

На правах рукописи



ПОДКОЛЗИНА
Ольга Васильевна

**Скрипичные концерты В.А. Моцарта:
особенности жанра и исполнительской
интерпретации**

Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения



25 НОЯ 2010

Москва
2010

Работа выполнена в Российской академии музыки им. Гнесиных
на кафедре аналитического музыкознания

Научный руководитель:

доктор искусствоведения, профессор

СУСИДКО И.П.

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения, профессор

Московской государственной консерватории

им. П.И. Чайковского

ЧИГАРЕВА Е.И.

кандидат искусствоведения, доцент,

старший научный сотрудник

Государственного института искусствознания

РАКУ М.Г.

Ведущая организация:

Московский государственный институт музыки им. А.Г. Шнитке

Защита состоится 14 декабря 2010 года в 15 часов на заседании
диссертационного совета Д 210.012.01 при Российской академии музыки
им. Гнесиных (121069, Москва, ул. Поварская, д. 30/36).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке РАМ им. Гнесиных.

Автореферат разослан 12 ноября 2010 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета



И.П. Сусидко

Общая характеристика работы

Концерты В.А. Моцарта занимают особое место в современном скрипичном репертуаре, они пользуются неизменной популярностью, как у исполнителей, так и у педагогов, входят в репертуар ведущих скрипачей мира, в требования известнейших международных конкурсов, без них не мыслимы учебные программы училищ и вузов. Мелодическое богатство сочетается в них с совершенством формы и изобретательностью композиционных решений – чертами, типичными для моцартовского стиля.

Однако, несмотря на широкую исполнительскую востребованность, моцартовские концерты до сих пор мало исследованы в музыковедческой литературе. В отечественном музыкознании наиболее объемной работой, посвященной им, является диссертация Д.П. Колбина¹. С момента ее написания прошло более тридцати лет – за это время моцартоведение сделало огромный шаг вперед. Современные тенденции в исследовании творчества композитора связаны, в первую очередь, с расцветом документалистики. Основные издания этого направления – это собрание документов о жизни Моцарта² и полное собрание переписки Моцарта и его семьи³. Революционным шагом на пути изучения творчества композитора стали исследования его почерка, предпринятые Вольфгангом Платом (1960-1970 гг.)⁴, и бумаги автографов, произведенные Аланом Тайсоном (1980-1990 гг.)⁵, которые позволили установить более точные датировки и хронологию возникновения произведений композитора. В 2006 г. вышло Новое издание полного собрания сочинений Моцарта (*Neue Mozart Ausgabe – NMA*), в котором были заново выверены нотные тексты и введены датировки сочинений в соответствии с последними

¹ Колбин Д.П. Скрипичные концерты В.А. Моцарта. Дисс... канд. искусствоведения. М., 1973.

² Deutch O.E. Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Kassel, 1961. К ним вышли дополнения Й.Х. Айбла (1978) и К. Изена (1991). Далее – *DeutchDok, EiblDok, EisenDok*.

³ *Mozart W.A. Briefe und Aufzeichnungen* / Hrsg. Von der Int. Stiftung Mozarteum. Salzburg. Ed. von W.A. Bauer und O.E. Deutch, comment. Von J.H. Bde 1-7. Kassel, 1962-1975. Переизданы в 2005 г. Далее – *BriefeGA*.

⁴ Plath W. Beiträge zur Mozart-Autographie I: die Leopold Mozarts. MjB 1960-1961. S. 82-118; Beiträge zur Mozart-Autographie II: Schriftchronologie 1770-1780. MjB 1967-1977. S. 131-73; Mozart-Schriften: ausgewählte Aufsätze, ed. M. Danckwardt. Kassel, 1991.

⁵ Tyson A. Mozart: Studies of the Autograph Scores. Cambridge, 1987.

исследованиями. Кроме того, в наше время произведения эпохи венской классики и проблемы их исполнения все чаще рассматриваются с точки зрения теоретических представлений XVIII века. Вместе с тем такой подход к моцартовским скрипичным концертам еще не применялся, не учитывались и новейшие данные музыковедческих исследований. Все это объясняет *актуальность* данной работы.

Исследование скрипичных концертов Моцарта сопряжено с рядом *проблем*. Одна из важнейших – их роль в творчестве композитора. Именно KV 207, его первый самостоятельный концертный опус, оказал серьезное воздействие на дальнейшее развитие жанра. До сих пор остается нерешенным вопрос, сколько скрипичных концертов написал Моцарт, как их композиционные особенности соотносятся с процессами формообразования и тематического развития в других жанрах, прежде всего – в оперной арии, которая справедливо считается важнейшим источником формирования жанра концерта и концертной формы. Проблему составляет также исполнительская интерпретация концертов: соотношение представлений об артикуляции, темпах и пр., сформированных во второй половине XVIII века и тех, которые утвердились в более позднее время.

Целью диссертации является комплексное рассмотрение скрипичных концертов в единстве историко-культурной, аналитической и исполнительской проблематики. В связи с этим возникает ряд *задач*:

- исследовать исторический контекст и выяснить обстоятельства создания моцартовских скрипичных концертов и особенности их бытования при жизни композитора;
- провести анализ стилистических и композиционных особенностей концертов, взаимодействия с другими жанрами моцартовского творчества и музыкой его современников;
- изучить аудиозаписи концертов в сравнении с исполнительскими принципами, изложенными в теоретических трактатах XVIII века (в первую очередь в «Школе скрипичной игры» Л. Моцар-

та), выявить существующие в исполнительстве XX-XXI веков тенденции и обозначить направления, наиболее адекватные эстетике моцартовского времени.

Объект исследования – концертное скрипичное наследие Моцарта.

Предмет исследования – особенности жанра и композиции концертов, их исполнительские трактовки. В связи с этим *материалом исследования* помимо скрипичных концертов (KV 207, 211, 216, 218 и 219), двух рондо (KV 269/261a и 373) и адажио KV 261a Моцарта стали концерты его современников и предшественников, с которыми композитор был или мог быть знаком, а также те, которые определяли развитие этого жанра в XVIII веке (концерты Дж. Тартини, П. Локателли, П. Нардини, Й. Мысливечка, М. Гайдна, Й. Гайдна и др.). Кроме этого в материалы исследования вошли некоторые моцартовские произведения смежных жанров (например, Серенады с концертными частями), произведения в жанре *Sinfonia concertante*, концерты для других инструментов (клавира, духовых), частично – его оперное творчество. В рассмотрении исполнительских интерпретаций мы опирались на различные аудиозаписи (С. Стэндаджа, М. Хаггер, А. Грюмьо, И. Перлмана, Д. Ойстраха, О. Кагана и др.). При этом в подборе записей нами, прежде всего, руководило стремление наиболее полно и разносторонне отобразить основные тенденции и направления в интерпретации моцартовских концертов.

Задачами диссертации определяются ее *методы*. Одним из ведущих принципов исследования является *изучение материала в его историческом контексте*. Это касается и собственно исторических фактов, особенностей музыкальной культуры моцартовского времени, бытования жанров, и теоретического аспекта, когда музыкальное произведение рассматривается как с точки зрения современных теоретических представлений, так и в контексте идей его времени. Основопологающим принципом данного исследования является также *компаративный метод*, позволяющий наиболее полно и всесторонне отразить суть скрипичных концертов Моцарта через сравнение с его собственными сочинениями других жанров и произведениями композиторов-

современников. Используется этот метод также при сопоставлении различных исполнительских интерпретаций. В разборе композиции концертов за основу был взят метод *структурно-функционального* анализа, традиционного для отечественной аналитической школы (Б. Асафьев, Л. Мазель, В. Протопопов, В. Цуккерман, В. Холопова и др.).

На защиту выносятся следующие положения:

- Скрипичные концерты Моцарта синтезировали достижения его предшественников и современников, выводя их на новый художественный уровень. Особое влияние на формирование стиля и музыкального языка концертов оказали итальянская и немецко-австрийская школы.
- Важную роль в формировании моцартовского скрипичного стиля сыграли произведения смежных жанров, особенно Серенады со «вставным скрипичным концертом».
- Большое влияние на стиль, музыкальный язык и форму концертов оказала вокальная музыка композитора. Это проявилось не только в трактовке инструмента, который воспринимался композитором как аналог певческого голоса (отсюда проникновение в музыкальный язык концертов типичных оперных оборотов), но и в форме первых и вторых частей концертов, в которых явно прослеживается связь с модифицированными формами арий *da capo*.
- Скрипичные концерты Моцарта тесно связаны с композиторскими, исполнительскими и общеэстетическими традициями своей эпохи. В исполнительских интерпретациях выделяются три основные тенденции: «исторически информированная»; «академическая», связанная с достижением стилистической точности при помощи современных приемов и инструментария; и «романтическая», которой свойственны свободные в стилистическом плане трактовки, когда исполнитель выражает субъективное отношение к произведению.

Научная новизна работы. Впервые скрипичные концерты Моцарта представлены в обширной взаимосвязи с произведениями современников и пред-

шественников композитора (некоторые из них раньше не анализировались в русскоязычной литературе), показаны как их родственные связи с другими жанрами моцартовского творчества (серенадой, оперой, клавирным концертом), так и специфические различия. Кроме того, достижения источниковедческих исследований В. Плата и А. Тайсона позволили расставить иные акценты в понимании эволюции моцартовского творчества в жанре концерта. Новым является также рассмотрение исполнительских интерпретации моцартовских концертов сквозь призму теоретических представлений его времени, в частности – в соотношении со «Скрипичной школой» Л. Моцарта.

Практическое значение. Материалы диссертации могут найти применение в курсах истории зарубежной музыки, истории и теории скрипичного искусства. Они также представляют интерес для музыкантов-исполнителей и педагогов.

Апробация. Работа неоднократно обсуждалась на кафедре современных проблем музыкальной педагогики, образования и культуры Российской академии музыки им. Гнесиных. Ряд положений диссертации был освещен в докладах на научных конференциях: «Исследования молодых музыковедов» (РАМ им. Гнесиных, 2008), «Вопросы музыкознания: Теория. История. Методика» (МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2009), а также в публикациях по теме диссертации, в том числе в журнале, входящем в список ВАК.

Структура диссертации. Работа состоит из Введения, трех глав, Заключение и библиографического списка. *Первая глава* посвящена историческим аспектам, связанным с возникновением концертов, с истоками жанра и его бытованием, в ней приводится новейшая датировка скрипичных сочинений Моцарта. Во *второй главе* проводится анализ концертов с точки зрения формы и жанровой основы частей, рассматривается специфика тематизма, особенности оркестровой и скрипичной партий. *Третья глава* сосредоточена вокруг исполнительско-интерпретаторских проблем. В ней представлен облик Моцарта-скрипача и его исполнительские идеалы, основанные на письмах композитора и свидетельствах его современников. Отдельному рассмот-

рению подвергаются темповые обозначения и их трактовки, звукоизвлечение, артикуляция и штрихи, орнаментика. Специальный параграф отводится вопросу правильного выбора и исполнения каденций. Кроме того, в этой главе проводится сравнительный анализ некоторых аудиозаписей концертов.

Основное содержание диссертации

Во *Введении* дается обоснование темы, ее актуальности, ставятся цели и задачи диссертации, определяется методология, приводится обзор и анализ используемой литературы.

Скрипичные концерты Моцарта редко становятся объектом пристального внимания музыковедов. В отечественном музыковедении есть всего две работы, посвященные концертам – брошюра И. Ямпольского (1961) и диссертация Д. Колбина (1973). Первая из них – компилятивного описательного характера, вторая, несмотря на довольно тщательную проработку материала, во многом устарела. Этот перечень дополняют учебники по истории скрипичного исполнительства Л. Гинзбурга-В. Григорьева и Г. Фельдгуна, включающие главы о концертах Моцарта с общими краткими сведениями. Кроме того, скрипичные концерты бегло затрагиваются в классических монографиях Г. Аберта и А. Эйнштейна. Во всех перечисленных источниках приводится устаревшая датировка сочинений Моцарта. Новейшее отечественное исследование творчества композитора, включающее последние хронологические и фактологические открытия, принадлежит П. Луцкеру и И. Сусидко. Однако скрипичные концерты в их монографии отдельно не рассматриваются.

Сходная картина наблюдается и в зарубежной моцартиане, в которой скрипичные концерты затрагиваются либо в общей канве жизни и творчества композитора (наиболее современная монография подобного рода принадлежит С. Сэди), либо в связи с отдельными частными проблемами, как правило, стилистического порядка (статьи Э. Чински-Трокслер и Б. Сабольчи, книга В.

Зигмунда-Шульце). Однако комплексного всестороннего труда, посвященного скрипичным концертам Моцарта нет и в современном зарубежном музыковедении.

Глава I. Скрипичные концерты Моцарта: об истоках и бытовании жанра

В первом параграфе «*Происхождение жанра*» описаны истоки классического концерта. Первоначально термин «концерт» применялся к вокальным, а также смешанным вокальным и инструментальным сочинениям (рубеж XVI-XVII веков). Инструментальный концерт начал формироваться в Италии в конце XVII века, его предпосылкой стало появление первых струнных ансамблей (оркестров), созданных в Болонье и Риме около 1670 г. Сначала пальма первенства принадлежала *concerto grosso* – жанру, характерной особенностью которого было противопоставление групп оркестра друг другу. Солирующая скрипка стала вычленяться из оркестра постепенно и эпизодически, украшая оркестровый материал своими фигурациями (такое строение характерно, например, для *concerti a quattro* Доменико Торелли, 1692).

Фактически о появлении сольного концерта можно говорить только в связи с творчеством Антонио Вивальди. Он впервые «узаконил» в крайних частях цикла ригурнельную форму. Структура таких частей представляла собой чередование нескольких (обычно от трех до шести) оркестровых ригурнелей и сольных эпизодов (в сопровождении *basso continuo* и уменьшенного по сравнению с *tutti* числа оркестровых голосов). Сольные фрагменты стали играть важную роль в структуре целого: в них происходила модуляция, мог развертываться тематический материал ригурнели или появляться новый, использовались различные фигурации.

Дальнейшее развитие концерта происходило в рамках трех основных национальных композиторских традиций: *итальянской, немецко-австрийской и французской*. Влияние на них оказало творчество Вивальди,

чьи произведения вследствие их широкой популярности были известны во многих странах Европы. Каждая традиция внесла свой вклад в развитие жанра концерта. Так, у И.С.Баха эпизоды-интермедии приобрели черты разработки, что способствовало большей тематической насыщенности и масштабности концертной формы. Во французском концерте (прежде всего, у Ж.-М. Леклера) следует отметить большую роль имитационности, плотность фактуры, обилие орнаментики (наследие французских клавесинистов). Вместе с тем сольный скрипичный концерт обязан своим происхождением все же в первую очередь итальянским композиторам. Именно в Италии утвердились:

- трехчастная структура концерта («быстро-медленно-быстро»);
- ритуальная форма в крайних частях;
- характерный тональный план (Т-D-не Т-Т);
- большая роль сольных эпизодов, виртуозная трактовка сольной партии, новые приемы игры (Тартини, Локателли).

Классический концерт: типология, становление жанра. Основной отличительной особенностью классического концерта является форма первой части, за которой закрепилось название сонатной формы с двойной экспозицией. В схематическом виде ее можно представить следующим образом:

Экспозиция I Экспозиция II Разработка (+каденция солиста) Реприза

Т Т-D D Т

Становление классического концерта можно наглядно проследить на примере творчества современников Моцарта, со многими из которых композитор был лично знаком. Большинство из них находилось на перепутье между старыми барочными и новыми классическими принципами композиции (Й. Мысливечек, И.Б. Ваньхаль). Впервые о сонатной форме с двойной экспозицией можно говорить только в связи с концертами Й. Гайдна.

В целом во второй трети XVIII века (примерно в 1760-х – в начале 1770-х гг.) в жанре концерта (в том числе и скрипичного) происходил активный поиск новых принципов темо- и формообразования:

- начальный оркестровый ритуриель первой части становится более протяженным, в нем появляется нескольких тем, что формирует двойную экспозицию (наиболее полно эти черты выявились в концертах Й. Гайдна);
- средний раздел первой части решен двояко: как тематическая разработка (Й. Гайдн), как эпизод на новом материале (М. Гайдн, Й. Мысливечек);
- медленные части постепенно обретают самостоятельность, в них использованы простые формы (двухчастная, трехчастная), формы арии *da capo* и сонатная (концерты Й. Мысливечка, Й. и М. Гайднов);
- ритуриельная форма финалов также претерпела изменения, в них утвердились две формы: сонатная (Й. Мысливечек и Й. Гайдн) и рондо (М. Гайдн и П. Нардини).

Бытование концерта. Во второй половине XVIII века концертная жизнь Европы была чрезвычайно насыщена и разнообразна. Музыка звучала повсюду: в светских салонах, в театрах и концертных залах, в церквях и монастырях, на улицах и в городских парках. Все концерты различались между собой по целям (развлекательные и просветительские), способам организации (бесплатные, благотворительные и коммерческие) и по месту проведения. Л. Кириллина в последнем случае выделяет концерты в театре, зале аристократического дворца или в богатом доме, в церкви, на улице или площадь. Этот список, на наш взгляд, следует дополнить камерным помещением (салон — скорее, комнатой, а не залом), а также природными ландшафтами парков и садов.

Разнообразие концертных ситуаций определяло богатство исполняемых в них жанров, центральное место среди которых занимал жанр инструментального концерта. Об этом свидетельствуют многочисленные исторические источники того времени (переписка, дневники, воспоминания, афиши) —

во всех описанных программах концерт находится в центре в обрамлении других сочинений, в том числе и симфоний.

Сколько скрипичных концертов написал Моцарт? Этот вопрос долгие годы занимает исследователей творчества композитора, оставаясь до сих пор неразрешенным. Сложность ответа на него объясняется тем, что Моцарт включал части с солирующей скрипкой в свои Серенады. До недавнего времени оставалась неясной и хронология создания концертов. Последние исследования моцартовского почерка и бумаги автографа показали, что Первый концерт (KV 207) был написан раньше, чем четыре остальные – весной 1773 года. Именно он стал первым самостоятельным произведением композитора в этом жанре, а не фортепианный концерт KV 175 (как ранее считалось). Двухлетний перерыв между Первым и Вторым скрипичным концертом позволяет предположить, что композитор продолжал оттачивать свое мастерство в родственных жанрах. И действительно, если дополнить список скрипичных концертов произведениями в жанре *Sinfonia concertante* и Серенадами, то выстраивается линия возрастающего интереса к скрилке, выраженного в увеличении количества концертных произведений, созданных для этого инструмента, и постепенного спада (после 1781 г. Моцарт перестает писать произведения для солирующей скрипки с оркестром).

Не до конца решен вопрос и о количестве собственно скрипичных концертов – кроме пяти, принадлежность которых Моцарту не вызывает сомнения, существуют еще три, автографы которых не обнаружены: *D-dur*'ный, получивший название «Аделаида» (опубликован в 1933 г. М. Казадезюсом, его подлинность опровергнута); *Es-dur*'ный (опубликован в 1799 г.) – большинство музыковедов (в их числе Аберт, Эйнштейн, Сэди, Ямпольский, Колбин) высказали сомнения в его подлинности; *D-dur*'ный KV 271a-i (1777 г., признано авторство композитора, но отрицается аутентичность редакции). В последнем случае в пользу подлинности концерта говорит тот факт, что в финале использован тематический материал, который композитор годом позднее включил в пьесу «*Gavotte joyeuse*» из балета *Le petits riens* («Безде-

лушки») KV Anh. 10/299b, рукопись которого была впервые обнаружена уже после издания концерта KV 271a-i. Таким образом, возможность его использования другим композитором для мистификации полностью исключается. Аргумент «против» аутентичности концерта – характер скрипичной партии, где использованы приемы, никогда не встречавшиеся в скрипичных сочинениях Моцарта (двойные ноты – в том числе децимы, аккорды), но типичные для XIX века.

Особый вопрос возникает в связи с концертными частями из Серенад. Какое они отношение имеют к скрипичным концертам и могут ли претендовать на самостоятельное значение?

Всего Моцарт написал пять сочинений такого рода. К ним относятся Кассация (*Final-Music*) KV 63 *G-dur*, Серенады KV 185 (167a) *D-dur*, KV 203 (189b) *D-dur*, KV 204 (213a) *D-dur*, а также KV 250 (248b) *D-dur* (Хаффнер-Серенада). В ранних оркестровых Серенадах (KV 63 *G-dur*, KV 99/63a и KV 100/62a) количество частей – семь-восемь, вне зависимости от того, включают ли они сольные части или состоят только из оркестровых. Позднее произошло разделение: сочинения с сольными частями по-прежнему многочастны, тогда как без них – меньше и компактнее по объему. То есть композитор явно мыслил серенаду как «составное» сочинение – симфония плюс концерт. Некоторые свои Серенады композитор впоследствии перерабатывал в симфонии (самый яркий пример – случай с Хаффнер-Серенадой). Это позволило П. Луцкеру и И. Сусидко предположить, что и сольные части могли исполняться отдельно, как концерт (что находит подтверждение в документальных источниках того времени). Особенно ярко «вставной концерт» вырисовывается в Серенадах KV 203 (289b), 204 (213a) и 250 (248b), где части с солирующей скрипкой следуют друг за другом и не разбиваются оркестровыми.

Серенады Моцарта, включающие части с солирующей скрипкой, имеют множество точек пересечения со скрипичными концертами: в форме быстрых и медленных частей, в характере музыкального материала, в отдельных композиционных и инструментальных приемах, в возрастающей роли

оркестра (появление большого количества подголосков и коротких оркестровых реплик). Однако, несмотря на общность с концертами, сольные части неотделимы от Серенад, в которые они входят, и вряд ли могут претендовать на самостоятельное художественное значение.

Как и для кого создавались скрипичные концерты? В период создания скрипичных концертов Моцарт занимал пост концертмейстера зальцбургской придворной капеллы и, следовательно, его прямые служебные обязанности были связаны со скрипкой – композитору приходилось регулярно выступать в качестве скрипача во время церковных служб или придворных церемоний. Композиторская деятельность Моцарта была менее регламентирована, поскольку она не входила в его прямые служебные обязанности.

Поводы, побудившие Моцарта к созданию скрипичных концертов, нам не известны. Скорее всего, он сочинял их для собственного исполнения (об этом в переписке существует несколько упоминаний). Однако, известно, что концерты Моцарта играли и другие скрипачи. В письмах Леопольда Моцарта встречается упоминание о том, что местный скрипач-любитель Франц Ксавер Кольб, администратор в ведомстве земельного управления и в представительстве рыцарского ордена Рупрехта (*Ruperti-Ritterorden*), исполнял некий концерт Вольфганга. Скрипичные концерты Моцарта играли и профессионалы. Достоверно известно об одном из них – итальянском скрипаче Антонио Брунетти, концертмейстере зальцбургской придворной капеллы. Для него композитор написал в 1775-1776 гг. новое финальное рондо (*B-dur* KV 269/261a) для концерта KV 207, а также *Adagio E-dur* для концерта KV 219 и рондо *C-dur*, исполненное в качестве самостоятельной пьесы в Вене 8 апреля 1881 г.

Регулярное исполнение скрипичных концертов при жизни Моцарта свидетельствует об их высоком художественном и профессиональном уровне, о том, что они полностью соответствуют традициям своего времени.

Глава II. Композиционные особенности концертов

Строение цикла. Во второй половине XVIII века уже существовала сложившаяся модель концертного цикла, в основе которой лежало темповое соотношение частей быстро-медленно-быстро, принятое еще в концертах Вивальди. Однако, в отличие от барочных концертов, в которых средняя медленная часть нередко была короткой связкой, оттеняющей быстрые крайние разделы цикла, в раннелассических концертах намечается расширение и усложнение вторых частей, в результате чего они постепенно начинают приобретать самостоятельное выразительное значение.

В тональном плане цикла также допускались варианты. Наиболее часто встречалось сочетание Т-S-T (П. Нардини, Й. Мысливечек, М. Гайдн и Й. Гайдн), реже – соотношение Т-D-T (в *B-dur*'ном концерте Ванъхалля) и однотональные циклы (концерт *D-dur* К.Ф.Э. Баха). В своих скрипичных концертах Моцарт опирался на первые две модели – в концертах KV 207 и 211 использована схема Т-S-T, а в последующих трех средние части написаны в тональности доминанты.

Новые тенденции в классическом концерте по отношению к барочному наметились в жанровой основе частей цикла. Вместо сицилианы и сарабанды в медленных частях появились арии, а финалы-жиги сменил менуэт, ставший своеобразной визитной карточкой второй половины XVIII века. Эти жанры проникли и в скрипичные концерты Моцарта.

Большее разнообразие наблюдается в области формообразования. У современников композитора только начинала выкристаллизовываться структура первой части, получившая впоследствии название сонатной формы с двойной экспозицией. Впервые она использована в концертах Й. Гайдна, хотя отдельные ее компоненты встречались и у других мамтеров (Й. Мысливечка, М. Гайдна).

У Моцарта двойная экспозиция в начальном *Allegro* приобрела сложный, и даже замысловатый вид, причиной чему, в первую очередь, стала те-

матическая множественность, отличающая его музыкальное мышление от гайдновского. Основная особенность первых частей концертов Моцарта – появление в сольной экспозиции новых мелодических идей. Важно отметить, что в репризах Моцарт, как правило, объединяет материал обеих экспозиций, каждый раз изобретая оригинальные способы музыкального обобщения.

Вторые части классического концертного цикла весьма разнообразны по структуре. Современники Моцарта использовали как простые формы (двух- и трехчастные), так и более сложные (модифицированные формы арий *da capo* и различные варианты сонатной формы). Дж. Ирвинг, анализируя моцартовские фортепианные концерты, выделил три основные разновидности: ригурнельные формы («ария»), эпизодные формы («рондо») и вариации. В скрипичных концертах композитора этот круг более сужен и ограничен ригурнельными формами. Однако в каждом случае есть своя специфическая особенность. Только в пятом концерте Моцарт использовал классическую сонатную форму с двойной экспозицией.

В финалах было гораздо меньше вариантов организации материала. Их можно свести к трем основным разновидностям: сонатная форма (Й. Мысливечек, Й. Гайдн), простое рондо и рондо-соната (М. Гайдн, П. Нардини). В концертах Моцарта встречаются все эти разновидности. В сонатной форме написан финал концерта KV 207; простая форма рондо используется в KV 211. Последующие три скрипичных концерта написаны в форме, объединяющей черты рондо-сонаты и сложной трехчастной формы.

Концерт и ария. Теоретики XVIII века признавали приоритетную роль вокального искусства и считали умение писать музыку для голоса главным из всех других композиторских умений (И. Маттезон, К.Ф.Д. Шубарт). Не чужды эти взгляды были и Моцарту. О взаимосвязях вокальной и инструментальной музыки Моцарта писали многие музыковеды. В отечественном музыкознании этот вопрос впервые затронула В. Конен, отметив принципиальную взаимосвязь оперной и инструментальной музыки композитора. В дальнейшем параллели между вокальной и инструментальной музыкой Моцарта

проводили многие исследователи, в жанре концерта затрагивая, преимущественно, область клавирных концертов. Так что сочинения для скрипки с оркестром в этом отношении до сих пор оставались в тени.

На основании анализа в этом ракурсе скрипичных концертов и опер, написанных в тот же период («Бастьен и Бастьенна» KV 50/46b, «Мнимая простушка» KV 51/46a, «Митридат» KV 87/74a, «Асканию в Альбе» KV 111, «Сон Сципиона» KV 126, «Луций Сулла» KV 135, «Мнимая садовница» KV 196 и «Король-пастух» KV 208), мы сделали вывод, что влияние арии проявляется многообразно и распространяется фактически на все стороны скрипичного концерта:

- *В области тематизма* между концертом и арией обнаруживается множество параллелей (сходные мелодико-ритмические обороты, прямые цитаты).
- *В области формы* концерт позаимствовал у арии двойную сонатную форму с эпизодом вместо разработки в первых частях концертов (большая ария *da capo*); в медленных частях также используются ритуфельные формы, не обошлись без влияния арии и финалы. При этом у Моцарта практически нигде не встречаются вокальные формы в чистом виде.
- *В развитии музыкального материала* – вариативность изложения, обыгрывание и разукрашивание оркестрового материала, импровизационность сольной партии, а также появление новых мелодических идей в сольной экспозиции. Именно в арии впервые появилась практика вступления солиста с нового тематического материала, что впоследствии использовалось во многих концертах – как скрипичных, так и клавирных.
- Еще один объединяющий момент – *наличие сольной каденции*, в которой исполнитель демонстрировал свое владение голосом (или инструментом) и умение свободно импровизировать.

Первый самостоятельный опыт в жанре концерта. Сопоставление скрипичного концерта KV 207 с произведениями Й. Мысливечка, концертными частями из Кассации KV 63 и Серенады KV 185/167a позволило заключить, что он является обобщением опыта, закрепившим все лучшие предшествующие достижения и наметившим новые пути развития жанра. Одним из характерных признаков моцартовских концертов, начиная с первого, стала многотемность, симметричность формы, вариативность и импровизационность изложения, сочетающаяся с тонким комбинаторным мастерством.

Многие из этих принципов стали типичными и для клавирного концерта. Сравним KV 207 и KV 175 (первый самостоятельный клавирный концерт, появившийся уже после скрипичного – в декабре 1773 г.), мы обнаружили не только общность формообразования и организации тематического материала, но, даже мотивное сходство тем обоих концертов (I и II части). Среди отличий следует упомянуть большую мелодическую пышность, и тематическую мозаичность, скрипичного концерта.

Путь ко Второму скрипичному концерту. Первый скрипичный концерт отделяет от последующих два года. Это время не прошло даром для формирования концертного стиля Моцарта – в 1774 году он создает еще два произведения в этом жанре: Концертоне для двух скрипок, солирующего гобоя и виолончели KV 190/166b/186E (31 мая 1774 г.) и Концерт для фагота KV 191/186e (4 июня того же года). Композитор закрепляет в них принцип организации музыкального материала в первой и второй частях цикла, намечая новый тип финала с характерной для него формой Рондо.

Следующий скрипичный концерт KV 211, на наш взгляд, можно считать и шагом вперед, и в некотором смысле «откатом» назад (в нем прослеживается близость концертным сочинениям 1774 года, прежде всего, фаготовому концерту). Произошло явное упрощение структуры цикла и его тематической организации. Однако, несмотря на свою простоту, Второй скрипичный концерт создал в определенном смысле фундамент для последующих

трех шедевров в этом жанре, прежде всего потому, что в нем окончательно утвердилась ставшая с этого времени типичной структура цикла.

Расцвет скрипичного концерта в творчестве Моцарта. В одном из писем Моцарт сформулировал свое понимание концерта как универсального жанра, способного доставить удовольствие и знатокам, и дилетантам. Если первые два скрипичных концерта скорее тяготели к музыке развлекательной, без особых затей и сложностей, то в дальнейшем Моцарт попытался достичь большего равновесия всех сторон композиции. Это проявилось не только в увеличении протяженности сочинения, но также в значительно более высоком художественном уровне, в гармоничном сочетании богатого оригинального содержания со стройной, выверенной формой. При этом Третий концерт (KV 216) в большей степени ориентирован на вкусы дилетантов-любителей (прежде всего, это проявляется в демократичности музыкального материала – использование цитаты арии Аминты из оперы «Король-пастух» в первой части, цитата популярной страсбургской мелодии в финале), хотя тонкость композиторской работы с тематизмом и «эксперименты» в области формы (финал, объединяющий черты рондо и сложной трехчастной) мог оценить только знаток.

Совершенно иначе выглядит следующий скрипичный концерт KV 218. Прежде всего, следует отметить другой характер тематизма (менее выраженный жанровый характер) – в нем высок вес типизированных инструментальных мелодических и фактурных фигур, много изломанных хроматических линий, а в сольной партии – виртуозных элементов (особенно в связующих построениях и разработке первой части). Кроме того, в Четвертом концерте Моцарт активно экспериментировал с формой (отсутствие оркестрового *tutti* перед репризой первой части, она начинается со связующей партии; мозаичность финала – девять эпизодов, мелодически и гармонически незамкнутых). Все особенности KV 218 позволяют говорить о том, что концерт был рассчитан в большей степени на знатоков.

Подлинным шедевром моцартовского творчества в жанре скрипичного концерта принято считать его пятый концерт KV 219. Первое, что обеспечило популярность KV 219 – это его театральность и связь с оперной арией. Но, вместе с тем, композитор применил в концерте и элементы «ученого стиля» (контрапункт в главной партии солиста в первой части, имитационный фрагмент перед репризой I части). Необыкновенно сложной в восприятии современников оказалась и вторая часть концерта, что побудило скрипача Брунетти, исполнявшего концерт, попросить написать другую.

О соотношении оркестровой и сольной партий. В целом можно отметить, что от концерта к концерту происходило расширение функций оркестра, усложнение взаимодействия его с солистом – закономерность, которая впоследствии была продолжена в клавирных концертах и последних концертных сочинениях для скрипки (Рондо *C-dur* KV 373 и *Sinfonia concertante Es-dur* KV 364/320d). Характерной особенностью моцартовской оркестровки, как отмечал Ю. Фортунатов, были различные эксперименты в области наполнения гармонии. Композитор нередко «переоркестровывал» одну и ту же тему, добиваясь иных колористических звучаний.

В области технических приемов сольной партии композитор не был большим новатором – во всех скрипичных концертах присутствует стандартный набор инструментальных приемов, не отличающихся слишком большой виртуозной сложностью (цепочки ломаных и разложенных аккордов, гаммаобразные пассажи, дифференцированная штриховая техника). Однако основная особенность моцартовских технических приемов заключается не в сложности, а в их глубокой связи с художественно-эмоциональным содержанием произведения.

Последние концертные сочинения для скрипки. KV 219 стал последним завершенным концертом Моцарта для скрипки с оркестром. В дальнейшем композитор создал еще несколько произведений для скрипки с оркестром, являющихся, по сути, приложением к уже имеющимся. Это Рондо *B-dur* KV 269/261a и *Adagio E-dur* KV 261, написанные в качестве нового финала к

Первому концерту и второй части к Пятому соответственно. С точки зрения скрипичного письма они отличаются более простым содержанием и формой по сравнению с оригинальными частями. Кроме того, они намного компактнее своих предшественников.

Последним произведением для скрипки с оркестром является Рондо *C-dur* KV 373, написанное для Брунетти. Оно исполнялось в качестве самостоятельной пьесы на академии в Вене, состоявшейся 8 апреля того же года. Это Рондо отличается более тонким изящным характером по сравнению с Рондо *B-dur*, разнообразием образов, прихотливой сменой гармоний и ритмических фигур. В нем более гибко очерчена линия оркестра, в котором возросла роль духовых.

Вершиной концертного жанра у Моцарта стала *Sinfonia concertante Es-dur* KV 364/320d для скрипки и альта, созданная осенью 1779 г. Она отличается разнообразным богатым содержанием, включающим трагические скорбные настроения, которые были несвойственны предшествующим скрипичным концертам. Кроме того, усложнилась оркестровая техника – усилилась роль духовых инструментов, которые практически уравниваются в правах со струнной группой и нередко ведут солирующую линию в партитуре; взаимодействие оркестра и солистов стало более активным.

Глава III. Исполнительская интерпретация: путь к исторической достоверности

Моцарт-скрипач. Увлечение композитора скрипкой длилось с детства до окончания его концертмейстерской деятельности (последнее упоминание о его публичном выступлении в качестве скрипача приходится на 1777 г.). По свидетельствам современников исполнению Моцарта были свойственны «красивый чистый звук», «чувство и вкус», тонкое владение темпом и агогикой. Репертуар композитора составляли собственные скрипичные концерты, концерты его современников (Ваньхала, Мысливечка и др.), концертные

части из Серенад и Кассаций, а также импровизация. Отвечая на вопрос о техническом уровне владения скрипкой, можно с уверенностью сказать, что помимо красивого звука и выразительного исполнения Моцарт обладал хорошей беглостью, искусно владел смычком и, следовательно, имел хорошую штриховую технику, владел техникой двойных нот, и в целом прекрасно ощущал природу инструмент

Скрипичная школа Л. Моцарта. Важную роль в становлении и развитии личности В.А. Моцарта, а также в формировании его музыкальных взглядов и навыков сыграл отец, Леопольд Моцарт. Педагогические и эстетические взгляды старшего Моцарта отражены в его трактате «Опыт основательной скрипичной школы», который вышел в свет в год рождения Вольфганга (1756). Эта работа позволяет составить достоверное представление о традициях интерпретации музыки, существовавших в XVIII веке, об эстетических и звуковых идеалах, которые можно применить и в интерпретации скрипичных концертов В.А. Моцарта.

Звучание и выразительность для Л. Моцарта – важнейшие качества исполнения. Наиболее ценными свойствами скрипичного тона считались приятный ровный тембр, приближающийся по своей окраске и выразительности к человеческому голосу. Кроме того, достижению максимальной выразительности звучания способствовало эмоциональное проникновение исполнителя в образ произведения.

Темп и размер. Во времена Моцарта существовал совершенно иной подход к темпам и их обозначениям. Если в наше время мы привыкли ассоциировать тот или иной темп с конкретной скоростью исполнения, то в моцартовскую эпоху эти же обозначения трактовались скорее как выражение того или иного аффекта. Немаловажную роль в определении нужного характера движения и темпа в произведениях Моцарта играет обозначение размера, а также артикуляционные и штриховые пометки композитора.

Об украшениях. Основное кредо Леопольда Моцарта, касающееся украшений (в том числе и вибрато) – это их умеренное использование, позво-

ляющее лучше подчеркнуть характер произведения. В скрипичных концертах некоторые разногласия возникают в исполнении форшлаггов и трелей, однако применение закономерностей, указанных в трактате, позволяет решить большую часть из них.

О выборе каденций. К скрипичным концертам Моцарта написано огромное количество каденций. Каждая эпоха накладывала свой отпечаток на их облик, содержание и объемы. Для того, чтобы оценить эти каденции с точки зрения принципов построения сольных импровизаций в XVIII в. (прежде всего, у Моцарта), мы обратились к его собственным каденциям в фортепианных концертах, близких по времени создания к скрипичным (KV 175, 238, 242 и Рондо KV 328). Все они обладают рядом общих свойств: относительная компактность (от 8-10 тактов до 20-22); опора на общие формы движения (в основном, типичные мелодико-гармонические фигурации), при этом тематический материал концертов практически не задействован. Предпочтение отдается пассажной технике, в каденции к Рондо KV 328 используется контрапункт двух голосов с их последующей вертикальной перестановкой.

В диссертации проанализированы каденции Ж.Д. Алара, К. Мостраса, А. Марто к Первому концерту; П. Кленгеля и Н. Кубата – ко Второму; Ф. Крейсlera, К. Флеша, Э. Изаи и Д. Ойстраха – к Третьему; И. Иоахима, Ф. Крейсlera, Л. Ауэра, Я. Хейфеца и Э. Соре – к Четвертому; И. Иоахима – к Пятому (в общей сложности – более сорока). Исходя из этого удалось установить, что наиболее близкими эстетике композитора являются каденции П. Кленгеля к I части и Н. Кубата ко II и III частям концерта KV 211, первые варианты каденций каденции Д. Ойстраха к концерту KV 216, а также И. Иоахима к KV 218 и KV 219.

Современные исполнительские интерпретации. В исполнительских интерпретациях моцартовский скрипичных концертов мы выделили три основных направления. Первое из них («исторически информированное») связано с изучением и возрождением исполнительских традиций XVIII века, его

основная цель – максимально приблизиться к стилю и звучанию того времени (М. Хаггет, С. Стэндадж). Второе течение («академическое») предполагает достижение стилистической достоверности при помощи современных приемов игры и инструментария (Д. Ойстрах, О. Каган, В. Спиваков, А. Грюмьо, И. Перлман) и третье («романтическое») связано со свободной в стилистическом отношении трактовкой, отражающей субъективное видение исполнителя и характерную манеру игры (Я. Хейфец, Ф. Крейслер, З. Франческатти).

В анализе были использованы следующие критерии оценки: темп, артикуляция, исполнение украшений, вибрация, тембр и окраска звука, степень эмоциональной «прочувствованности» произведения. Из рассмотренных записей к таким интерпретациям, безусловно, следует отнести С. Стэндаджа, А. Грюмьо и Д. Ойстраха.

Заключение

В результате проведенного исследования удалось сделать ряд выводов.

1. Несмотря на достаточно скромное положение скрипичных концертов в обширном творчестве Моцарта, центром которого является клавирная и вокальная музыка, они стали ценным вкладом в развитие жанра, обозначив новую ступень в его развитии. Именно скрипичный концерт KV 207 стал первым самостоятельным творением в этом жанре, оказав огромное влияние на дальнейшее развитие концертного жанра в творчестве композитора (в том числе и на его последующие фортепианные концерты).

2. Моцарт в своих скрипичных концертах синтезировал многие достижения своих предшественников и современников. Особое влияние на формирование стиля и музыкального языка концертов оказали итальянская и немецко-австрийская традиции. Однако Моцарт смог поднять жанр концерта на более высокий художественный уровень, достигнув гармоничного сочетания классической симметрии формы и глубокого музыкального содержания.

3. Немаловажную роль в становлении и развитии скрипичного стиля концертов оказали моцартовские произведения смежных жанров, особенно Серенады со «вставным скрипичным концертом». Сходство трактовки инструмента (концертная виртуозность), отдельных элементов организации формы, общих мелодических и технических приемов – все говорит о родстве этих жанров. Однако, все, что в серенадах дано лишь намеском, эскизом, в концертах раскрылось во всей своей неповторимой красоте и богатстве, проявилось и в более сложной изысканной форме концертов, и в неповторимом тематическом разнообразии.

4. Еще более сильное влияние на стиль, музыкальный язык и форму концертов оказала оперная ария. Это проявилось не только в трактовке инструмента, который воспринимался композитором как аналог певческого голоса (отсюда проникновение в музыкальный язык концертов типичных оперных оборотов), но и в форме первых и вторых частей концертов, в основе которых явно прослеживается связь с модифицированными формами арий *da capo*.

5. На примере скрипичных концертов отчетливо прослеживается эволюция жанра концерта в творчестве композитора. Если первые два концерта тяготеют скорее к развлекательной музыке, во многом близкой по содержанию к серенадам, то в последующих трех достигнуто гармоничного сочетания яркой и мелодически богатой музыки с оригинальными композиторскими решениями, чтобы концерты, как писал сам Моцарт, доставили истинное удовольствие и знатокам, и любителям.

6. В современных интерпретациях скрипичных концертов Моцарта были выделены три основных направления. «Исторический» (1) подход проявляется в максимально возможной близости исполнительским традициям XVIII столетия – использование инструментов той эпохи, опора на манеру исполнения моцартовского времени (Э. Манце, С. Стэндаж, М. Хаггер). «Академическое» (2) направление связано также со стремлением к стилистической достоверности, но с использованием современных инструментов и в

современной концертной ситуации (интерпретации Д. Ойстраха, О. Кагана, В. Спивакова, А. Грюмьо, И. Перлмана). «Романтические» интерпретации отличаются свободной в стилистическом плане трактовкой произведения, отражающей субъективное отношение исполнителя (Я. Хейфец, Ф. Крейслер, З. Франческатти). Наиболее близкими моцартовской эстетике из рассмотренных нами каденций являются принадлежащие Кленгелю к I части и Кубату ко II и III частям концерта KV 211, первые варианты каденций Ойстраха к концерту KV 216, а также Иоахима к KV 218 и 219.

В заключение хочется еще раз подчеркнуть, что знание о моцартовской эпохе, о тех условиях, в которых создавались его скрипичные концерты, о музыкально-теоретических представлениях того времени и взглядах самого композитора на исполнительское искусство, позволяют внести в интерпретацию и восприятие моцартовских сочинений новые акценты.

Публикации по теме диссертации в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК

1. Сорокина О. В.А. Моцарт и скрипка // Старинная музыка №№ 1-2, 2010. С. 22-25.

Прочие публикации

2. Сорокина О. Скрипичные концерты Моцарта: проблемы каденций // Исследования молодых музыковедов. Сб. трудов по материалам конф. 29 апреля 2008 г. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. С. 104-110.
3. Сорокина О. Серенады и скрипичные концерты Моцарта: к вопросу о соотношении жанров // Вопросы музыкознания: Теория. История. Методика. Сб. науч. ст., вып. II. – М.: МГИМ им. А.Г. Шнитке, 2009. С. 78-86.
4. Подколзина О. Сколько скрипичных концертов написал В.А. Моцарт? // Исследования молодых музыковедов. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2010. С. 65-71.

Подписано в печать: 10.11.2010

Заказ № 4486 Тираж - 100 экз.

Печать трафаретная.

Типография «11-й ФОРМАТ»

ИНН 7726330900

115230, Москва, Варшавское ш., 36

(499) 788-78-56

www.autoreferat.ru