюжета, нашедшее выражение в музыкальном тексте. Опера — жанр синтезированный: в нем соединяется вокальная и инструментальная музыка, поэзия, балет и пластика, изобразительное искусство и декорации. Поэтому, обращаясь к операм Моцарта, невозможно рассматривать его произведения только в музыкальном ключе. При прочтении музыкального контекста в синтезе с литературно-художественным открываются новые возможности для лучшего понимания учащимися драматургии произведения и композиторского замысла.

Проблема изучения соотношений литературного и музыкального текста в оперном жанре на широком музыкальном материале поставлена Т. Н. Ливановой. Она считает, что «связь музыки, слова и сценического действия способствовала индивидуальной выразительности музыкальных образов...» [3, с. 384]. Проблему воплощения музыкальных образов в литературе исследует Е. Г. Милюгина [5]. На стыке этих проблем написана работа М. Р. Черной, которая кроме того отмечает «синтез национальных жанровых традиций в операх В. А. Моцарта» [10, с. 81]. Е. Л. Гуревич утверждает, что «у Моцарта, как и у Глюка, музыка слита с драмой. В моцартовских оперных ансамблях — равновесие музыкального и драматического начал» [2, с. 83–84]. Желая раскрыть процесс достижения этого равновесия, Е. И. Чигарева ставит проблему системного подхода к анализу музыкального произведения, в частности при обращении к его содержанию [11, с. 3]. А. Г. Аствацатуров и А. Шюц стремятся реконструировать творческий процесс композитора: «Моцарт стремился к тому, чтобы музыка могла вольно дышать в опере и эта <...>

свобода распространялась также и на текст» [1, с. 351]; «музыка творит картину <...> жизни и мира... <...> мы можем положить стихотворение на музыку, создать представление в виде пантомимы и, соединив их воедино, создать оперу» [12, с. 2].

При всех важных выводах и исследовательских находках, за пределами внимания музыковедов осталась проблема соотношения, равноценности, взаимосвязи литературного и музыкального текста в операх Моцарта. Одним из путей ее решения мы считаем анализ совместного творчества Моцарта и либреттистов в создании опер. Проследив путь воплощения наиболее ярких литературных образов в музыке, мы намерены выявить сходства и различия в музыкальном и художественном контексте в операх Моцарта. Мы считаем, что исследование этой проблемы открывает новые перспективы в уяснении оперной эстетики композитора, в решении вопроса о выборе им средств музыкальной выразительности для более точной характеристики персонажей и раскрытия сюжета.

Для решения этой проблемы мы рассмотрим далее вопросы синтеза музыки и слова в опере в эпоху Просвещения, выявим отличительные особенности и достижения Моцарта в области оперы и на примере содружества композитора с либреттистом Л. да Понте выясним, как композитор воплотил литературные образы в музыкальном контексте, какие музыкальные средства использовал для раскрытия замысла сюжета.

Потребность включения музыки в синтез искусств возникла к концу XVI в. и была реализована в XVII в. Музыка усиливала психологическую сторону оперы, проникала внутрь духовного мира человека, выражала то, что нельзя было выразить словами. Не всегда синтез можно было назвать слиянием, порой возникала неизбежность разногласий и внутренних противоречий. В опере каждый вид искусства имеет свой голос, который должен не разрушать, а, наоборот, создавать нечто новое, то, что не может создать каждый вид искусства в отдельности. Поначалу, в барочную эпоху, музыка в опере уступала первое место другим видам искусства. Очень редко музыку рассматривали в качестве равноправного элемента в сравнении с поэтическим словом, декорациями или костюмами. Нередко на фоне одних и тех же декораций звучали героические арии, затем лирические. Но постепенно роль музыки в опере возрастала и, следовательно, совершенно другим становилось ее отношение к словесному тексту [4, с. 184]. В XVIII в. опера остается основным выражением синтеза искусств. Поэзия этой эпохи, как и музыка, должна была соблюдать нормы классицизма. Ограничения в поэтических высказываниях, необходимые для трагедий эпохи, сдерживали развитие музыкальных форм. Это развитие могло происходить только на пути взаимного проникновения одних форм в другие — в синтезе искусств.

Опера была любимым жанром широкой публики. Многие негативно отзывались об опере, ссылаясь на ее несовершенство, но зачастую по своему воздействию на человеческие умы она обгоняла даже драматический театр. Начали появ-

ляться и развиваться комические оперные жанры (опера-буффа, французская комическая опера), сначала в Италии и Франции, затем в других странах Европы. Активное обращение композиторов к оперному жанру поставило вопрос о создании достаточного количества текстов, достойных стать оперным либретто. Несовершенные, а иногда просто плохие тексты вызывали раздражение публики и портили впечатление даже от хорошей музыки. Дисбаланс музыки и слова противоречил правилам хорошего вкуса — центральной категории эстетики XVIII в. Итальянский ученый, писатель и поэт эпохи Просвещения Ф. Альгаротти в очерке об опере замечает, что «главная задача музыки — расположить душу к восприятию стихов <...> придать с помощью музыкальных выразительных средств большую силу и большую энергию каждому слову» [7, с. 119]. А вот слова Моцарта из письма к отцу, где он говорит про итальянскую оперную музыку: «Почему, например, всем нравятся итальянские комические оперы? При всем убожестве их либретто! <...> Да потому, что там творит Музыка — и она заставляет забыть все остальное. И тем больше нравится опера, в которой проработан весь сюжет пьесы. Слова пишутся для того, чтобы сопровождать музыку, а не в угоду убогой рифме <...> Зачем придумывать слова или даже целые строфы, которые губят весь замысел композитора? Слова есть нечто, без чего музыке не обойтись, но рифма — вещь вреднейшая, если все делается ради рифмы <...>» [6, с. 295].

Французские философы Д. Дидро, П. А. Гольбах, Ж.-Ж. Руссо интересовались вопросами сочетания музыки и драмы. Они считали, что музыка имитирует человеческую природу, и сравнивали роль мелодии в музыке с ролью рисунка в живописи. Руссо не являлся сторонником сложного аккомпанемента в речитативе и для единства мелодии не пользовался сопровождением оркестра. Моцарту удалось достигать единства мелодии с помощью ансамбля речитатива и оркестра, тем самым решать философские проблемы с исключительно музыкальных позиций, не приходящих в голову французским теоретикам. Главной проблемой для оперных композиторов было погружение зрителя в события, происходящие на сцене. Событийная линия сюжета для Моцарта — это лишь повод для его персонажей высказать то, что у них на сердце. В его операх наиболее мощное музыкальное решение отводится для арий и ансамблей в момент кульминаций. Отдельные события передавались в речитативе. Постепенно неаккомпанируемый речитатив усиливается добавлением оркестра, его чувственное содержание переходит в ариозо и достигает кульминации в развернутой музыкальной форме арии или ансамбля. Моцарт превратил оперу в наиболее мощную форму драматического искусства. Оркестр стал участвовать в едином музыкальном процессе, объединяя слушателей и сценических персонажей, выполняя задачу передать психологическую характеристику драматических персонажей, их эмоции и чувства. С помощью оркестра, выполняющего дополнительную функцию, композитор добивается одновременного движения сценического и зрительского внутреннего времени.

В пределах одного десятилетия (1782—1791) Моцарт создал непревзойденные до сих пор шедевры в оперном искусстве. По воле случая Моцарт познакомился с либреттистом Л. да Понте. Полная приключений жизнь Л. да Понте привлекла Моцарта. Композитору как раз нужен был именно такой жизнелюбивый и авантюрный по характеру либреттист для воплощения его смелых замыслов. Вместе они создали три различных по характеру и духу оперы: «Свадьбу Фигаро», «Дон Жуана» и «Так поступают все».

Сначала появилась «Свадьба Фигаро». По словам А. Энштейна, «нужна была недюжинная отвага, чтобы узреть в этой комедии предпосылки для оперы buffa и суметь ее создать» [13, с. 396]. Моцарт не интересовался политической стороной комедии Бомарше, композитора интересовали прежде всего характеры героев и их взаимоотношения. Как указывает Ж. Старобинский, «пьеса Бомарше была выбрана Моцартом, несомненно, благодаря ярко выраженному главенству движения. <...> Моцарт увидел в ней все то, что могло активизировать выразительность» [9, с. 466]. И все-таки Моцарту пришлось исключить некоторые сцены пьесы, чтобы лишней раз не подчеркивать остроту социального смысла Бомарше, однако вольнолюбивый дух пронизывал всю оперу и звучал дерзко и вызывающе в образе Фигаро. Трактовка темы у Моцарта и Бомарше различна. Это обусловлено спецификой различных видов искусства, творческой индивидуальностью авторов. «Стендаль видит в опере особенную меланхоличность, которая не свойственна стилю оперы-буффа, и присутствие австрийских национальных истоков» [11, с. 19].

Герои Моцарта отличаются от героев Бомарше смелостью и блеском литературно-драматического слова, воплощенные через музыкальную интонацию. Фигаро, герой просветительской литературы, и он был близок Моцарту. Его оптимизм и бодрость, юмор и жизнелюбие, чувство собственного достоинства могли только привлекать композитора. Боевой дух Фигаро сохранился в опере Моцарта и получил уже новое воплощение в музыке. Не случайно арию Фигаро «Мальчик резвый», ставшую символом оперы и пьесы, распевала вся Вена. Керубино в пьесе Бомарше — персонаж второстепенный. В опере у него два сольных номера, в которых сосредоточена его музыкальная характеристика. Его арии — маленькие, но необыкновенно притягательные шедевры. Исследователи, обращавшиеся к «Свадьбе Фигаро», не могли обойти своим вниманием образ Керубино. Пушкин в стихотворении «Паж или пятнадцатый год», которое является поэтическим откликом в равной мере на пьесу Бомарше и на оперу Моцарта, описывает взволнованного подростка с живой речью в своем монологе: «Пятнадцать лет мне скоро минет; / Дождусь ли радостного дня», который завершается мальчишеской репликой: «Хотите знать мою богиню, / Мою севильскую графиню?.. / Нет! Ни за что не назову!» [8, с. 235].

Опера «Дон Жуан» создавалась в момент кризиса идей эпохи Просвещения. Исследователи сравнивают Дон Жуана с великими авантюристами века, такими как Казанова и Калиостро. Моцартовед П. Нетль в статье «Моцарт, Казанова, Дон Жуан», по наблюдению Е. И. Чигаревой, устанавливает связи между либреттистом

Моцарта Л. да Понте и Казановой [11, с. 21]. У обоих была энергичная, полная приключений жизнь с чередованием ярких эпизодов: духовной карьеры, любовных побед и интриг, взлетов и падений, литературных свершений. Моцарт жил в атмосфере таких людей, как Л. да Понте и Казанова, когда создавал оперу. По словам А. Г. Аствацатурова, «Да Понте взял за основу текст Джованни Бертати к опере Дж. Гаццаниги “Каменный гость”, превратив Донну Анну из второстепенного персонажа в одну из главных, образы Церлины и Мазетто стали более интересными и утонченными» [1, с. 357].

Единство темы в опере Моцарта обнаруживает взаимную связь контрастных образов, представляя новое для жанра оперы качество — синтез трагического и комического. По мнению Е. И. Чigareвой, «сочетание трагического и комического <...> представляет связь с австрийской традицией, с ее барочными корнями» [11, с. 22]. Музыка Моцарта неразрывно связана с психологическим сюжетом, отражает нюансы его развития и раскрывает глубину человеческого характера. Композитор наделяет Дон Жуана блеском и искрящейся красотой. В его жизненном обаянии и блеске выражена страсть, которую смог выразить в музыке только великий гений.

Дон Жуан — активный герой и, конечно, главные поступки из сферы буффонной его неизбежно ведут в сферу трагическую. Психологическую характеристику Эльвиры с ее внутренними контрастами Моцарт блистательно претворил в опере посредством музыкального подтекста. На фоне звучания лирической вокальной партии оркестр пунктирным ритмом рисует решительность героини, противоречивость смирения и прощения в ее душе. Командор символизирует неподвижную статую, он карает и ведет спор с Дон Жуаном, старается подчинить его своей воле, перевернуть его сознание. Вокальная партия Командора выражена в глухой и мертвой речи, которая грозно требует расплаты. В соответствии с характером героя музыка богата широкими скачками на октаву, хроматическими скольжениями, сложными ходами на хроматические интервалы, что придает этой музыке особенную неземную красоту. Заключительная сцена оперы необычайно красочна. Поединок Дон Жуана и Командора становится все более яростным, вся глубина противостояния выражается в односложных «Si», «No». «”Нет!” — отчаянно кричит Дон Жуан, и в этот момент мы слышим лейтмотив из увертюры вступления оперы (роль трагического начала, не типичного для оперы-буффа), что символизирует философское единство жизни и смерти» [11, с. 50]. В этой оперной сцене Моцарт использует принципы драматургического и музыкального воздействия на слушателя. Мастерство композитора, выраженное в синтезе разных музыкально-драматических форм, стало воплощением литературного слова в музыке.

Моцарт пишет еще одну оперу, в которой наиболее значительной является тема любви. А. Энштейн объявляет либретто «Так поступают все» лучшей самостоятельной работой Да Понте: «Здесь нет ни одной “мертвой точки”, действие развивается логично и весело, и в конце его испытываешь такое же эстетическое удовольствие, как от удачно решенной шахматной задачи» [13, с. 408]. Истоки сюжета

восходят к самым древним, мифологическим корням темы — мифу о Кефале и Проктите из седьмой книги «Метаморфоз» Овидия, зерно которого — испытание верности. Но контекст XVIII в. для исследований оперы оказался важнее. Исследователи рассматривают текст либретто как отражение прогрессивных тенденций культурной и литературной жизни Австрии после 1790 г., находя в опере «соединение различных противоположностей, характерных для позднего европейского Просвещения» [11, с. 24].

У героя оперы Дона Альфонса сложный характер. На протяжении оперного действия он то выпадает из буффонной роли, обретая серьезность и глубокое чувство, то опять возвращается в буффонную стихию. В этом случае подвижность характера зависит прежде всего от музыки, а не слова. Многие оперные сцены в «Так поступают все» оснащены современными театральными эффектами, которые были характерны для Вены в эпоху Просвещения. Например, появление Деспины-врача, которая якобы «воскресила» принявших яд влюбленных при помощи магнетизма, — проявление сатиры на модный в то время в Европе местеризм. В этой сцене можно наблюдать символический смысл, расшифрованный подтекст сюжетной ситуации. Подтекст, который Моцарт создает определенными оттенками в движении сюжета, в характеристике героев, в развитии психологического действия, носит иронический, «разоблачающий» тон, снижающий пафос текста. Носителем подтекста, пронизывающим всю оперу, становится оркестр.

К моменту создания оперы «Так поступают все» Моцарт стоял на вершине своих творческих возможностей. Его музыка в оперном целом создает эффект отстранения, который в нужном музыкальном ключе переворачивает комедийный сюжет, заставляя слушателя искать то, что стоит за этим сюжетом и не может быть выражено словами поэтического текста и игрой актера. Без драматургии Моцарта комедия Л. да Понте осталась бы фарсом, циничной карикатурой на общество, где человеческие отношения подчиняются управлению; люди-куклы оказываются во власти своих иллюзий, а Дон Альфонсо искусно подчиняет персонажей требованиям разума. Музыка в опере «Так поступают все» проявляет себя как идеальная языковая игра идеального коммуникативного сообщества, свободная от обыденной поэтической речи.

Мы рассмотрели лишь немногие примеры соотношения литературного и музыкального текста в операх Моцарта, которые являются ярким выражением синтеза музыки и слова. Исследования в данной области мы считаем актуальными в связи с тем, что они призваны стать частью разработки системы интегрированных курсов по изучению творчества композиторов-классиков в детских музыкальных школах и школах искусств. Выделив проблемно-тематические и жанровые блоки в их творчестве, мы поможем учащимся выявить отличительные черты каждого из композиторов, их стилевые и жанровые особенности.

В дальнейшем наша работа будет направлена на исследования соотношений литературного и музыкального текста в операх Й. Гайдна и Л. ван Бетховена. На

заключительном этапе в работе с оперным творчеством композиторов-классиков мы предполагаем сделать сравнительный анализ их произведений на примере синтеза музыки и слова. Интегрированный подход к изучению произведений, по нашему глубокому убеждению, способствует формированию у учащихся музыкально-ведческой и культурологической компетенции, что является новейшим достижением современной музыкально-педагогической мысли.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аствацатуров А.Г.* Поэзия. Философия. Игра: Герменевтическое исследование И.В. Гете, Ф. Шиллера, В.А. Моцарта, Ф. Ницше. СПб.: Геликон Плюс, 2010. 496 с.
2. *Гуревич Е.Л.* История зарубежной музыки: популярные лекции для студ. высш. и сред. пед. учеб. заведений. М.: Академия, 1999. 320 с.
3. *Ливанова Т. Н.* Западноевропейская музыка XVII—XVIII веков в ряду искусств: исследование. М.: Музыка, 1977. 528 с.
4. *Лобанова М.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 320 с.
5. *Милюгина Е. Г.* Мелос и логос в эстетике русского предромантизма // Мир романтизма. 2009. № 14. С. 50–58.
6. *Моцарт В. А.* Полное собрание писем / сост. И. С. Алексеева; пер. с нем., фр., англ., итал. И. С. Алексеева, А. В. Бояркина, С. А. Кокошкина, В. М. Кислов. М.: Международные отношения, 2006. 536 с.
7. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков / сост. текстов и общая вступ. ст. В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1971. 688 с.: ил. (Памятники музыкально-эстетической мысли).
8. *Пушкин А. С.* Паж или пятнадцатый год: («Пятнадцать лет мне скоро минет...») // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1959. Т. 3, кн. 1: Стихотворения: 1826–1836. Сказки. 1948. С. 234–235.
9. *Старобинский Ж.* Поэзия и знание. История литературы и культуры. М.: Языки славянской культуры, 2002. Т. 1. 496 с.; Т. 2. 600 с.
10. *Черная М. Р.* История музыки: учеб. пособие. Ч. 2: Европейское музыкальное искусство во второй половине XVIII — первой половине XIX века. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2008. 192 с.
11. *Чigareва Е. И.* Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. М.: УРСС, 2000. 57 с.
12. *Шюц А.* Моцарт и философы // Вестник Европы. 2002. №4. С. 2–15.
13. *Энштейн А.* Моцарт. Личность. Творчество. М.: Музыка, 1977. 454 с.